



UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

Marianna de Araujo e Silva

Samba de calçada: malandragem e militância na obra de João Nogueira

Rio de Janeiro

2017

Marianna de Araujo e Silva

Samba de calçada: malandragem e militância na obra de João Nogueira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Rio de Janeiro
2017

CIP - Catalogação na Publicação

S586s Silva, Marianna de Araujo e
Samba de calçada: malandragem e militância na obra
de João Nogueira / Marianna de Araujo e Silva. --
Rio de Janeiro, 2017.
240 f.

Orientador: Eduardo Granja Coutinho.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação, 2017.

1. Samba. 2. João Nogueira. 3. Malandragem. I.
Granja Coutinho, Eduardo, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Marianna de Araujo e Silva

Samba de calçada: malandragem e militância na obra de João Nogueira

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho (orientador)
Escola de Comunicação – UFRJ

Prof. Dr. Mauro Luis Iasi
Escola de Serviço Social – UFRJ

Prof. Dr. Luiz Ricardo Leitão
Instituto de Aplicação – UERJ

Prof. Dr. Augusto César Gonçalves e Lima
Instituto de Educação de Angra dos Reis - UFF

Prof. Dra. Adriana Facina
Museu Nacional - UFRJ

Para minha mãe, Maria Lícia, que já não está mais aqui. Porque (com o perdão do clichê), o meu medo maior é o espelho se quebrar.

AGRADECIMENTOS

É comum que neste espaço a escrita da tese seja lembrada como um momento marcado por isolamento e dificuldades. Não são estes, porém, os caminhos que percorri. Dificuldade só encontrei devido às exigências produtivistas e aviltantes das agências de fomento.

Por outro lado, não me faltaram paciência, companhia e colaboração. Meus tios-pais, Cristina e Ronald, e minhas irmãs – Marcelle, Amanda e Nathália – foram os maiores entusiastas desta pesquisa, dedicados na hora de ouvir e de estimular. A primeira vez em que ouvi falar sobre pós-graduação foi através da Marcelle e a ela devo um agradecimento especial pelo tanto que me inspirou nos anos em que, estudantes de ensino médio ou na universidade, erámos vizinhas de quarto. Minha madrinha, Fátima, e Vânia, amiga desde sempre, também foram essenciais. Cuidaram dos meus dias e noites na reta final, com um carinho que me aqueceu e encorajou. Meus pais não tinham curso superior, bem como meus avós. É motivo de orgulho para mim concluir este trabalho ao lado da minha família.

Encontrei enorme acolhimento nos balcões, sambas, calçadas, rodas e esquinas dessa cidade. Havia sempre alguém disposto a ouvir uma ideia, comentar uma letra, recordar uma história e cantar uma música. Do Méier à Tijuca, de Madureira a Vila Isabel, da Lapa a Copacabana, agradeço a Caio Dias, Camila Pizzolotto, Carol Costa, Cecília Oliveira, Fernanda Gomes, Isis Reis, João Felipe Brito, Letícia Serafim, Luciana Goiana, Luiz Antonio Simas, Pâmela Bressane, Patrícia Oliveira, Pedro Charbel, Raquel Willadino e Renata Braga pela parceria. Agradeço a Monique Carvalho que gestou o projeto que deu origem a essa tese comigo e me presenteou com ideias e carinho ao longo dela. Suzana Barbosa, Bebeto e Vitor Castro são cúmplices de vida, companheiros de luta e abraços. Nesses cinco anos não faltaram nunca, mesmo quando a função era apenas me acompanhar numa cerveja ou escutar pela terceira, quarta vez toda a discografia de João Nogueira. A Bárbara Lima agradeço pela presença cuidadosa e pelo afeto restaurador. Mais do que uma companheira, Bárbara é uma intelectual que admiro de longa data. É, por isso, um privilégio estar a seu lado na conclusão desta tese.

Romilio Leite, amigo de um balcão que nos era cativo, entusiasmado com a pesquisa, me apresentou a Didu Nogueira, sobrinho de João Nogueira. Didu não foi apenas solícito e cedeu documentos, fotos, letras, como me ajudou com todos os

entrevistados. Agradeço a ele e a Afonsinho, Antônio Carlos de Athayde, Cláudio Jorge, Eugênio Monteiro, Ivor Lancellotti, Jorge Simas, Moacyr Luz, Nei Lopes, Paulo César Feital, Paulo César Pinheiro, Sérgio Cabral, Gisa Nogueira e Ângela Nogueira por partilharem comigo suas memórias.

Remando contra a maré, também na Escola de Comunicação encontrei companheiros e abraços. O inigualável Grupo de Estudos Marxista em Comunicação e Cultura (GEMCCult) composto por Leila Leal, Otávio Augusto, Bruno Cruz, Erick Dau, Vitor Castro e Eduardo G. Coutinho não só tornou a ECO um lugar mais agradável, como deu ideias que certamente resultaram no que de melhor há nesta pesquisa. Igualmente fundamentais foram os comentários na banca de qualificação com Ana Paula Goulart, professora que tenho como referência desde a graduação, e Ronaldo Coutinho, incansável mestre e militante. Agradeço ainda aos atenciosos funcionários do PPGCOM, Marlene Bonfim, Jorgina Costa e Thiago Couto.

Fernanda Quinteiros, Diego Bion, Rebeca Rosa deram uma força fundamental, transcrevendo, levantando letras e me ajudando a organizar o mundo de informações que coletei e no qual me perdi. Agradeço ainda aos funcionários do Museu da Imagem do Som, da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional pela presteza que encontrei durante o percurso. E também a Maria da Conceição, que me garantiu acesso a tantos livros ao longo desses anos.

Finalmente, fica aqui registrado meu carinho e agradecimento a Eduardo Granja Coutinho pela parceria de 13 anos, pela paciência inesgotável, pela confiança e pelo franco acesso a sua biblioteca. Tive o privilégio de encontrar em Eduardo não só um orientador, mas um companheiro e amigo. Agradeço por tudo. Especialmente por me ajudar a descobrir que o que importa nesse mundo não é interpretá-lo, mas transformá-lo. Tempos piores virão, mas sabemos que *urubu não há de comer folha*.

Não há nada mais político do que o samba.

Martinho da Vila

RESUMO

SILVA, Marianna de Araujo. *Samba de calçada: malandragem e militância na obra de João Nogueira*. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

Este é um estudo sobre a obra de João Nogueira. Tendo como ponto de partida sua relação com a tradição do samba carioca e sem pretensões biográficas, esta pesquisa buscou refletir acerca da *significação social* do trabalho do sambista. A perspectiva que nos orienta é de que as criações artísticas são sempre expressão de uma visão de mundo que encontra correspondência com as lutas de classes. Assim, procuramos analisar a obra do sambista no contexto em que se dá a inserção definitiva da economia brasileira no processo de internacionalização do capital.

Para tanto, nos debruçamos sobre os 17 discos que ele gravou durante a carreira e sobre sua atividade militante enquanto fundador e presidente do Clube do Samba. Compondo e cantando durante o período em que o país viveu sob uma ditadura militar, João Nogueira acompanhou o intenso desenvolvimento da indústria de bens culturais no Brasil e fez parte da geração que emergiu com o boom provocado pelo “milagre econômico”. Nesse cenário, o mercado fonográfico cresceu exponencialmente, acompanhado do desenvolvimento de uma duradoura produção artística nacional. Este processo não se desenrola sem contradições e é em meio aos conflitos da decisiva década de 1970 que João Nogueira vai lançar as bases de sua obra. Ao longo da pesquisa, identificamos uma dialética particular entre malandragem e resistência na trajetória dele. Esta tese busca, portanto, investigar como, articulando o samba sincopado à militância em prol da música popular, João deu vida àquilo que chamou de *samba de calçada*, música urbana que não era do morro, nem da escola de samba, mas profundamente vinculada à tradição e às questões do seu tempo.

Palavras-chave: malandragem, militância, João Nogueira, samba.

ABSTRACT

This thesis studies the work of the samba player, singer and composer João Nogueira. Starting from his relations with the tradition of Rio de Janeiro's samba and without any biographical pretensions, this research was aimed at considering about the social signification of his work. The guiding perspective of this study is that all artistic productions are always an expression of a point of view related to class struggles. Thus, we've tried to analyse João Nogueira's work in the context of the definitive insertion of the Brazilian economy in the process of capital internationalization.

Therefore, we've investigated seventeen albums recorded during his career and also his political and militant activities as the Clube do Samba founder and director. Composing and singing during the Brazilian military dictatorship, João Nogueira kept up with the intense development of the cultural goods industry and took part of the generation that emerged with the "economic miracle" boom. In that scenery, the Brazilian phonographic market had exponentially bloomed, surrounded by a lasting national artistic production growth. This process did not happen without contradictions and, in between the conflicts of the meaningful 1970s, João Nogueira released the basis of his work. Throughout this research, we've identified a singular dialectic between trickery ["malandragem"] and resistance in his artistic path. This thesis aims, thus, to investigate how, articulating the syncopated samba to the militancy in favor of popular music, João Nogueira created the "samba de calçada" ["sidewalk samba"], a urban music that wasn't born in the "favelas", nor in the samba schools ["escolas de samba"], but profoundly vinculated to the tradition and to his period issues.

Key words: trickery ["malandragem"], militancy, João Nogueira, samba.

RESUMÉ

Cette thèse porte sur l'oeuvre du chanteur et compositeur de samba João Nogueira. À partir de sa relation avec la tradition du samba de Rio de Janeiro, et sans aucune intention biographique, cette étude essaie de faire une réflexion sur l'importance sociale du travail de l'artiste. La perspective qui sert de guide à cette recherche est laquelle de que les créations artistiques sont toujours l'expression d'un point de vue sur le monde qui a une connexion avec les luttes de classe. De cette façon, on cherche à analyser l'oeuvre du compositeur et chanteur dans le contexte d'insertion définitive de l'économie brésilienne dans le processus d'internationalisation du capital.

À cette fin, on a étudié les dix-sept albums qui ont été enregistrés par le chanteur au cours de sa carrière, et aussi son activité militante en tant que fondateur et président du "Clube do Samba". João Nogueira chante et compose ses chansons pendant la dictature militaire au Brésil. Il accompagne le développement intensif de l'industrie des biens culturels au pays et fait partie de la génération née avec le boom du "miracle économique". Dans ce scénario, le marché phonographique brésilien grandit de façon exponentielle, accompagné du développement d'une production artistique nationale durable. Ce processus ne se déroule qu'avec des contradictions et, au milieu des conflits des décisives années 1970s, Nogueira inaugure les bases de son travail. Tout au long de la recherche, on identifie une dialectique singulière entre la "malandragem" [tromperie, supercherie] et la résistance par tout le chemin du chanteur. Cette thèse cherche, donc, à comprendre comment, en faisant articuler le samba syncopé avec le militantisme en faveur de la musique populaire, João Nogueira donne vie au "samba de calçada" ["samba de trottoir"], une musique urbaine que n'est pas venue de la favela, ni des écoles de samba, mais profondément liée à la tradition et aux questions de son époque.

Mots-clés: tromperie ["malandragem"], militantisme, João Nogueira, samba.

SUMÁRIO

1. Introdução	13
2. Nascido no subúrbio nos melhores dias	32
2.1 O samba que vem do Méier	35
2.2 O grito do subúrbio	44
2.3 <i>Espelho</i> : parceria de música e disco	57
2.4 Wilson, Geraldo e Noel	74
3. Cronista da vida suburbana.....	82
3.1. Tem censura no samba.....	86
3.2. Toda canção é política	89
3.3. Vida boêmia.....	95
3.4. Você sabe eu sou do Méier	103
4. Militante do samba carioca.....	128
4.1. A criação do Clube do Samba.....	130
4.2. Os anos dourados da indústria	140
4.3. O Clube do Samba busca saídas para a crise	148
4.4. Carnaval e resistência	154
4.5. Pagodes suburbanos	161
5. Malandragem e militância	170
5.1. No ritmo do sincopado.....	171
5.2. Malandragem e formação social brasileira	175
5.3. A dialética que se aprende na calçada	180
5.4. Guerrilha do samba.....	185
5.5. Nenhuma luta é vã	194
6. Considerações finais	199
Referências bibliográficas.....	206
Anexos	216

1. Introdução

*Não há mulher desprezada,
galã desfavorecido,
que deixe de ir ao quilombo
dançar o seu bocadinho.*

Gregório de Matos

Os versos do poeta, boêmio e tocador de viola Gregório de Matos, popularmente conhecido como “Boca de Inferno”, contam parte do trajeto percorrido pela música popular produzida no Brasil. É certo que a estrofe de *Preceito 1* foi escrita antes que a produção musical nacional propriamente dita se desenvolvesse e refere-se aos batuques dos rituais celebrados pelos negros. Assim mesmo, ao contar sobre a adesão dos brancos à batucada que vinha da senzala, a poesia do Boca de Inferno prenuncia o percurso futuro do canto popular: das rodas realizadas pelos alforriados para os salões dos palacetes; das bocas dos negros escravos feitos trabalhadores livres e descamisados para canção com status de símbolo nacional. Afinal, não há quem deixe de dançar seu bocadinho.

Matos é tido como o pioneiro de uma longa tradição do canto popular no Brasil. Essa tradição é marcada por seu cunho satírico, sua tendência à crônica do cotidiano e à crítica de costumes. É nessa linhagem que vai se inscrever o primeiro gênero de música brasileira popular e urbana de abrangência nacional. O samba, gênero-síntese de diversos elementos da cultura africana que ganharam o Brasil (como o lundu e o batuque), desde as reuniões na casa da Tia Ciata ou no Café Apolo no Estácio, tem como uma de suas principais características a vocação por cantar o cotidiano da vida nacional, valendo-se intensamente do instrumental típico da linguagem popular: gíria, malícia, lábia, paródia e ironia.

Essa tradição alinhava pelo “denominador comum do espírito boêmio” (Tinhorão, 1986: 23) nomes como Sinhô, Noel Rosa, João da Baiana, Ismael Silva, Geraldo Pereira e servirá de inspiração para a trajetória de João Baptista Nogueira Junior, sambista nascido no Méier, que em certa ocasião definiu seu samba como de calçada. Ele dizia que não fazia samba do morro, como muitos grandes nomes de seu tempo, nem tinha sua origem ligada a uma escola de samba. Suburbano de quatro costados, nas calçadas do Méier – e dos seus botequins –, João situava sua música na tentativa de explicar seu vínculo com a tradição: não buscava reproduzi-la de forma mecânica, mas vinculando-a às questões reais do seu tempo e do seu povo. Na definição de um arguto crítico, “música aparentada com os bambas do morro, embora com o tempero urbano” (Souza, 2003: 147). É o que o sambista aponta em uma de suas várias canções autobiográficas:

Vem de lá de muito longe
 Esse meu cantar
 Vem lá das ruas desertas
 Dos bares noturnos
 Dos beijos babados
 Dos olhos soturnos
 Do jeito cansado, do corpo marcado
 De quem já apanhou de aroeira¹

O canto de João vem de longe por conta da tradição da qual é herdeiro, mas também porque começou no quintal de casa, nos saraus que o pai, violonista, promovia com Jacob do Bandolim, Pixinguinha e tantos outros que frequentavam a residência da família². Se os primeiros acordes foram ouvidos em casa, não é exagero dizer que rapidamente a música que vinha da rua conquistou João. Foi no Méier – “no império ‘rainha’ e na república ‘capital’ do subúrbio carioca” (Rebelo, 2004: 46) – que ele comandou no início da década de 1970 uma roda que atraía sambistas como Candeia e integrantes da Portela³. Lá também foi diretor e principal compositor do bloco de carnaval Labareda, 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: 17).

¹ *Esse meu cantar* (Álbum *Clube do Samba*, PolyGram, 1979).

² Cf. Vianna, 2012 e Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/joao-nogueira/biografia>> Acesso em 10 jan. 2017.

³ Cf. Vianna, 2012.

A batida diferente e as primeiras composições levaram Elizeth Cardoso, a Divina, a gravar *Corrente de Aço*, de autoria de João. Com a gravação ele extrapolou os limites do subúrbio e conheceu Adelzon Alves, produtor que em 1971 incluiu dois sambas seus em um disco coletivo. No ano seguinte, João Nogueira lançou seu primeiro LP próprio, que a crítica chegou a considerar o “grito do subúrbio com o som da Lapa”⁴. A voz roufenha e sincopada do mulato⁵ do Méier consolidava ali seu estilo, assim definido pelo jornalista Sérgio Cabral:

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 Rebelo ou de um Sérgio Porto⁶.

A afirmação de Sérgio Cabral salienta a relação de João Nogueira com a tradição da qual é herdeiro. Parece-nos que esta relação não passa pela reprodução esquemática, mas pela apropriação criativa, a partir de uma realidade que o sambista vivia cotidianamente. João 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 Baptista, 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, portanto, tendo a tradição como ponto de partida que, sem pretensões biográficas⁷, esta pesquisa pretende refletir acerca da *significação social* da obra de João Nogueira, a partir dos sentidos de malandragem e resistência em sua trajetória.

⁴ A definição está na crítica do disco escrita por Carlos Jurandir, publicada no jornal “O Globo”, em 25 de setembro de 1972, e reproduzida na contracapa do LP *João Nogueira*, Odeon, 1972. Jurandir explica que João privilegia os tempos fracos, como na tradição do samba sincopado, e só entra depois de ouvir o acorde, o que faria dele um “bossa-novista ‘errado’”.

⁵ O vocábulo “mulato” é utilizado ao longo deste trabalho porque João Nogueira recorre a ele ao falar de si. Tanto que “Carioca, suburbano, mulato e malandro” é o título do seu show na temporada de 1979 e do curta-metragem sobre sua carreira, do qual ele participou das gravações e também da produção.

⁶ Filme “Carioca, suburbano, mulato e malandro”, 1979.

⁷ Obviamente os múltiplos aspectos da vida do sambista não foram desprezados. Mas é importante enfatizar que este não é um trabalho que se insere no gênero conhecido por “biografia”. A perspectiva que nos orienta é o entendimento de que “a psicanálise, a psicologia e a biografia individuais do criador não podem explicar o significado propriamente cultural (...) da obra” (Löwy e Näir, 2008: 51). Partimos do entendimento de que as criações artísticas são sempre expressão de uma visão de mundo que encontra correspondência com as lutas de classes de um espaço e tempo determinados.

O conceito de tradição não raro é alvo de debate por parte daqueles que estudam a cultura. Raymond Williams afirma que, no entanto, ele já foi radicalmente negligenciado. Isso permitiu que a tradição fosse entendida, não só pelo senso comum, mas por muitos estudiosos, como um segmento inerte, ou seja, a “sobrevivência do passado” (Williams, 1979: 118).

Parece existir certo consenso⁸ de que há dois caminhos para a definição da concepção de tradição. De um lado está aquele que remete à “permanência do passado distante de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades” (Ortiz, 2000: 213), ou seja, reivindicando o caráter autêntico da cultura e a conservação de elementos da sua fase pré-industrial. Em contraposição a essa visão estanque da tradição, autores como Williams e Hobsbawm argumentam que ela é, na verdade, um processo vivo que inclui seleção e criação de conexões que ligam o passado ao presente. Trata-se, assim, de “uma versão do passado [que] é usada para ratificar o presente e indicar as direções para o futuro” (Williams, 1979: 120), oferecendo um senso de *continuidade predisposta*.

Eduardo G. Coutinho vai nessa direção e em seu estudo sobre a obra de Paulinho da Viola propõe uma distinção entre os dois caminhos de interpretação. Aquela concepção que compreende a tradição como uma prolongação do passado, que pensa a cultura como peça de museu, ele chamará de “metafísica” (2002: 15). Já uma “concepção dialética”, segundo Coutinho, reconhece a tradição como “ação criadora do sujeito sob as formas do passado” (idem: 16).

Estas duas possibilidades, em alguma medida, já estavam contidas na origem do vocábulo que vem do latim *traditionem*. A palavra latina tinha entre seus sentidos “transmissão de conhecimento”, mas também “legado de uma doutrina” (Williams, 2007: 399). Essa noção de legado aproxima-se bastante da ideia de conservação de algo autêntico, merecedor de “respeito e obediência”, como aponta Williams (idem: 400). Por

⁸ Cf. Ortiz, 2000; Hobsbawm, 2012; Coutinho, E. G., 2002; Chauí, 1989.

outro lado, a ideia de transmissão pressupõe um processo ativo que envolveria seleção e recuperação.

Compreender a tradição e, portanto, a cultura como algo a ser conservado imutável e que demanda obediência é antes de tudo mistificá-la, desconsiderar o processo histórico que a determina. Quando isso ocorre, ela é naturalizada, esvaziada de suas conexões com o real e também de seu caráter de classe. Esse processo é parte do subterfúgio típico daqueles que buscam naturalizar o conjunto das relações sociais de produção a fim de mantê-las também intocadas, conservando a sujeição ao processo social e suas contradições.

Por outro lado, a tradição como *continuidade predisposta* reconhece a unidade existente entre sujeito e objeto na atividade criadora. Nesse sentido, a cultura é tida como um processo vivo e dialético, como na precisa definição de Coutinho. Pressupõe a transmissão daquilo que foi acumulado no passado, mas também a ação consciente do sujeito social. Trata-se, portanto, de uma noção historicizadora, na qual a tradição compreende conservação e negação, expressa contradição e síntese das relações sociais concretas.

Suspeitamos que a tradição seja um bom ponto de partida para a análise da obra de João Nogueira. Não apenas porque críticos como Cabral, Souza e Tinhorão indicam essa conexão. Mas, principalmente, porque reconhecemos como determinante no conjunto de sua obra aquela concepção da tradição como algo vivo, a ser continuamente recriado. Quem demonstra isso é o próprio sambista ao comentar sua relação com a história do samba por ocasião do lançamento do disco *Wilson, Geraldo, Noel*⁹, em que regravou canções de Wilson Baptista, Geraldo Pereira e Noel Rosa como forma de homenagem aos três, reconhecidamente suas principais referências.

Eu tenho uma identidade muito grande pelo tipo de música que eles faziam. Lamentavelmente, agora não há muita gente fazendo esse gênero de samba tipicamente carioca. (...). Queria fazer o que normalmente faço, usando o tradicional e acrescentando o que existe de melhor agora¹⁰.

João Nogueira sabia que a tradição não se resume à falsa dicotomia conservação/inovação. Sem saudosismo de um samba que seria “autêntico”, ele

⁹ Álbum *Wilson, Geraldo, Noel*, PolyGram, 1981.

¹⁰ “O Globo”, em 13 de junho de 1981.

reconhece a perenidade dos sambistas que o precederam e sabe que a tradição toma forma na dialética entre manutenção e modernização: o tradicional pode ser cantado com “o que existe de melhor atualmente”. Por isso dirá, na mesma ocasião, sobre as canções do disco em questão: “poderiam ter sido feitas e gravadas agora”¹¹. A afirmação revela algo essencial sobre a dinâmica da cultura popular: o samba não permanece vivo porque intocável como peça de coleção. Mas pela sua possibilidade de expressar com atualidade as agruras da vida nacional, as tristezas e paixões de homens e mulheres concretos.

Em sua análise sobre história social do jazz, Eric Hobsbawm argumenta que a força da cultura popular reside justamente nessa capacidade de sobreviver à industrialização do entretenimento. Assim como ocorre com o jazz, poderíamos afirmar que também o samba é síntese do que “acontece quando a música popular não sucumbe, mas se mantém no ambiente da civilização urbana e industrial” (Hobsbawm, 2012: 40). Entender o samba como *parte da vida moderna* requer reconhecer que este processo não se dá de maneira pacífica, mas envolve amplas disputas e negociação entre as classes em conflito. Requer, antes de tudo, reconhecer a cultura como arena das lutas de classes.

A afirmação acima não é consenso entre aqueles que pesquisam temas da cultura nas ciências sociais e humanas. Por isso, parece-nos fundamental indicar a matriz teórica que orienta a presente pesquisa. Podemos dizer que estamos entre os que “dão ênfase à interdependência de todos os aspectos da realidade (...) e definida importância à dinâmica da mudança social” (Williams, 1969: 291). Pensamos a cultura enquanto parte do processo social como define Marx no famoso “Prefácio à Crítica da Economia Política”: “o modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina seu ser, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (Marx, 2008: 47).

O que o pensador alemão demonstra é que o sistema de produção e as relações sociais que ele engendra exercem influência decisiva sobre todas as manifestações da vida. Com isso, o marxismo não nega a relativa autonomia do desenvolvimento de campos particulares da atividade humana, como afirmam alguns críticos em uma leitura superficial. O que está dito é que não é possível compreender a cultura apenas através de suas conexões mais evidentes. Ela não possui uma “história autônoma, imanente que

¹¹ “Jornal do Brasil”, em 11 de junho de 1981.

resulte exclusivamente de sua dialética interior” (Lukács, 2009: 88). Pelo contrário, suas conexões existem como parte da totalidade social, onde o fator econômico é decisivo *em última instância* para o desenvolvimento histórico. É, portanto, no sentido definido por Lukács que a cultura será tomada aqui: como “parte daquele processo social geral e unitário mediante o qual o homem se apropria do mundo por meio de sua consciência” (idem: 89).

No entanto, tomar a cultura como parte do processo real requer também fugir de simplificações e esquematismos que a tomem como mero reflexo do ambiente histórico. Se ignorar os elementos do real que são “elevados” à criação artística é mistificador, o mesmo podemos dizer daquelas abordagens que tratam a dimensão da consciência como reprodução mecânica da realidade. É nesse sentido que buscamos abordar a obra de João Nogueira como parte integrante da sociedade em que ela foi criada, uma vez que “todo produto cultural reflete o conjunto das condições materiais (históricas) em que se originou, desenvolveu e comunicou” (Moura, 1977b: 65), não de maneira direta, mas em um contexto totalizante, contraditório e dialético: nele articulam-se a base econômica e o conjunto de possibilidades que preenchem o espaço ideológico das tensões sociais. Com isso, nossa intenção é escapar de conexões reducionistas para lançar luz sobre suas especificidades enquanto aspecto do real, “indissolivelmente ligado a uma prática material onde mergulha suas raízes” (Moura, 1977a: 89). Em outras palavras, nossa investigação caminhará no sentido de elucidar “os diversos modos segundo os quais o conteúdo e a forma de uma determinada obra musical correspondem a uma situação social dada” (Fischer, 1996: 207). Resumindo em uma pergunta: *qual o sentido social e histórico da obra de João Nogueira?*

Com efeito, indicados os pressupostos teóricos da pesquisa, é conveniente nos indagarmos sobre a relevância dela. Uma vez que nos colocamos entre aqueles que dão ênfase aos processos de mudança social, talvez seja mais adequado nos questionarmos acerca do papel que a investigação sobre a cultura popular, mais especificamente sobre a obra do sambista, pode desempenhar no interior dessa dinâmica.

Hobsbawm, em um instigante ensaio de 1960 intitulado “Notas para o estudo das classes subalternas”, observa que os movimentos das classes mais pobres se caracterizam por sua pouca organização e que esta pode ser uma das razões pelas quais são

escassamente analisados, “apesar destas pesquisas serem evidentemente de grande importância política” (1983: 59).

O historiador não é o único a questionar a ausência de interesse sobre *la perspective d'en bas* – expressão recolhida por Hobsbawm de Henry Lefebvre (idem: 49). Na mesma direção, no ensaio “História política do futebol brasileiro”, Joel Rufino dos Santos aponta a carência de pesquisas sobre futebol, música popular e tudo aquilo relacionado à cultura “do povo”. Para ele, este é um problema, uma vez que a cultura popular e os saberes que ela engendra podem permitir a necessária “revisão da história convencional, aquela em que se movem exclusivamente as classes privilegiadas” (1981: 78).

Ao catalogar correntes de pesquisa que começavam a enveredar por esse caminho, Hobsbawm enfatiza que “entre as muitas sugestões estimulantes contidas na obra de Antonio Gramsci está a de se dedicar mais atenção ao estudo do mundo das classes subalternas” (1983: 45). O filósofo italiano colocou a cultura popular, aqui compreendida não apenas como manifestações artísticas, mas o complexo de saberes e práticas que envolvem *la perspective d'en bas*, no centro de seus estudos. Em carta para sua cunhada Tatiana Schucht, ele lista possíveis pesquisas que poderia desenvolver desde o cárcere e afirma: “o espírito popular criador, em suas diversas fases e graus de desenvolvimento, está na base deles em igual medida” (Gramsci, 2006, v. 1: 78).

O italiano ocupou-se longamente das variadas formas de expressão da consciência do seu tempo. Gramsci buscava elucidar “o que se pode contrapor, por parte de uma classe inovadora, a este complexo formidável de trincheiras e fortificações da classe dominante” (idem, v. 2: 89). Ele partiu do pressuposto de que a persistência das estruturas de dominação não residia apenas em seu poder de exploração e coerção, mas sobretudo em sua capacidade de obscurecer as consciências, mistificar as relações sociais existentes. Em uma palavra: naturalizar o real. Uma estratégia para superar essa estrutura passaria, portanto, por derrubar as trincheiras ideológicas, pela possibilidade de articular uma nova cultura, de tornar orgânico o que ele chama de *espírito de cisão*, isto é, a “conquista progressiva da consciência”. É nesse sentido que compreendemos, assim como indica Gramsci, que a luta política é também a luta por uma nova cultura. Eis onde reside a importância histórica do *espírito popular criador*: em seus estratos que a ordem

vigente busca silenciar, justamente pela possibilidade de indicarem caminhos alternativos a ela, mesmo sem constituir-se como prática concreta de contrariedade do poder.

O conceito de hegemonia aparece, então, como fundamental para a análise que nos propomos. Longe de ser resultado da coerção ou de imposição, toda hegemonia é “necessariamente uma relação pedagógica” (Gramsci, 2006, vol. 1: 399) que resulta na liderança moral e intelectual que uma classe ou fração de classe exerce sobre o conjunto da sociedade, a partir da difusão de seus valores, de suas crenças, de sua visão de mundo. Isso permite a Marilena Chauí afirmar que hegemonia é sinônimo, “sobretudo, de cultura em sociedade de classes”, pois ela se apresenta como um conjunto de saberes, valores, significados e costumes “que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido experimentado como absoluto, único e **irrefutável porque interiorizado** e invisível como o ar que se respira” (1997: 90, grifo da autora). Para a classe dominante, a coerção, além de assegurar a propriedade dos meios de produção, será, na verdade, uma forma de garantir a ordem nos casos em que o consenso se debilita. Esta constatação permitiu a Gramsci afirmar que o Estado é “hegemonia couraçada de coerção” (2006, vol. 3: 244).

É peremptório enfatizar que toda hegemonia é um processo dinâmico, que precisa ser renovado continuamente. Ela não existe sem resistência, razão pela qual jamais será total ou exclusiva. Não é por acaso, portanto, que as classes hegemônicas estão sempre alertas às alternativas que se constituem em suas margens, pois “a realidade do processo cultural deve (...) incluir sempre os esforços e contribuições daqueles que estão, de uma forma ou de outra, fora, ou nas margens, dos termos da hegemonia específica” (Williams, 1979: 116). De tal modo que as iniciativas contra-hegemônicas não são importantes apenas por apontar caminhos alternativos, mas também por encarnarem aquilo que a hegemonia historicamente buscou silenciar ou controlar.

Compreendendo que a cultura tem como uma de suas funções precípuas a expressão da consciência social das classes em disputa pela hegemonia, podemos afirmar, então, que a obra de João Nogueira resulta não apenas de uma escolha subjetiva, mas de condicionamentos concretos. Esses condicionamentos perpassam sua vinculação orgânica com as classes subalternas e com a tradição do samba. É nesse sentido que analisamos a obra de João buscando o que lhe dá unidade e confere relevância histórica em um complexo que envolve tradição e vanguarda, negociação e resistência, fresta e festa.

Parece-nos que esta abordagem é a alternativa possível para escapar daquelas situações onde o autor “desce aos quintais da cultura popular”¹² e ela se resume a mero objeto a ser encaixado em certezas pré-fabricadas. Sem bitolas, essa pesquisa foi orientada pela dialética existente entre cultura e sociedade, sujeito e objeto, na qual o samba não se resume a epifenômeno da vida social, mas expressa a práxis criadora de um povo em um espaço e um tempo determinados.

Metodologia e objetivos

Em termos metodológicos, esta tese orientou-se pela compreensão de que “só é possível entender plenamente os fenômenos artísticos e ideológicos quando estes aparecem relacionados dialeticamente com a totalidade social da qual são, simultaneamente, expressões e momentos constitutivos” (Coutinho, 2011: 9). Se é verdade que as manifestações culturais podem desvendar a problemática social, contribuindo para elevá-las à consciência, o caminho para sua compreensão não pode ser outro senão a análise à luz dos fenômenos concretos. É nesse sentido que o método aqui adotado pretende realizar aquilo que José Barata Moura chamou de “desmontagem do cotidiano”. Como já demonstramos, a cultura não existe alheia às relações sociais de produção. Compreendê-la *desmontando o cotidiano* exige que se determine objetivamente as relações sociais que perpassam sua existência, indicando não só os acontecimentos, mas também o complexo ideológico das forças em tensão. Parafraseando Schwarz, podemos dizer que se trata de olhar a obra musical de João Nogueira sobre o fundo real e estudar a realidade sobre o fundo desta obra (1989a: 140).

Para tanto, nos debruçamos sobre a produção artística de João Nogueira compreendida nos 17 discos¹³ que lançou durante a carreira que se inicia com a gravação de *Espere óh! Nega* pelo conjunto Nosso Samba (1968) e termina com o álbum *João de todos os sambas*¹⁴. Compõem ainda o corpus deste trabalho a criação do Clube do Samba, organização que João fundou e da qual foi presidente, além de sua atuação mais episódica

¹² Máximo, J. Orelha. In: Coutinho, E. G. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2002.

¹³ Esta pesquisa dará ênfase aos álbuns individuais gravados por João Nogueira, por entender que entre eles há uma unidade, um projeto musical que apesar de diverso, concentra objetivos bem definidos pelo sambista. Cf. Anexo 1 para a lista dos discos.

¹⁴ Álbum *João de todos os sambas*, BMG, 1998.

em locais como a escola de samba Tradição e o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. Para traçar os caminhos dessa trajetória, 14 pessoas foram entrevistadas entre agosto de 2014 e março de 2017. São familiares, parceiros e amigos do sambista, além de integrantes do Clube do Samba. Recorremos também à consulta de fontes primárias (jornais, revistas, entrevistas e encartes presentes nos discos) e aos acervos do Museu da Imagem do Som e do Arquivo Nacional. Parte fundamental para os objetivos deste trabalho é a discografia do sambista e por isso reunimos os álbuns originais lançados entre 1972 e 1998.

Diante deste vasto material, nos orientamos pela máxima de Walter Benjamin, para quem o essencial em toda pesquisa sobre uma dada obra artística é estabelecer “qual a sua posição *dentro* das relações sociais de produção da sua época” (2012a: 131). Foi com essa intenção que identificamos entre o primeiro *long play* solo (1972) e aquele último, repleto de canções impostas pela gravadora que poderiam estar no disco de qualquer grupo de pagode do final dos anos de 1990 – repertório sem nenhum vínculo com o trabalho que o sambista desenvolveu nos trinta anos anteriores –, uma obra que através do diálogo criativo com a tradição caracteriza-se por uma dialética particular entre malandragem e militância.

A carreira de João Nogueira tem início no período em que o mercado de bens culturais fixa-se definitivamente no Brasil. Esse processo, longe de ser casual, insere-se na dinâmica de passagem a um novo estágio de acumulação capitalista, iniciado com a implantação da ditadura em 1964, “quando então a classe dominante atalha as aspirações populares e sai pela brecha do subcapitalismo que a nova configuração da economia internacional lhe abria” (Schwarz, 1999: 101). O Brasil em que João Nogueira compõe e canta é o país que vive a acomodação decisiva das forças em conflito afim de consolidar o capitalismo monopolista e que, por isso, assiste ao rápido desenvolvimento da indústria de bens culturais. Monopolizada e dependente do capital estrangeiro, a indústria da cultura de massa passa a ter papel relevante no rearranjo da luta pela cultura. Como resume um crítico, seu desenvolvimento concretiza “no plano do espírito, (...) uma expropriação semelhante à que o capitalismo operou no plano da vida econômica” (Schwarz, 1989b: 84).

João Nogueira sabia bem o que significava essa expropriação, como podemos

verificar em uma entrevista na qual comenta o porquê da criação do Clube do Samba:

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 Larga¹⁵.

Quando fala em fim da era romântica, João refere-se à “mundialização da música mercadoria” (Dias, 2000), processo que buscou enfrentar de maneira vigorosa. Em diversas ocasiões o sambista manifestou sua preocupação com a propagação deste tipo de música em detrimento da canção popular. Objetivamente, a *discotéque* deixava sem emprego diversos trabalhadores do samba, instrumentistas e compositores que viam sua música sumir das rádios e das casas noturnas. Por outro lado, e mais grave, implicava também o próprio esfacelamento da memória de seu povo, como aponta João ao citar referências do gênero – Natal, Monarco, Cartola e Calça Larga.

É nesse contexto que, ao longo de sua carreira, o sambista dedicou-se a uma aguerrida militância em prol da canção popular. A criação do Clube do Samba constitui o ápice de sua luta, dada a grandeza do projeto imaginado por João. Ele surgiu como uma iniciativa voltada para a reunião de uma categoria. Com o tempo, a ideia desdobrou-se em novas atividades e por fim, em uma casa de espetáculos que tinha por objetivo garantir espaço e trabalho para os artistas – o grupo fixo que se apresentava por lá chegou a ser composto por 30 músicos, liderados por Wilson das Neves. O projeto dos diretores do Clube, entretanto, extrapolava a casa noturna e os bailes que promoviam por lá. A entidade criou seu próprio jornal e planejava lançar uma gravadora independente, tornando-se assim um núcleo de fortalecimento do samba e de defesa dos direitos dos músicos.

Essa rápida alusão ao Clube do Samba, iniciativa sem igual na história da canção popular, tem um objetivo preciso: indicar que a relação com a tradição é tema central na trajetória de João Nogueira. É ela o ponto de contato entre as duas faces que caracterizam sua obra, a malandragem e a resistência. Herdeiro do samba sincopado e escorregadio de bambas como Wilson Baptista e Geraldo Pereira, não lhe faltou predisposição para questionar a hegemonia da música-mercadoria. Seja cantando ou lutando, o que João não aceitava era o desaparecimento do samba. Dito de outra forma, é para manter viva a

¹⁵ “Jornal do Brasil”, em 10 de janeiro de 1979.

tradição que representava a história de seu povo e que lhe servia de inspiração que o sambista: i) dedica-se à música popular e ao sincopado; ii) faz do Clube do Samba uma trincheira, verdadeiro espaço de militância. Enfim, com João a tradição cronista e malandra do samba carioca ganha conotações típicas do momento histórico que ele viveu.

Indicamos anteriormente a importância da cultura popular para a compreensão dos fenômenos sociais. Entretanto, na história da formação social brasileira, a canção popular, especificamente, tem uma relevância que merece ser destacada. Entre os legados do passado colonial e escravista; das sucessivas etapas de transformação caracterizadas pela falta de rupturas; da inabalável aliança entre uma burguesia detentora de moderado espírito modernizador e uma oligarquia voraz na defesa dos seus interesses – ainda que com frequência eles signifiquem a extrema precarização da vida da maioria – está o abismo criado entre os artistas nacionais e as classes subalternas. É nesse quadro que a música popular se estabeleceu como “a mais eficiente linguagem produtora de conhecimento sobre o Brasil e acessível a toda a população” (Schwarcz, Starling, 2015: 375). A canção urbana foi capaz de alinhar interpretações sobre o país que nunca tiveram lugar na história oficial, mas que também mereceram pouca atenção de intelectuais e artistas, quase sempre oriundos das camadas médias. No início do século XX, foi a batucada dos trabalhadores informais, biscateiros, rufiões, punquistas e todos aqueles que não cediam “à lógica perversa que condenava negros e mestiços à mendicância, ao desemprego e à pobreza extrema” (Neto, 2017: 182) que chamou para si esse papel, convertendo-se em verdadeiro “documento verbal” (Matos, 1982) das relações sociais brasileiras. Não surpreende, assim, que um analista atento afirme que “ainda é relativamente escassa a bibliografia sobre o samba urbano carioca”¹⁶.

Ainda que em um contexto muito distinto daquele que marca o surgimento do samba no primeiro quarto do século passado, nos anos de 1970 a música popular insiste em representar as contradições gerais da sociedade brasileira e, dessa forma, encarna

¹⁶ O analista a que nos referimos é o escritor e pesquisador de sambas de enredo Alberto Mussa, na Apresentação de Lopes, N. e Simas, L. A. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: 2015.

também os dramas da sociedade global. O desenvolvimento daquilo que Nuno Ramos chamou de “uma indústria cultural de segunda geração” (2009) – a primeira foi o boom industrial na década de 1930, associado à “Era do rádio” – engendra nova dinâmica no mercado de exploração dos bens culturais. Se o sambista já não tinha seu pandeiro apreendido, isso não quer dizer que a hegemonia não estivesse viva, em estado de alerta. Em meio à consolidação da indústria cultural, já não se tratava de escapar do delegado, mas do samba-mercadoria. No centro do furacão que propagava a definitiva mercantilização de todas as dimensões da vida, uma roda de samba era mais que uma batucada, era fresta. Ela sintetizava a persistência em afirmar *outra ordem*, ainda que sem rompimento com a ordem formal, por parte de uma parcela da sociedade que nunca resistiu em silêncio.

É exatamente o que faz João Nogueira em sua relação crítica e desgastante, talvez como de nenhum outro grande artista da sua geração, com a indústria fonográfica. Ao fazer uma opção estética consciente pelo samba malandro carioca, ele recusa os parâmetros puramente comerciais do mercado de então. É nesse sentido que João encarna, em alguma medida, não a dimensão folclórica do malandro, como era o caso de Moreira da Silva, mas sua *dimensão histórica*. Vivendo no fio da navalha com a indústria da qual era produto e empregado, o sambista teve na astúcia e na capacidade de negociação do malandro seu principal subterfúgio. Apenas assim, explica-se como, sem ser um grande vendedor de discos, aos trancos e barrancos ele foi capaz de elaborar sua obra, sem fazer concessões e ciente de que para os patrões não passava de um número. Batendo de frente com a indústria que lhe permitia divulgar sua música, mas recuando em diversos momentos, João demonstrava uma ginga que adquiriu nos botequins do Méier e levou consigo por toda a vida.

É nesse sentido que a principal hipótese que orienta esta pesquisa sugere que a estratégia cultural do sambista, ao articular malandragem e engajamento, *formaliza esteticamente* um movimento em curso no conjunto da sociedade brasileira em tempos de mundialização da cultura: a resistência popular à nossa cruel modernização. Esta resistência, longe de ser uma ação política organizada e sem ter em vistas uma estratégia de rompimento com a ordem estabelecida, era cantada em crônica no ritmo do vigoroso compasso 2/4 e, como toda manifestação cultural popular, tem entre seus méritos a

possibilidade de revelar aquilo que a hegemonia busca silenciar: as contradições entre as classes e suas visões de mundo.

Para investigar esta hipótese e com o objetivo de lançar luz às particularidades da obra de João Nogueira, esta tese foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, mergulhamos nos principais aspectos daquela que consideramos a primeira fase da vida de João e que vai da infância até sua consolidação como compositor e intérprete – aqui localizada no lançamento do LP *Espelho*, o quarto de sua carreira. Esta não é uma periodização formal, mas acreditamos que atende à necessidade de apresentar as bases de formação do sambista, seu desenvolvimento como cantor e, sobretudo, a mais fecunda fase de sua carreira, quando ainda compunha frequentemente sem parceiros. As informações contidas na *Discobiografia* de Luiz Fernando Vianna foram essenciais para esta etapa, assim como a entrevista com a irmã do sambista.

No segundo capítulo, o foco é a relação de João Nogueira com a tradição da qual é herdeiro. Buscamos compreender como a obra dele reflete, não de maneira estática, mas dialética, a realidade em movimento. Por trás de suas músicas subsistem embates, aspirações, práticas, sujeitos e uma gama de relações que perpassam a comunidade da qual ele fazia parte. É nesse sentido que procuramos a *posição popular que ele ocupou a seu tempo*, como sugere o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2013: 386). Para tanto vamos utilizar dados biográficos e também indicar o decisivo papel que o subúrbio tem na trajetória do sambista.

Analisando suas músicas e demais atividades artísticas, procuramos situar a crônica carioca de João em relação à realidade social experimentada por ele. Além do conteúdo das próprias canções e dos discos, recorreremos às análises de autores como Florestan Fernandes, Roberto Schwarz e José Paulo Netto sobre o momento histórico em que sua carreira se desenvolvia, período marcado pela ditadura civil-militar iniciada em 1964. Mas também, a autores clássicos da historiografia do samba, como José Ramos Tinhorão e Muniz Sodré.

Na seção seguinte, tratamos da relação do sambista com a indústria da música e a fundação do Clube do Samba. Para tanto, foi necessário nos debruçarmos sobre o fundo social dessa relação: o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil sob a ditadura e o que ele significou. Em 1979 o país chegou ao quinto lugar no ranking mundial de venda

de discos (Dias, 2000: 54), em um cenário onde a música popular possuía grande representatividade. Nos anos posteriores, uma crise profunda abateu-se sobre o setor, redirecionando as diretrizes comerciais e transformando a produção, de modo que a música internacional e eletrônica passaram a ocupar ampla fatia do mercado.

Neste capítulo, recorreremos às análises sobre a cultura brasileira propostas por intérpretes como Carlos Nelson Coutinho e Renato Ortiz, além dos estudos sobre o desenvolvimento da indústria fonográfica realizados por Márcia Dias e Eduardo Vicente. Isto porque a fundação do Clube do Samba está ligada à conturbada situação do mercado na passagem para os anos de 1980 e também ao desgastante histórico que João acumulava com os patrões, inclusive diretores de TV. Qual a perspectiva da fundação do Clube nesse cenário? Como se deu seu fracasso? O que a crise na indústria fonográfica representa para o sambista de então? O que a existência do Clube do Samba significa para a carreira de João? São perguntas que guiam o desenvolvimento do terceiro capítulo.

Finalmente, na quarta e última seção, refletimos acerca da articulação entre a militância pela música popular e a tradição malandra em João Nogueira. Se o malandro é uma figura que já não tinha lugar no Brasil moderno, como é possível dizer que o sambista é herdeiro do samba malandro? Mais: em que medida João pode articular a malandragem, caracterizada pela ausência de projeto, com a militância que a nosso ver o distingue, mas é definida pela existência de um projeto de sociedade?

Partindo da máxima de Caninha, “só tira samba, malandro que tem patente”, voltamos ao clássico estudo de Antonio Cândido sobre a malandragem para compreender em que medida João é malandro. Uma das nossas hipóteses é que a relação identificada por ele no período joanino indica uma condição “recorrente” na vida nacional, pois, como afirma Gilberto Vasconcellos, “trampo neste país não dá camisa a ninguém” (1977: 107).

Para Vasconcellos, a malandragem estaria vinculada ao momento histórico em que o antagonismo entre capital e trabalho ainda não tinha se expandido ao máximo no Brasil. Com a modernização esta polarização coloca-se de maneira plena. Ele, então, pergunta-se: nesse contexto, a malandragem “não correria o risco de se converter numa mera apologética?”. É possível, mas o próprio autor dá pistas instigantes ao sugerir que a malandragem pode ser entendida como “uma resposta à nossa via prussiana” (1977: 108). Ora, a crise que consolida o poder burguês no Brasil, marcada pelo golpe de 1964,

constituiu mais um processo de “modernização conservadora”, característica constante da nossa formação. Ainda que tenha ocorrido a proletarização do trabalhador brasileiro, isso não se deu pela via clássica como demonstra Florestan Fernandes. Se no fim da escravidão a universalização do trabalho livre não aconteceu ao custo da destruição absoluta da ordem senhorial, no Brasil do capitalismo monopolista a necessidade do povo “se virar” manteve-se intocada, uma vez que novamente este processo se deu num rearranjo das forças conservadoras, sem que o trabalho passasse necessariamente a garantir as condições básicas de existência.

Se, de fato, “aquela tal malandragem não existe mais”, como canta Chico Buarque, é possível afirmar que ela persiste viva como uma opção estética. Mas, mais do que isso, como estratégia histórica de um setor da totalidade social, aquele que permaneceu alijado dos processos decisórios nacionais e para quem os calos nas mãos nunca significaram melhorias objetivas na vida, como canta a marcha de Almeidinha: “Eu trabalhei como um louco/ Até fiz calo na mão/ O meu patrão ficou rico/ E eu pobre sem tostão”. O “malandro para valer”, como sabemos, passa a trabalhar, o que não significa que pode abrir mão dos biscates ou que sua paragem deixou de ser o botequim, a esquina do apontador do bicho e a quadra da escola do coração, contexto no qual João Nogueira foi formado.

Educado nas ruas do subúrbio, o sambista não estabeleceu como limite de sua obra o mero comércio das suas músicas. Para ele, o samba era antes de tudo uma força política e comunitária, que não terminava no disco, mas dava unidade e voz à comunidade com a qual se identificava. Assim como o escritor Lima Barreto, João sabia que resumir aquela prática ao entretenimento “é limitar os homens de uma moralidade primitiva, como os selvagens, que não veem na alimentação outro alcance que não seja o da satisfação agradável que lhes proporciona a ingestão de alimentos” (Barreto, 1956b: 65). O escritor utiliza a definição na conhecida conferência que nunca proferiu, intitulada “O destino da literatura”. Lima não admitia uma literatura descompromissada, reduzida à “beleza plástica”, reprodutora do mero espanto com o mundo. A literatura que interessava ao escritor e boêmio carioca era a militante, como ele próprio descreve em outra ocasião.

Parece-nos que fenômeno similar vai pautar a obra de João Nogueira. O aparente paradoxo entre militância e malandragem constitui uma contradição dialética em sua

obra. O aspecto dissociativo que demonstram não exclui a unidade que a observação acurada da sua trajetória demonstra. Foi vivendo nas frestas, na contradição entre a recusa e a aceitação, a elaboração militante e o improviso malandro, que João se colocou diante do seu tempo e fez sua música. Parece-nos que a opção estética pela malandragem é parte essencial da sua estratégia de recusa, que com isso transforma-se em uma busca universal: manter viva a experiência coletiva, o sentido de comunidade, a memória de seu povo. Como ele próprio afirma: “Fazer samba e música popular pode ser considerado resistência hoje em dia. As máquinas promocionais do rock e da música pop são muito poderosas. A gente resiste com o que traz de dentro de si”¹⁷. É no sincopado, o que trazia dentro de si, que João encontra o caminho de sua resistência.

Como observou Antonio Calado em seu prefácio para “A necessidade da arte” de Ernest Fischer, a angústia da condição humana atualmente só pode ser sentida por uns poucos. “É hoje em dia um privilégio dos que dispõem de ócio” (Fischer, 1966: 12). Um “tempo para cantar” ainda é sinal de protesto por parte daqueles a quem é negada essa angústia, daqueles que tiveram inclusive seu tempo livre sequestrado. A obra de João Nogueira demonstra profundo desconforto com essa realidade em sua permanente opção por não abaixar a cabeça para os de cima e por não admitir que se perdesse a memória coletiva de sua gente. Batalha dura e marcada pelo poder desigual das forças envolvidas, como é possível atestar 40 anos depois. Esta era, no entanto, a luta do seu tempo e da qual ele não se esquivou, consciente de que “em cada época é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo que quer se apoderar dela”, como afirmou Walter Benjamin (2012a: 244).

Hobsbawm ao refletir sobre o papel do jazz na sociedade moderna, questiona-se: “como iremos restaurar o devido lugar das artes na vida, e como fazer aflorar a capacidade criativa de cada um de nós?” (2012, p. 46). Para o historiador, o jazz pode ajudar, não com uma fórmula pronta, mas com sua histórica e resistente presença que no mundo atual indica avanços e limitações desta luta. Parece-nos que aqui ou em qualquer lugar o vigor da cultura popular sugere uma trincheira que longe de ser sistemática, pulsa em suas contradições num complexo de conservação e criação, negociação e resistência

¹⁷ “Jornal da Tarde”, em 27 de outubro de 1979.

que, se de fato não resolve os dilemas sociais, coloca seu saber e sua memória à disposição das lutas em face do embrutecimento da vida.

É por isso que a luta política passa intensamente pelo “empenho no sentido de intensificar a cultura, de aprofundar a consciência. (...) Esse empenho é ele mesmo liberdade, estímulo para a ação e condição da ação” (Gramsci, 2006, vol. 1: 212). João Nogueira em suas três décadas de samba parecia ter ciência disso.

2. Nascido no subúrbio nos melhores dias

*Quem não pode não intima
Deixa quem pode intimidar.
Quem não pode na carreira
Vai andando devagar.*

João Rodrigues de Souza, o João da Gente

Em agosto de 1970, no auge da Guerra Fria, o mundo acompanhava com atenção um conflito que se desenrolava no Oriente Médio. Em um ato cinematográfico, militantes da Frente Popular para a Libertação da Palestina sequestraram cinco aviões de carreira para exigir a soltura de palestinos presos em Israel. A ação ficou conhecida como “Sequestros de Dawson’s Field”, porque três dos aviões foram obrigados a posar na base aérea britânica homônima localizada na Jordânia. O governo jordaniano atacou os sequestradores e teve início o confronto que deixou mais de dois mil mortos e ficou conhecido como “Setembro Negro”.

No Brasil, o ano é comumente lembrado por conta da conquista do tricampeonato mundial de futebol em junho. Mas nem tudo era alegria em plena ditadura. O país vivia o auge da repressão durante o governo do general Emílio Garrastazu Médici. Só em 1970, organizações de esquerda brasileiras sequestraram o cônsul japonês, o embaixador suíço e o da Alemanha Oriental. No vizinho Uruguai, militantes Tupamaros fizeram o mesmo com o cônsul brasileiro. Foi ainda em março daquele ano que o presidente brasileiro assinou um decreto que colocaria o país em uma crise diplomática com a maior potência mundial. Ele dispunha sobre a ampliação do mar territorial brasileiro de 12 para 200 milhas marítimas e os Estados Unidos revidaram com sanções econômicas.

Alheio à efervescência política de então, o mangueirense Cartola realizou uma série de apresentações, nas sextas e sábados de agosto, do show *Cartola Convida* no

Conservatório de Teatro, localizado na Praia do Flamengo, onde antes funcionava a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), expulsada dali violentamente durante o golpe que instaurou a ditadura em 1964. A cada semana, o sambista, acompanhado do conjunto Nosso Samba, recebia um convidado para o espetáculo.

Durante quase todo o mês de setembro, as capas dos jornais foram diariamente ocupadas pelo desenrolar do “Setembro Negro”. Nas páginas internas do “Jornal do Brasil”, no entanto, é possível encontrar anúncios discretos do *Cartola Convida*. A lista de convidados é estrelar e composta apenas por nomes já consagrados em 1970: Paulinho da Viola, Clara Nunes, Candeia, Zé Kéti, Ciro Monteiro e Os Cinco Crioulos¹⁸. A semana dos dias 18 e 19 daquele mês foi reservada para o encontro mais especial da temporada. Cartola receberia Donga, João da Baiana e Pixinguinha, a “Santíssima Trindade” do cancionário popular brasileiro.

A apresentação da sexta-feira foi um sucesso. O trio, apesar da idade avançada (o mais jovem era Pixinguinha com 73 anos), foi do miudinho ao corta-jaca¹⁹ com tudo mais que tinha direito, saindo do palco carregado pelo público. Já no sábado, o *Cartola Convida* não prometia tanto. Ligia Santos, filha de Donga, compareceu ao teatro e informou a um dos produtores, Jorge Coutinho, que os sambistas não se apresentariam. A noite anterior teria sido cansativa e dois espetáculos seguidos eram demais para a saúde dos três. Coutinho, no livro “Noitada de Samba”, afirma que outras dificuldades se impuseram. Segundo ele, na sexta, Pixinguinha não havia gostado de a produção não dispor de piano e flauta, além da proibição de subir ao palco com uísque – eram ordens do teatro (2009: 48). O fato é que os convidados não apareceram e a noite parecia comprometida. Nervoso, Cartola desceu para o botequim mais próximo à procura de um “quente pra tomar coragem”²⁰ e fazer o show sozinho. Mesmo acompanhado do Conjunto Nossa Samba, “um dos mais perfeitos grupos de samba de todos os tempos” (Lopes e Simas, 2015: 74), o mestre não estava preparado para encarar a plateia sem parceiro.

¹⁸ O grupo foi formado em 1967 para o espetáculo Rosa de Ouro que apresentou Clementina de Jesus ao grande público e foi idealizado por Hermínio Bello de Carvalho. A formação original contava com Anescarzinho do Salgueiro, Elton Medeiros, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola, que depois foi substituído por Mauro Duarte.

¹⁹ De acordo com Lopes e Simas: “figuração coreográfica do samba de roda, em que o dançarino se movimentava torcendo o pé, como se cortasse a fruta a que a expressão alude” (2015: 79).

²⁰ “Jornal do Brasil”, 22 de setembro de 1970.

Diante da preocupação do anfitrião, Jorge Coutinho esforçou-se por encontrar um substituto. Chegaram a ligar para Ciro Monteiro e Clara Nunes, além de procurar alguém que já estivesse no teatro. Cogitando devolver o dinheiro dos ingressos, o produtor foi a um bar próximo e lá deu de cara com “João Nogueira, que ninguém sabia quem era, e com o filho da Elizeth Cardoso, o Paulinho Valdez, que tinham ido para assistir ao show” (Coutinho e Bayer, 2009: 48). Coutinho fez o convite e como era de se esperar a dupla resistiu em aceitar, afinal, eram dois iniciantes de um lado, e um dos maiores sambistas cariocas do outro. Mas enfim cederam e encaminharam-se para o teatro.

Àquela altura, João Nogueira não era realmente ninguém no mundo do samba. Seu maior feito era ter emplacado uma música para a gravação de Elizeth Cardoso, *Corrente de aço*. O logro foi graças a Paulo César Valdez, filho da Divina, que o conheceu em um bloco de carnaval no Méier e gostou das suas composições. Dali em diante passaram a sair juntos e naquela noite rumaram para assistir aos clássicos do samba.

Informado sobre os parceiros do show, Cartola quis saber quem era João Nogueira, de quem nunca tinha ouvido falar. Jorge Coutinho apresentou as duas parcas credenciais do rapaz: era do Méier e “fez ‘Eu tenho no peito um tesouro/ Meu coração vale ouro’²¹, que a Elizeth gravou” (idem: 49). Cartola pareceu gostar da ideia e arrematou: “se a Elizeth gravou música dele, então ele é fantástico. Traz o João pra cantar” (idem).

Foi assim que um desconhecido João Nogueira subiu ao palco pela primeira vez ao lado de Cartola e o acompanhou numa noite de sucesso. João recordaria anos depois: “ninguém me conhecia. (...). Então, o negócio não foi brincadeira. Mas atacamos e tudo bem. No dia seguinte tinha uma página inteira do Jornal do Brasil, foi uma beleza”²².

O “Jornal do Brasil” do dia 22 de setembro noticiou o espetáculo informando que “parecia até que se tinha esquecido que não era para ser nada daquilo, que o show tinha que ser outro”. Era a primeira vez que o nome de João Nogueira era noticiado no jornal. O texto não dava nenhuma informação sobre ele, mas Cartola já sabia que o sambista do

²¹ Versos da canção *Corrente de aço*, de autoria de João Nogueira, gravada por Elizeth Cardoso no LP *Falou e disse* (Copacabana, 1970). O LP foi produzido por Hermínio Bello de Carvalho.

²² Entrevista gravada no show “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” e registrada em CD.

Méier era mesmo fantástico. O encontro acidental, olhando tantos anos depois, parece um prenúncio da carreira que se desenvolveria nas três décadas seguintes.

2.1 O samba que vem do Méier

João Baptista Nogueira Júnior nasceu no Rio de Janeiro em 12 de novembro de 1941 e é exatamente um ano mais velho que Paulinho da Viola (12 de novembro de 1942). O filho mais novo do advogado João Baptista e da dona de casa Neusa veio ao mundo na rua Magalhães Couto, transversal da rua Dias da Cruz, via mais importante do Méier, bairro localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro.

O pai era sergipano, funcionário público e segundo as recordações de João sentia saudades da sua terra, razão pela qual não perdeu a chance de aproveitar uma transferência para Aracaju. Entre 1944 e 1949, a família Nogueira viveu na capital de Sergipe e é de lá que vêm as primeiras lembranças de João sobre o lado musical e boêmio do pai. O advogado era também um exímio violonista e o filho levava na memória as noites de música regadas a uma cachacinha na casa que viviam em Aracaju. “Lá eu escutei muito violonista bom tocando (...) Seu Pedrinho, seu Argolo, seu Moraes. A gente ia dormir, eles estavam tocando e quando a gente acordava de manhã eles ainda estavam tocando. Com uma aguazinha do bule do lado. Meu pai tinha o hábito e tomava cachacinha num cuitezinho”²³.

De volta ao Rio, e ao Méier, a vida familiar não mudou muito. O velho João, que chegou a tocar no Regional do Rogério Guimarães e com Noel Rosa²⁴, costumava receber os amigos em casa. Não era raro que Pixinguinha ou Jacob do Bandolim animassem as noites na residência dos Nogueira, agora localizada na rua Juruviara. O radialista Adelson Alves em certa ocasião contou sobre um acontecimento que presenciou na casa de Donga, na presença de João da Baiana e Pixinguinha. Todos dançavam quando alguém

²³ Entrevista gravada no show “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” e registrada em CD.

²⁴ No programa “Ensaio”, da TV Cultura, gravado em 1992, João Nogueira afirma: “[Meu pai] tocava um violão divino. Tinha o hábito de levar lá pra casa Pixinguinha. Os amigos dele, com quem ele tocava e chamavam ele de Mestre. (...) Tocava com Jacob do Bandolim. Com Noel Rosa eu não sabia, mas fui surpreendido pelo livro do João Máximo”. Os biógrafos de Noel Rosa anotam: “João Baptista Nogueira, a quem tratam com carinho e respeito por ‘Mestre’ (...) atuou ao lado de Alberto Simões da Silva, o Bororó, Glauco Vianna e Noel Rosa, fazendo acompanhamentos ao violão em espetáculos musicais” (Máximo e Didier, 1990: 110).

chamou por João, Pixinguinha mandou que o sambista fosse até ele e “abraçando-o, emocionado, contou que fora amigo íntimo de seu pai, grande violonista da época de ouro da música popular brasileira”²⁵.

A atmosfera musical doméstica era ainda vitaminada pelo gosto da mãe pela música. Em diversas entrevistas João recorda a bela voz de dona Neusa e a paixão que partilhavam pelo rádio. Nessa época, quem fazia a cabeça do futuro sambista era Roberto Silva, intérprete que fez sucesso cantando músicas de compositores reconhecidos pela criativa divisão rítmica, como Wilson Baptista e os bambas do Estácio. Nei Lopes anota que o cantor “tornou-se, juntamente com Ciro Monteiro, um dos grandes intérpretes do samba estilo sincopado” (2004: 621).

A morte precoce do pai, em 1952, quando tinha apenas 10 anos, será o primeiro grande desafio da vida de João Nogueira. Diante das dificuldades financeiras, a família teve que entregar a casa onde vivia de aluguel e dividir-se entre a residência de familiares e amigos. As duas irmãs mais velhas, Gisa e Lígia, começaram logo a trabalhar. Um dos símbolos mais emblemáticos dessa fase é que dona Neusa decidiu vender o violão do marido. Não queria que os filhos se envolvessem com música, mas que fossem trabalhadores.

Já adolescente, João ganhou o primeiro dinheiro como *office-boy*. As condições melhoraram um pouco e dona Neusa conseguiu novamente reunir os três em uma só casa no Méier, agora na Bueno de Paiva, rua paralela à Dias da Cruz, exatamente na altura do clube Mackenzie. Aos 15 anos, João Nogueira já trabalhava, era totalmente independente e começava a conhecer as esquinas, bares, rodas e blocos de samba do bairro onde se criou.

É no Méier, com os amigos de bairro, que João começa a cantar. Das rodinhas de adolescentes, rapidamente ele começou a compor, sozinho ou com a irmã Gisa Nogueira, sua primeira parceira. Na mesma época passou a frequentar o bloco Labareda do Méier. O sambista tornou-se seu principal compositor e depois diretor. À época, ele não saía do Méier nem para trabalhar. Além de *office-boy* na Casa José Silva, foi também vitrinista na loja Soraia Modas, ambas localizadas no bairro. Deixava seu reduto apenas para ir aos ensaios de escolas como a Mangueira ou o Salgueiro. Essa rotina só mudou quando ele

²⁵ Contracapa do disco *E lá vou eu*, Odeon, 1974.

começou a trabalhar em Madureira, numa agência da Caixa Econômica Federal, onde permaneceu até passar a dedicar-se integralmente à música.

No final dos anos 1960 as rodas de samba promovidas pelo Labareda começaram a projetar João Nogueira como compositor. Eram matinês e festas no clube Mackenzie, principalmente. Mas, nessa fase, ele comandou rodas também no restaurante Belvedere e fez shows na boate Gargalo. Ambos ficavam no Shopping Center Méier, inaugurado em 1965 e “o primeiro do gênero no Brasil” (Vianna, 2012: 17).

Foram pouco mais de 15 anos entre a morte do pai, quando João ganhou as ruas e o mundo do trabalho, e a primeira gravação de uma música sua em 1968, por intermédio do maestro Moacir Silva, pai de Ailton Silva, que também morava no Méier e participava do Labareda. A música, *Espere oh! Nega*, aliás, foi originalmente composta para o bloco. A canção foi gravada pelo conjunto da Zona Portuária Nosso Samba (mesmo grupo que tocava no *Cartola Convida* em 1970) no disco *De onde o samba vem*, lançado pela Beverly em 1969, selo que pertencia à Copacabana Discos – que tinha o maestro Moacir como diretor artístico.

João Nogueira sintetizava da seguinte forma este período em que se dá a base da sua formação, sobretudo como compositor e intérprete – sem aprender a tocar instrumento algum, para além dos poucos acordes que dominava do violão:

Quando fiz 15 anos, e já podia pagar minha condução, passei a frequentar os ensaios da Mangueira, na cerâmica²⁶, e do Salgueiro, na Maxwell. Gostava de ver as pastoras ensaiando. A disputa de sambas era sensacional. Sei vários sambas que perderam. Hoje você não sabe nem o samba que ganhou. Minha turma não me acompanhava nisso, era um negócio novo pra eles, eles gostavam mais de viola, Tito Madi, João Gilberto começando.... Então na minha formação musical tenho o choro do meu pai, o samba das escolas de samba, o jazz da coleção de um grande amigo meu aos 20 anos, as serestas da minha turma, os sucessos do rádio, como Ciro Monteiro, Nelson Gonçalves, Elizeth Cardoso, Roberto Silva, Tito Madi, época áurea da Rádio Nacional. Isso tudo explodiu quando me deu vontade de compor²⁷.

Foi também nos blocos do Méier que João conheceu Paulo César Valdez, o filho de Elizeth Cardoso. À época, ele não tinha grandes pretensões com a música, mas continuava compondo e estava mais animado depois da gravação de *Espere oh! Nega*. Paulinho Valdez gostou do que ouviu e disse que queria mostrar para a mãe. João não

²⁶ Nos anos 1960, com dificuldades para ensaiar na sua sede original no Buraco Quente, a Mangueira passou a se reunir na quadra de uma fábrica de cerâmica que ficava no Morro.

²⁷ “Última Hora”, em 8 de abril de 1983.

levou a sério e apesar de pegar o telefone dele, não chegou a ligar. Paulo, por sua vez, sumiu por um bom tempo, já que estudava Odontologia em Valença, interior do estado do Rio de Janeiro. No carnaval seguinte, em 1970, novo encontro, mas dessa vez marcaram de ir à casa da Divina. João levou suas músicas, ela aprovou e pediu que ele conversasse com Hermínio Bello de Carvalho, seu produtor. Com o aval de Elizeth, João foi até Hermínio, para um encontro no qual também estavam presentes Nelson Cavaquinho e o Maestro Nelsinho.

A música foi escolhida e com a gravação Vianna afirma que o nome do sambista começou a circular para além “das quadras suburbanas”, uma vez que Elizeth era figura fácil nas rádios. Contribuiu para isso o fato de João ter tomado coragem para se apresentar ao radialista Adelzon Alves, que comandava desde 1966 o programa “O amigo da madrugada”. Ele levou o LP à rádio, mostrou sua composição e agradou tanto que Adelzon acabou já entrevistando o novato na mesma noite.

O programa comandado pelo radialista era um dos mais importantes canais de divulgação da música popular. Adelzon tem uma sensibilidade aguçada para captar sucessos e foi ele quem primeiro atentou para “Foi um rio que passou em minha vida” (Paulinho da Viola) e “O pequeno burguês” (Martinho da Vila), não apenas tocando na rádio, mas indicando aos dois sambistas que as músicas tinham potencial para estourar. Foi por conta desse faro que o radialista tornou-se produtor ao ser convidado pela gravadora Odeon em 1971 para cuidar do disco de Clara Nunes. Para este álbum, Adelzon pescou duas músicas de João Nogueira: *Morrendo verso em verso* e *Meu lema* (parceria com Gisa Nogueira).

O tema amor será particularmente recorrente no início da carreira de João. Note-se que nesse período, nos seus melhores momentos, o sambista escapa ao simples lamento para cantar suas paixões associando-as às diversas dimensões da vida. Analisando o mesmo tema nas obras de Geraldo Pereira e Wilson Baptista, o jornalista Juarez Barroso observa que nelas o amor “nada tem a ver com o romantismo modinheiro, cancionista (...). Nenhuma preocupação com o definitivo, com o amor eterno (...). O sambista está sempre aberto para outros interesses” (*apud* Vieira et al: 1995, 16).

No caso de João, esses outros interesses sempre resvalam na cidade, no carnaval e na poesia. Em *Meu lema* ele diz: “Do mundo muito eu já sei/ porém muito tenho que

aprender”. Já em *Morrendo verso em verso*: “Sambei na cidade com meu cordão/ Ganhei na verdade a consagração/ Mas pra mim foi só metade/ Faltou-me a sua mão”.

Adelzon Alves ainda ajudou João a dar mais um passo em 1971. Satisfeita com o disco de Clara, a Odeon deu carta branca para o produtor e ele levou adiante a gravação de um pau-de-sebo. Os paus-de-sebo eram LPs coletivos, “geralmente de samba, com diversos intérpretes candidatos ao estrelato” (Lopes e Simas, 2015: 219). João Nogueira abriu o disco *Quem samba fica...* com a canção *Mulher valente é minha mãe* e no lado B, gravou *O homem de um braço só*. Além dele, gravaram também Roberto Ribeiro, Naldinho da Ilha, Aniceto do Império, Baianinho e outros. João, no entanto, foi o único a interpretar duas composições de autoria própria.

A capa do disco desdobrava-se num encarte. Nele, o produtor assinou um texto em que explicava o título do LP. Para Adelzon a “música autêntica” não vivia uma boa fase, razão pela qual apresentava ao público “intérpretes da nova geração do samba autêntico (...) [na] esperança de sobrar, pelo menos, um pedacinho do boi para a moçada do samba. (...) Urubu não há de comer folha”. No encarte havia também fotos dos sambistas e lá está um jovem João Nogueira ainda sem a cabeleira com a qual se tornaria conhecido, mas já com um currículo que o credenciaria para o primeiro disco.

Antes do LP que viria no ano seguinte, vale deter-se sobre as duas gravações do pau-de-sebo. Nessa primeira fase da vida artística, João não tinha parceiros, com exceção das poucas canções que fez com a irmã, Gisa (são apenas 4 na carreira). Não se trata de um detalhe. Observando este período em que o sambista compunha letra e melodia, é possível perceber como vão surgindo seus principais assuntos de interesse. Esse arco temático não se constrói ao caso, como pretende-se demonstrar ao longo deste trabalho. Ele está relacionado à tradição a qual João Nogueira se alinha e às condições em que faz sua música. É esse universo, ainda, o responsável por dar unidade à sua obra, uma vez que vai permear toda a sua carreira.

Mulher valente é minha mãe e *O homem de um braço só* tratam de duas figuras comuns do subúrbio onde João cresceu. De um lado, a mulher, dona de casa, que trabalha diariamente em uma jornada doméstica cansativa e tem longa existência de “sofrência”, como ele define. Do outro, o dono da banca do bicho, o “patrono”, aquele que manda na área, gosta do carteado e comanda a escola querida. Nas duas músicas, casa e rua,

trabalho e malandragem, um homem e uma mulher ocupando papéis típicos. Não são personagens anônimos, pois as canções são homenagens. A mulher valente é a mãe de João, dona Neusa. Ele escreveria mais tarde no encarte do disco *Boca do Povo*²⁸, ao regrava-la, que a música foi composta para ela e “todas as mães pobres, batalhadoras deste país”. O homem de um braço só é Natalino José do Nascimento, o Natal da Portela, todo poderoso de Madureira.

A homenagem a dona Neusa narra um dia típico de uma mulher que vive para as tarefas domésticas em três partes. Primeiro, a rotina. Ela começa muito cedo, às 5h, e só acaba quando o dia “termina”, leia-se, quando cuidou de todos e de todo o trabalho da casa. A segunda parte é composta pelas atividades que preenchem essa rotina. Lavar, passar, cozinhar, manter a roupa certinha e ver novelas na televisão. Finalmente, a terceira: o cuidado com o filho “malandro”, a quem é preciso acordar e que causa preocupação quando não dorme em casa. Se não fossem pelas novelas, dona Neusa, como tantas outras mulheres trabalhadoras, pareceria mais um conjunto de eletrodomésticos e um despertador. O que explica os versos “Dos seus sessenta e dois de existência/ Tem quarenta de sofrência/ Mas não é de se encostar”.

Em “O homem de um braço só” o mote é outro. O malandro não tem nada de sofredor e mesmo a ausência de um dos braços é algo positivo – legitima sua superioridade.

Com um braço só
 Já fiz o que você não faria
 Acho que era covardia
 Eu ter dois braços também
 Com um braço só
 Eu já dei muito trabalho
 Carteei muito baralho
 Bem melhor do que ninguém
 Com um braço só
 Já dei tapa em vagabundo
 Dei a volta pelo mundo
 Mas também já fiz o bem
 Com um braço só
 Vou viver a vida inteira
 Mandando em Madureira
 E em outras terras também
 Com um braço só
 Eu comando na avenida
 A minha Portela querida

²⁸ Álbum *Boca do Povo*, PolyGram, 1980.

E que me quer tanto bem

Natal perdeu o braço direito aos 20 anos, ao cair do trem. Mesmo sem ele, pobre e vivendo de bicos – ou “marginal, mas com habilidade”, como enfatizava (Pasquim, 1975: 12) – conseguiu a façanha de tornar-se o líder do jogo do bicho em Madureira. Apaixonado pela Portela, dedicou-se a ela por toda a vida, disponibilizou seu dinheiro, poder e alguns serviços ilícitos para a escola, inaugurando a figura do “patrono”, que ao longo dos anos apareceria nas demais agremiações e ganharia grande importância no carnaval carioca.

João Nogueira conheceu o homem pelas ruas de Madureira, quando trabalhava no bairro:

Vi Natal dando uma bronca (...) nos corretores zoológicos (...). Os olhos do Natal tinham um brilho que eu nunca tinha visto. Nesse dia, indo da agência da Caixa Econômica para a Central, dentro de um trem vazio, peguei uma caixa de fósforo e fiz o samba. Foi meu primeiro contato, embora indireto, com a Portela²⁹.

Ele mostrou a música para um amigo que era puxador na azul e branco e levou uma bronca. Natal era homem perigoso, podia não gostar da letra. O receio só passou quando o bicheiro se emocionou ao ouvir a canção entoada por João, à capela, num churrasco em Jacarepaguá, antes da gravação do disco *Quem samba fica...*

Natal foi criminoso e padrinho, cruel e caridoso, figura que reúne memórias que contam muito sobre o Rio de Janeiro que formou o imaginário de João Nogueira e sedimentou seus caminhos. Um Rio de Janeiro, como lembra Luiz Antonio Simas, bem diferente daquele que emergiu com a bossa-nova nos anos de 1960 – mesmo período em que o bicheiro reinava em Madureira. “Muito além do barquinho, da garota gostosa, do cantinho e do violão, a cidade dos subúrbios, dos pequenos times de futebol, do samba e do jogo do bicho, pulsava nos botequins, terreiros de macumba e esquinas de Oswaldo Cruz e Madureira. Ali, longe do mar, Natal foi o rei e a lenda”³⁰. É esse Rio de Janeiro que interessará à João, sobretudo a cidade que surge depois do expediente e vara a madrugada, onde a principal referência espacial não é a praia, mas a linha do trem.

²⁹ “Última Hora”, em 8 de abril de 1983.

³⁰ *Natal da Portela e sonhar com rei dá leão*. Disponível em <<http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/2010/01/natal-da-portela-e-inspiracao-no-reino.html>> Acesso em 10 out. 2016.

A cidade que chamava o sambista não era compatível com a rotina de trabalho que exigia acordar cedo, encarar o transporte público, bater ponto e muita concentração. João Nogueira trabalhava no banco como mecanógrafo, função que com a automação já não existe mais. A lide era cansativa e nada simples, como explica o colega e parceiro Eugênio Monteiro:

Era uma máquina do tamanho de um piano mais ou menos, em que ele pegava aquela ficha que vinha dentro do cheque [anexada ao cheque quando depositado], enfiava aquela ficha dentro de um compartimento da máquina, que tinha uma numeração, e ali apertava o saldo que tinha, o valor que estava sendo retirado e no outro lado botava o cheque onde apertava e fazia um 'plim'. Aí aquele cheque ia para dentro de uma caixinha que já ficava junto do Tesoureiro [função desempenhada por Eugênio]³¹.

Sempre que falava sobre o início da carreira, João recordava que algumas músicas nasceram à beira do mecanógrafo. “Eu me lembro muito bem que quando eu era funcionário da Caixa Econômica, naquela máquina National 1000, uma máquina enorme, eu fiz muito samba lá, muito samba de sucesso, trabalhando”³². A coisa, no entanto, foi começando a complicar. Compondo com cada vez mais frequência, circulando nas rodas da cidade e atraído pelas ruas, a exigente rotina do banco foi ficando em segundo plano: “na hora do almoço, corria para a gravadora, ou para a editora, voltava, corria pra máquina, na hora da saída, ia para o botequim cantar com os sambistas. De noite, ia para a roda de samba. No dia seguinte, chegava lá com os olhos inchados”³³. A Caixa já havia dado sua contribuição: levado o sambista à Portela e, indiretamente, diante da National 1000, inspirado um punhado de músicas. Em 1971, após a gravação do pau-de-sebo, João largou o emprego decidido a investir na carreira, sobretudo como compositor. “Eu não tinha pretensões de cantar [no disco coletivo]. Fui porque ganhava uma graninha”³⁴, diria anos depois.

Em muitas ocasiões o sambista ressaltou que no início dos anos 1960 não se via como intérprete. Apesar de admirar Ciro Monteiro, Roberto Silva, Orlando Silva e tantos outros cantores, uma das principais referências em samba para João vinha, claro, do Méier, e era um compositor. Ele conheceu Jones da Silva, o Zinco, ainda adolescente

³¹ Entrevista à autora em 30 de setembro de 2015.

³² Entrevista de João Nogueira contida no LP promocional destinado a emissoras de rádio por ocasião do lançamento do disco *Boca do povo*, 1980, PolyGram.

³³ “Última Hora”, em 8 de abril de 1983.

³⁴ Idem.

(com cerca de 12 anos), nos blocos da região. Zinco vivia no morro da Cachoeirinha, no Lins de Vasconcelos, bairro vizinho ao Méier, e foi um dos fundadores da Escola de Samba Filhos do Deserto, agremiação reconhecida pela qualidade da sua ala dos compositores. A escola, que João insistia em chamar de bloco, foi a primeira casa do compositor Walter Rosa, nascido no Méier e depois levado para a Portela por Paulo da Portela. Zinco foi um dos mestres de Walter e mereceu destaque em um dos sambas mais conhecidos dele, *Confraternização nº 1*, uma homenagem a diversos sambas como Cartola, Padeirinho, Manacéa, Alvaiade, Picolino, Monarco e por aí vai: “Zinco, lá dos Filhos do Deserto/ Prefere sempre estar perto das florestas/ Ouvindo os pássaros cantando”, diz a canção.

João contava que Zinco “foi o primeiro sambista de morro que comecei a sacar”, pois ele fazia samba não só para o seu bloco, mas para qualquer um que aparecesse. “Fazia samba em quantidade, parecia até o Paulo César Pinheiro”³⁵. É relevante destacar a centralidade do carnaval para a cultura popular e por isso mesmo para as relações sociais estabelecidas pelas camadas subalternas. José Ramos Tinhorão é um dos autores que se deteve sobre os festejos momescos e demonstrou como eles constituíram uma arena privilegiada dos embates que envolveram as contradições da inserção da massa de negros pobres ou remediados na sociedade brasileira no início do século XX (1986: 122). É o carnaval a principal motivação para a onda criadora que dará origem à mais potente manifestação popular brasileira, o samba, não entendido aqui só como um gênero musical, mas um complexo cultural que envolve práticas, saberes, crenças e memórias de uma comunidade. Como ele define, o samba surgiu “da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval” (idem: 119).

É curioso observar a ambivalência que repousa sobre o carnaval, aparentemente uma celebração do efêmero, cercada por esquecimento e disfarce. Ao longo do século XX, ele revelou-se arena das disputas de classes, uma vez que não havia como existir alheio às contradições nacionais. Há, no entanto, um conjunto de paradoxos que são da própria natureza da festa, lhe dão consistência. Ele é fingimento e verdade, esquecimento e memória, dura três dias, mas começa na quinta-feira, assim que a quarta de cinzas dá o

³⁵ Entrevista gravada no show “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” e registrada em CD.

último suspiro. Dos entrudos às Superescolas S.A., o carnaval é marcado pela negociação, terreno privilegiado para a reinvenção da vida pelas camadas populares.

João Nogueira compreendeu cedo, nas ruas do Méier, o tamanho do carnaval, a poética, o sentido comunitário e a tradição que ele guarda. Como afirma o filósofo russo Mikhail Bakhtin, as festas “são uma forma primordial, marcante, da civilização humana” (2013: 7). Elas foram verdadeiras escolas para o sambista que se formava, como ele reconhece na homenagem que presta a Zinco, na gravação de *Apoteose ao samba*³⁶, composição deste último com Caxambu. “Zinco poeta da cachoeira, tu que vivia nas matas ao ouvir os pássaros, tu que embalaste com teus sambas meu sonho de criança, vai minha homenagem, a arte da nossa terra que é a tua própria arte”³⁷.

É a arte que aprendeu de ouvido no carnaval, nas esquinas, nos botequins; a arte de Zinco e do seu pai; prática que conheceu nas quadras e em casa, no carnaval e nas rodas, que João Nogueira vai perseguir ao longo de sua vida. Arranhando poucas notas no violão, com modesta formação escolar e ampla formação da rua, o sambista sai do Méier para os estúdios da Odeon em 1972, para gravar seu primeiro disco. Nessa época, sua música – e sua própria figura – já estava circunscrita sob uma aura malandra, burlesca, cheia de malícia e gingado.

2.2 O grito do subúrbio

João Nogueira começou o ano de 1972 em alta. No final de fevereiro a Odeon lançou um compacto em que ele cantava duas músicas de sua autoria. No lado A *Eu sou tamborim* ganhou sua única gravação. Um samba bem ao estilo de João, com destaque para os instrumentos de sopro e uma interpretação cheia de balanço. A letra tem algo de biográfico: “Muitos me chamam de louco/ Porque durmo pouco pra viver mais tempo”, diz a primeira parte. A música prossegue tocando em um dos assuntos mais presentes em suas composições, o bar. “Sou gente importante num botequim/ Não tomo uísque importado/ Sou mais da cachaça com amendoim”.

³⁶ Álbum *Espelho*, Odeon, 1977.

³⁷ Sérgio Cabral (“O Globo”, em 29 de maio de 1977) é quem recorda que ao recitar em cima do coro, João imitava o próprio Zinco, dono de uma voz marcante, que costumava falar de improviso também durante suas músicas. A voz de Zinco é sempre recordada por João nas lembranças sobre o sambista como forte e potente.

No lado B estava a canção que acabou fazendo mais sucesso, “Sonho de bamba”, apresentado por ele para ingressar na ala dos compositores da Portela. Natal teria mandado convidar João (Vianna, 2012: 47) para o concurso interno da escola. Era preciso apresentar um samba e ser aprovado por seus pares. Como ele próprio garantia, “ainda se fazia vestibular para entrar, tinha que apresentar um samba no terreiro”³⁸.

Nei Lopes e Luiz Antonio Simas anotam a importância da ala dos compositores até a “decisiva década de 1970”. Ela reunia os bambas de cada agremiação e era sinônimo de prestígio fazer parte da ala. Estar ombro a ombro com Cartola e Carlos Cachaca na Mangueira, ou Monarco, Alvaiade e Casquinha na Portela não era pouca coisa.

O grande troféu do compositor de escola de samba era ser admirado por seus pares e pelo mundo do samba, como um todo. Além do orgulho de sua condição, o compositor era também motivado por seus laços comunitários e pelo amor à sua bandeira. Uma ala de compositores, naqueles tempos, representava, realmente, a elite intelectual de uma agremiação, embora muitas vezes seus membros fossem iletrados e até analfabetos (2015: 69).

João Nogueira não era propriamente um compositor de escola de samba. Ele, aliás, jamais compôs um samba de enredo para a Portela. Mas a azul e branco de Oswaldo Cruz ocupava lugar cativo no seu coração, seja por estar localizada no subúrbio, por conta da presença de Natal, ou mesmo pelos bambas que tanto admirava. O fato é que ele não fez feio e entrou para o terreiro com mais uma de tantas músicas biográficas: “Hoje eu estou cheio de alegria/ E sou até capaz de me embriagar/ Uns amigos bambas nesse dia/ Me convidaram a participar/ De uma escola de samba que é todo meu dengo/ De um terreiro de bambas que é todo meu mal”.

Integrante da ala de compositores da Portela, novamente gravado por Clara Nunes³⁹, que no ano anterior havia vendido mais de 100 mil cópias com o compacto de “Ê baiana”, João Nogueira já circulava para além do Méier, ainda que continuasse fazendo sucesso por lá. Em 1972 ele comandava uma roda de respeito, com Baianinho e a irmã Gisa, às segundas-feiras no restaurante Belvedere, mas também era figurinha fácil no Teatro Opinião, ao lado de Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus. Jorge Coutinho, mesmo produtor do *Cartola Convida*, organizava shows semanais por lá, que

³⁸ Entrevista gravada no show “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” e registrada em CD.

³⁹ A música gravada por Clara foi: *Tempo à beça* (álbum *Clara, Clarice, Clara*, Odeon, 1972).

começaram com o nome de Zicartola nº 2 e depois viraram Noitadas de Samba. A irmã recorda⁴⁰ que não foram poucas as vezes que João saiu do Opinião, em Copacabana, depois de mais uma vez cantar ao lado de Cartola, para animar a madrugada do Belvedere. O sambista já tinha cacife também para cantar ao lado de bambas como Martinho da Vila e Candeia, com os quais se apresentou logo depois do lançamento do compacto, no Clube Renascença no Andaraí⁴¹.

A tímida fama que João Nogueira começava a cultivar no período devia-se, em grande parte, à repercussão de uma canção que compôs em 1971 e estourou na voz de Eliana Pittman, *Das 200 para lá*. A música não era uma unanimidade, mas ficou bastante conhecida, a despeito das críticas que suscitou. Tanto foi assim, que ele fez questão de gravá-la no primeiro LP, levado às ruas pela Odeon em setembro daquele ano, para mostrar quem era o autor do sucesso (Vianna, 2012: 31).

O LP de 1972 foi gravado por influência de Adelson Alves, seu produtor. Ele sequer tem nome e ficou conhecido como “O grito do subúrbio”, expressão que consta no título da crítica publicado no jornal “O Globo”, assinada por Carlos Jurandir e impressa no verso da capa. Pode-se dizer que esse primeiro disco sintetiza, em linhas gerais, o que seria a obra futura de seu autor. É claro que João Nogueira foi aperfeiçoando seu estilo de cantar, ganhando parceiros, absorvendo novas influências. No entanto, naquela primeira bolacha, o sambista já entrega muito do que viria a fazer.

O disco não é temático, nem é puxado por um aspirante a grande sucesso e tem um formato que se repetirá nas gravações de João ao longo dos anos: mescla composições próprias (nesse período ainda sem parceiros), inéditas – que são maioria⁴² – com regravações de bambas do samba – nesse caso, Casquinha; Wilson Batista e Jorge de Castro; Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manoel Ferreira. As canções de autores mais contemporâneos eram pouco frequentes no início da carreira. Em 1972 ele gravou apenas dois: Egberto Gismonti e Garça.

⁴⁰ Em entrevista à autora em 31 de março de 2015.

⁴¹ O show foi em 08 de abril de 1972.

⁴² Das sete composições de autoria do próprio João Nogueira neste disco, duas não são inéditas: *Morrendo verso em verso*, já gravada por Clara Nunes e *Das 200 para lá*, sucesso na voz de Eliana Pittman.

“O grito do subúrbio” apresenta também a diversidade que marcaria a voz do sambista. Intercala sambas dolentes, onde ele pode abusar da *blue note*⁴³ que tanto gostava, com sambas sincopados e outros bem para cima, no estilo que o tornaria mais conhecido. Seja no ritmo melancólico de *Morrendo verso em verso* e *Beto Navalha*, na batida de partido-alto de *Alô Madureira* ou no estilo mais solto de *Blá Blá Blá*, o disco é, sem dúvida, marcado por apresentar João como grande intérprete, dono de um grave notável e esbanjando ousadia com as divisões rítmicas.

Outra característica que chama a atenção é a qualidade dos músicos presentes na gravação. Neste primeiro disco, a talentosa orquestra que já trabalhava para a Odeon acompanhou João. Luiz Fernando Vianna explica que “o fato de ser um iniciante não o privava de contar com arranjos do maestro Lindolfo Gaya, então diretor musical, e com o acompanhamento de gente como Dino 7 Cordas, o flautista Altamiro Carrilho e Dom Salvador, um pianista paulista que já tocara com Elis Regina, Jorge Ben, Elza Soares” (Vianna, 2012: 31). Este será um aspecto sempre muito valorizado pelo sambista. Durante toda sua trajetória, João Nogueira buscou cercar-se pelos melhores violonistas, percussionistas, trompetistas e arranjadores, entre outros, tanto para seus shows, como para as gravações. Apreciador de jazz e intérprete reconhecido por sua originalidade, ele sabia da importância de tocar com bons músicos e não escondia como valorizava o trabalho deles. Como veremos mais adiante, é por essa razão que João formou uma banda apenas com grandes talentos para acompanhá-lo, a Bandola, e que não abria mão de ter uma orquestra com mais de 20 instrumentistas, comandados por Wilson das Neves, à frente do Clube do Samba.

Bem acompanhado, cantando os bambas que admirava e músicas próprias inéditas, João Nogueira chamou a atenção mesmo foi pela sua forma de cantar, ainda que firmar-se como intérprete não figurasse em seu horizonte. O disco de 1972, no entanto, não deixava qualquer dúvida sobre o talento de João como cantor. A combinação entre o grave que caracterizava sua voz roufenha e a capacidade de brincar com os tempos da música, entrando sempre depois do acorde, fez dele um intérprete único entre os sambistas de sua geração. A gravação do disco impôs enorme desafio aos músicos,

⁴³ A observação é do violonista e amigo Guinga, recolhida por Vianna, 2012: 31.

desacostumados com o estilo de João. Não era raro que questionassem sua interpretação, já que aparentemente ele estava sempre atravessando a música.

O próprio Adelzon lembra que, na primeira vez em que foi escalado para gravar com João, Dom Salvador penou para acompanhar aquele intérprete de divisão peculiar, que avançava no compasso seguinte para depois retornar ao ponto onde os músicos estavam. Teria sido Gaya, de passagem pelo estúdio, quem escrevera notas numa pauta e orientara o pianista: “Toca isso aqui. Se você for tentar segui-lo, não vai alcançar nunca” (Vianna, 2012: 33).

A crítica também percebeu que havia algo de diferente naquela levada e foram muitas as comparações com João Gilberto, igualmente habilidoso no trato com o tempo. Leonardo Lenine empolgou-se no “Jornal do Brasil” e afirmou que os “dois Joãos balançaram as estruturas do nosso samba pra valer mesmo”. Para ele, a música do sambista do Méier tinha muito de sua relação com o jazz: “Quem está acompanhando, de repente quebra a cara. O artista vai para o outro lado, abandona o seguimento mais ou menos lógico, caminha por altos e baixos, pra cima, pra baixo e vice-versa. (...). Às vezes parece que não vai dar certo. Engano. Sai tudo que é uma beleza”⁴⁴.

Carlos Jurandir, em “O Globo”, também compara o samba de João com a bossa-nova, enfatizando que ele fazia o contrário de João Gilberto – que adianta os tempos fortes –, baseando-se nos tempos fracos. O jornalista vai além e dá mais uma pista sobre o tipo de música que aparece no disco. Ele dirá que se inscreve na “tradição do pessoal da Lapa, [ele] faria um samba ‘quebrado’, próximo do telecoteco”⁴⁵. Não seria, entretanto, um retorno vazio à tradição, uma cópia do jeito de cantar daqueles sambistas da escola de Wilson Baptista e Geraldo Pereira. O samba que João Nogueira apresentou em 1972 tinha CEP e tanto que o título completo do texto de Jurandir é: “Disco de 12 sambas, o grito do subúrbio com o som da Lapa”. Ou seja, para ele, aquele retorno ao “samba malandro da Lapa” só era possível porque João trazia sua formação do subúrbio, ou como o próprio jornalista define, “por ter a rua como escola”.

Bem recebido pela crítica, o disco não é tão soberbo, está longe de ser a melhor performance de João Nogueira, mas ainda assim tem seu valor. O intérprete brilha, especialmente cantando *Casquinha*, em *Maria sambamba* e Wilson Baptista, um de seus ídolos, em *Mãe solteira*. O compositor também não faz por menos e a crônica suburbana

⁴⁴ “O Globo”, em 25 de setembro de 1972.

⁴⁵ Idem.

de João já aparece com expressividade. Em *Beto Navalha*, terceira canção do LP, ele conta a história de um “sujeito malvado”, poderoso no morro da Matriz. A música, como tantas outra de João nessa primeira fase da sua carreira, não tem refrão, mas uma letra forte para falar que a maior arma de Beto era o medo, já que desafiado, ele não resiste: “Certo é que Beto morreu/ E a gente do morro/ Não tem medo mais não/ Não tem medo mais”. Em mais de uma ocasião João Nogueira teve que explicar que *Beto Navalha* não fora inspirada em alguém que conheceria, mas em tantas histórias que ouvira nos morros.

Outra faixa que merece destaque é *Alô Madureira*, um partido-alto que já havia saído em compacto simples com *Mulher valente é minha mãe*. A gravação conta com a participação de Tia Vicentina, pastora experiente, da Velha Guarda da Portela, irmã de Natal, e começa com João avisando que vai cantar “coisas simples no meu verso”, para terminar com um breque. Elencando as “coisas nossas” do subúrbio e cantando o bairro tantas vezes celebrado no samba, João é cronista e partideiro, canta seu quintal e o mundo com aparente simplicidade, pois, como diz na letra, “o belo simples será”.

Uma bola de gude e uma atiradeira
 Madureira
 Papagaio empinado e pião na feira
 Madureira
 É um garoto levado pulando a fogueira
 Madureira
 E o sorriso da moça que é namoradeira
 Madureira
 Uma água de coco, uma rede, uma esteira
 Madureira
 Por detrás da janela uma lua, uma estrela
 Madureira
 Um golinho de cana como abrideira
 Madureira
 Um tutu de feijão e uma couve à mineira
 Madureira
 Uma água rolando lá da cachoeira
 Madureira
 A vela que se acende na segunda-feira
 Madureira
 É uma reza rezada pela rezadeira
 Madureira
 O pedido da mão de uma moça solteira
 Madureira
 Um chinelo de couro comprado na feira
 A mulata que samba mexendo as cadeiras
 Alô Madureira

A música que marcará o disco de 1972 e todo o início da carreira de João Nogueira, no entanto, não tratava do subúrbio. Era uma crônica do seu tempo, baseada em uma polêmica que ocupou por meses as manchetes dos jornais. Esse expediente, aliás, será muito recorrente. São inúmeras músicas inspiradas em notícia ou em debates que mobilizaram a sociedade. *Das 200 para lá* tratava do imbróglio que se desenrolou quando um decreto do general Médici, então ditador que ocupava o cargo de presidente da república, ampliou o mar territorial brasileiro para 200 milhas marítimas.

O decreto de 25 de março de 1970 é comumente atribuído a diversos fatores internos e externos. Naquele momento, as 200 milhas já eram adotadas em outros países latino-americanos⁴⁶, como Argentina, Peru, Equador e Nicarágua. A ditadura brasileira, no contexto de sua política de expansão da indústria e da ideologia de segurança nacional, estava atenta à questão desde a década anterior. Em 1970 foi a terceira vez que o governo militar alterou o limite marítimo brasileiro. Em 1966 ele foi de 3 milhas para 6 e em 1969 para 12 milhas, medida mais frequentemente adotada em outros países naquela época.

A ampliação do mar territorial foi acompanhada de insistente propaganda oficial. O governo relacionava a medida ao incremento da indústria pesqueira e consequente melhora na alimentação da população. Anúncios nos jornais prometiam dobrar a produção de pescado, disponibilizar 800 novos barcos e aumentar o investimento na Superintendência do Desenvolvimento da Pesca, a Sudepe – criada em 1962 pelo governo João Goulart. Mas não era só isso. Havia ainda questões ligadas à soberania nacional e à proteção de recursos naturais. Rapidamente, o decreto passou a ser visto como fundamental no âmbito econômico e estratégico na geopolítica e, já em abril de 1970, o “Jornal do Brasil” noticiava que 80% da população apoiava a nova lei.

A empolgação pública e a propaganda oficial foram vitaminadas pela polêmica que acabou se criando em torno da questão. As principais potências mundiais da época, Estados Unidos e União Soviética, não viram com bons olhos o crescente número de países que entendiam ser livres para determinar de maneira autônoma sua faixa costeira.

⁴⁶ Atualmente o limite territorial marítimo é regulado pela lei 8.617 de 1993 que estabelece que o mar brasileiro compreende uma faixa de 12 milhas, mas a zona econômica exclusiva é de 200 milhas marítimas. Nesta área o país tem “soberania para fins de exploração e aproveitamento, conservação e gestão dos recursos naturais, vivos ou não-vivos”, de acordo com a lei.

Em uma tentativa de reação, nove países latino-americanos resolveram se reunir em maio daquele ano em Montevideu para responder em bloco à crise diplomática que se desenhava e chegava aos órgãos internacionais – principalmente à Organização dos Estados Americanos. Do encontro, resultou a Declaração de Montevideu, firmada por Chile, Equador, Uruguai, Argentina, El Salvador, Panamá, Brasil, Peru e Nicarágua, que afirmava ser “direito dos estados fixar unilateralmente seus limites marítimos⁴⁷”.

Como era de se esperar, a carta latino-americana não surtiu nenhum efeito e os países centrais continuaram ignorando as leis nacionais. Ocorre que na maioria dos casos, existia a determinação das 200 milhas, mas ela não era regulamentada. A crise se agravou, justamente porque o Equador regulamentou sua legislação e começou a apresar navios norte-americanos no Pacífico – chegando a prender o maior atuneiro do mundo, o pesqueiro Apolo.

Os Estados Unidos, então, aumentaram a pressão que até aquele momento se resumia a pedidos do presidente Richard Nixon, e adiaram indefinidamente a votação que tratava da renovação do acordo internacional do café na sua Câmara de Representantes, além de ameaçarem com uma sobretaxa de 10% as importações brasileiras. Com os ataques norte-americanos, o clima começou a ficar mais tenso – não é preciso ser especialista em diplomacia para saber que em uma disputa dessas o Brasil teria muito mais a perder. Ainda assim, o governo Médici foi em frente e em 01 de junho de 1971 regulamentou o decreto do ano anterior. Poucos dias depois, manchete de capa do “Jornal do Brasil”⁴⁸ informava que os Estados Unidos não reconheciam a determinação e orientavam seus pesqueiros a não pagarem licença, nem se submeterem à fiscalização brasileira, uma vez que a área seria internacional

Para o governo militar a contenda era uma carta poderosa no jogo interno, contribuía com sua propaganda. Com as ameaças norte-americanas o papel de defensor dos interesses nacionais recaiu naturalmente sobre o presidente. Ainda assim, como o ufanismo não se contenta com pouco, abundavam anúncios e discursos que exaltavam a soberania e coragem nacionais, os enormes ganhos econômicos e o desenvolvimento instantâneo da indústria pesqueira. O feito era destacado como uma das mais importantes

⁴⁷ “Jornal do Brasil”, em 09 de maio de 1970.

⁴⁸ “Jornal do Brasil”, em 05 de junho de 1971.

ações do governo Médici, e contribuía para que ele fosse bem avaliado por amplas parcelas da população.

Não se falava em outra coisa no Brasil em 1972 e, em Porto Alegre, realizou-se o “I Congresso Internacional de Direito do Mar”. O carnaval, claro, não ficou fora dessa. No desfile das escolas de samba, na avenida Presidente Vargas, a Unidos de Lucas voltava ao primeiro grupo com o enredo “Brasil das 200 milhas”. O samba de Pedro Paulo, Jorginho de Caxias, Capixaba e Joãozinho cantava o espírito da época em tons carregados: “Oh duzentas milhas sagradas/ E por muitos outros cobiçadas/ Tem no povo heroico a defesa varonil/ Guardião avançado da soberania do nosso Brasil”. Em Niterói, o limite marítimo foi o tema da decoração de carnaval nas ruas. E, em todo o país, um samba gravado por Eliana Pittman no início do ano, em um compacto simples da Odeon, fez um tremendo sucesso. Não por acaso, quando em fevereiro Brasil e Estados Unidos se reuniram para debater uma saída para a crise, o diplomata Ronaldo Costa, chefe da delegação brasileira, “informou ao colega norte-americano, Embaixador Donald Mackerman, que as 200 milhas haviam sido transformadas em tema de marcha carnavalesca, cujo primeiro verso dizia: ‘Esse mar é meu, tira seu barco pra lá desse mar’”⁴⁹. A diplomacia, assim como toda a população, já conhecia *Das 200 para lá*, samba do novato João Nogueira.

A disputa acabaria em maio daquele ano, quando os dois governos assinaram acordo para que um número delimitado de navios norte-americanos continuasse pescando dentro do limite das 200 milhas. Em contrapartida, os Estados Unidos assumiram o compromisso de pagar 200 mil dólares anuais e de se submeter à fiscalização brasileira. O país, no entanto, não reconhecia a soberania do Brasil sobre o território. O acordo não foi bem visto pela revista “Time”. Na edição de 22 de maio de 1972, uma nota com o título “Samba over the waters”, traduz o refrão da música de João Nogueira, lembrando que ela fora cantada para o embaixador norte-americano. Para a revista, o Brasil sambou nas negociações, já que embora formalmente os Estados Unidos não reconhecessem o limite marítimo, na prática ele já estava posto pela limitação do número de barcos.

João Nogueira sempre recordava com orgulho a citação da “Time”. Ele não escondia a alegria de ter um samba conhecido internacionalmente, como costumava

⁴⁹ “Jornal do Brasil”, em 24 fevereiro de 1972.

dizer. No entanto, a questão acabou em polêmica para o sambista também. Quando contava a história, a despeito da satisfação que guardava, João sempre tinha que justificar a composição da música. Acontece que, como era de se esperar, ela não se tornou um sucesso descolada de toda a atmosfera ufanista e nacionalista do período. Um crítico assim definia a situação, já em março de 1972, logo depois do lançamento do disco de Eliana Pittman, ao elogiar o compacto que João lançou no mesmo período: “o autor não obteve, na repercussão, o sentido que pretendeu dar à letra. E ‘Das 200 para lá’ ficou meio assim e à revelia do autor, com um ar de matéria paga”⁵⁰. Naquele momento, de fato, a letra de João mais parecia uma encomenda da ditadura brasileira. Ele não apenas abusou do verde-amarelismo, como ainda agradece “ao doutor”, que não podia ser outro que não o general que ocupava a presidência.

Esse mar é meu
Leva seu barco pra lá desse mar
Esse mar é meu
Leva seu barco pra lá

Vá jogar a sua rede
Das 200 para lá
Pescador dos olhos verdes
Vá pescar noutro lugar

Refrão

E o barquinho vai
Com o nome de caboclinha
Vai puxando a sua rede
Dá vontade de cantar
Tem rede amarela e verde
No verde-azul desse mar

Refrão

Obrigado seu Doutor
Pelo acontecimento
Vai ter peixe camarão
Lagosta que só Deus dá
Pegou bem a sua ideia
Peixe é bom pro pensamento
E a partir desse momento
O meu povo vai pensar

A primeira parte do samba guarda o nacionalismo que sempre caracterizou as posições de João Nogueira e será decisivo para suas batalhas em prol da música popular.

⁵⁰ “Jornal do Brasil”, em 09 de março de 1972.

Isso se refletia também nas influências políticas do sambista. O ambiente familiar e da Caixa Econômica eram caracterizados por ele como “getulistas”. João chegou, inclusive, a gravar um disco chamado *O grande presidente*, com composições que homenageavam Getúlio Vargas e foi feito sob encomenda para a campanha de Leonel Brizola, como veremos mais adiante. O desejo de “expulsar” os estrangeiros, portanto, era coerente com a trajetória dele. Pode-se dizer que é uma posição que resulta do seu nacionalismo, mas que também possui um caráter anti-imperialista. Já a segunda e a terceira partes alinham-se, sem dúvida alguma, à ideologia dominante de sua época. Com sua rede verde-amarela João Nogueira reproduz o discurso que exaltava o Brasil grande, potente, industrial e desenvolvido das propagandas oficiais.

Em alguma medida, João vivia alheio à barbárie que garantia o vigor da autocracia vigente e também ao serviço que sua música prestava a ela. Por outro lado, fica claro que, mesclando um nacionalismo vulgar à concepção de mundo dominante em seu tempo, *Das 200 para lá* é a interpretação possível do sambista para o conflito que aparentemente opunha o país ao imperialismo norte-americano. Em uma das muitas vezes em que teve que responder sobre as críticas que ouviu, ele explicou o entendimento que o levou a compor a música:

Eu era mecanógrafo na Caixa Econômica, mas já fazia samba, tinha até um disco gravado [o pau de sebo] e você tinha direito a descansar por dez minutos a cada hora porque o mecanógrafo era uma máquina muito bruta. Eu lia nesses 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. Comecei a achar um desaforo e fiz o samba (...). Como era na época da dita revolução, o pessoal da patrulha ideológica começou a achar que era ufanismo. Logo eu que tive uma porrada de músicas censuradas pelo regime, logo eu que devo até estar em algum dossiê do passado. Os caras começaram a querer me comparar a Dom e Ravel (...). Mas eu ignorei, minha cabeça era outra.

A música foi composta provavelmente em meados de 1971, já que o documento de liberação da censura foi firmado em 15 de setembro daquele ano. Era, portanto, o auge da crise diplomática, retratada diariamente nos jornais como um conflito onde o Brasil desafiava a maior potência mundial. João Nogueira olhava a questão sob esse filtro, e mais de uma década depois dizia ainda achar positiva e patriótica a decisão do governo

brasileiro. “Sem ufanismo, eu achava legal o Brasil ter colocado uma banca”⁵¹. Ele atribuía as críticas a certa patrulha, mas também aos limites da consciência política que possuía no período. Por isso, reconheceu: “Fazia música com o coração, sem pensar que pudesse ser usada por A ou por B. Quando passei a ser um compositor independente, sem precisar trabalhar na Caixa, tive tempo para poder me esclarecer politicamente”⁵².

O historiador Paulo César de Araújo retomou essa questão em seu livro sobre a música “cafona” durante a ditadura militar. Uma das hipóteses de Araújo é que cantores tidos como “bregas” sofreram com a patrulha que os definia como apologistas do regime, quando, na verdade, suas composições “expressavam um certo otimismo com o país” (2002: 223) que subsistia não apenas entre os “cafonas”, mas em toda a população. Para comprovar essa afirmação, o autor lista uma série de ocorrências em que compositores cantaram a mitologia verde-amarela, o que comprovaria que “a ideologia do ‘Brasil Grande’ foi sendo paulatinamente interiorizada por diversos cantores populares, sem que eles, muitas vezes, se dessem conta de sua significação política” (idem). Para demonstrar que não eram apenas nomes como Dom e Ravel que produziram músicas de cunho apologético, Araújo lista, entre outras, gravações de Jorge Ben, Roberto Silva, Zé Kéti e, claro, João Nogueira. Para ele, “o general Emílio Garrastazu Médici foi o presidente da república mais respaldado pela música popular brasileira” (idem: 219).

Examinemos com cuidado a comparação do historiador, sem repetir o equívoco de tomar isoladamente uma ou outra canção para definir o que ele próprio chama de “adesão”. É incontestável que o governo Médici, a despeito da brutal repressão levada a cabo, foi o mais popular do regime ditatorial. Sua popularidade cresceu especialmente no início da década de 1970, quando a população sentiu os efeitos do “milagre econômico”. Nessa época, eram altos os investimentos em infraestrutura e na indústria, alavancados pela entrada massiva do capital estrangeiro. O Brasil crescia com taxas dignas dos países centrais, o que se revertia em melhorias materiais para algumas parcelas da população. Não por acaso um dos principais símbolos do período é a transmissão, pela primeira vez, de jogos ao vivo pela televisão durante a Copa do Mundo de futebol de 1970 – da qual o Brasil saiu tricampeão.

⁵¹ “Última Hora”, em 8 de abril de 1983.

⁵² Idem.

Este é o clima do período em que Araújo situa Dom e Ravel e sua marcha *Eu te amo meu Brasil*. Segundo ele, o sucesso da música impulsionou a carreira dos irmãos que acabaram se aproximando do governo central por conta de admiração sincera com certos projetos. É o caso da música *Você também é responsável*, que surgiu depois da dupla ter aceitado um convite de um vereador que coordenava o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral) para conhecer este que era uma das principais iniciativas educacionais do regime. Sensibilizados pelo problema do analfabetismo, os irmãos compuseram a balada que fez enorme sucesso. A música os levou ao primeiro encontro com o general Médici, numa formatura de uma turma do Mobral em Jundiá. Eles foram convidados a cantar aquele que era conhecido como hino do projeto e tiveram a oportunidade de cumprimentar o presidente. Nesse período, Dom e Ravel acabaram conquistando certo trânsito com o baixo escalão do governo e em uma entrevista afirmaram que só faziam música para “ganhar dinheiro e usufruir” (idem: 277). Isso foi definitivo para que a pecha de oportunismo e adesão colasse na imagem da dupla.

Paulo Cesar de Araújo vê múltiplos fatores determinantes na trajetória de Dom e Ravel. Os cantores reconhecem certa “ingenuidade” e “espontaneidade”, ainda mais difíceis de lidar depois do enorme sucesso de *Eu te amo meu Brasil*. Para o historiador, essa é uma vulnerabilidade que muitos artistas da MPB não possuíam, já que bem assessorados, mesmo compondo canções ufanistas, poderiam ajustar os rumos da carreira, desvinculando-se da apologia ao regime. Ingênuos, de origem humilde e com pouca formação, Dom e Ravel expressariam apenas a consciência que se divulgava na época e acabaram por se tornar “saco de pancadas da mídia”. Para Araújo:

(...) esta exposição pública ao lado do poder (...) determinará a imagem de Dom e Ravel como símbolo do nacionalismo e do ufanismo nos anos do regime militar. Isto porque, como está demonstrado ao longo deste trabalho, uma análise mais cuidadosa da produção musical da dupla revela que ela não foi tão adésista quanto acreditavam os membros do governo militar e nem tão conformista quanto julgavam os opositores do governo. Mais do que suas canções, foram as aparições e declarações públicas de Dom e Ravel que moldaram a imagem reacionária da dupla (2002: 277).

Ao listar uma série de gravações adésistas de outros compositores brasileiros, o historiador toma suas composições de forma isolada. Felizmente, não é o que ele faz com Dom e Ravel. Araújo busca a fundo o contexto da trajetória dos irmãos e demonstra como o fato de fazerem apologia da ditadura militar não decorria de apoio consciente e

irrestrito a ela, mas da modesta visão que tinham à época. É curioso observar que ele não nega o caráter adesista e conformista das canções da dupla, apenas afirma que não era tanto quanto se projetava.

João Nogueira, assim como Dom e Ravel, não tinha nenhuma estrutura empresarial atrás de si ou gerenciando sua carreira. Ele também não era universitário e sua origem não era de elite. No entanto, João não compunha com o objetivo de ficar rico ou famoso. Seu samba tem origem numa tradição sobre a qual debruçou-se durante toda a vida, para estudar, celebrar, divulgar e preservar. O sambista não fazia música engajada, não buscava fazer música política em sentido estrito, nem aquela que vendesse um milhão de discos. Por isso, não há coerência em tomar *Das 200 para lá* isoladamente em sua obra. Ele não cantou para generais, não se sentiu seduzido pelo governo quando sua canção fez sucesso e nem passou a tocar em cerimônias oficiais. Após a excelente repercussão da música, João decidiu colocá-la em seu primeiro disco – vale dizer que até a gravação de Eliana Pittman seu trânsito era restrito entre os círculos de sambistas –, mas não se pode dizer que o LP foi bem recebido por conta dela. Ao longo dos anos, ele nunca negou a canção, não hesitava em cantá-la, nem buscou justificá-la. Sempre que questionado, respondia com a franqueza que lhe caracterizava e com a qual guardava sua coerência: o samba era fruto do posicionamento que tomou diante da polêmica da demarcação do território marítimo e que opunha Brasil e Estados Unidos. Diante do que aparentava ser a defesa dos interesses do povo brasileiro e uma escolha “patriótica”, ele não teve dúvidas e agiu alheio à adesão que isso significava. Como afirmava, sua “cabeça era outra”. Pode-se completar: sua música também.

2.3 Espelho: parceria de música e disco

Em 1973, a despeito das críticas, João Nogueira buscava firmar-se como compositor e cantor popular “de forma quase silenciosa, mas segura”⁵³. O sambista continuava morando no Méier, agora numa cobertura em frente ao Cinema Imperator, o maior da América do Sul à época, no coração do bairro, na frenética rua Dias da Cruz. A rotina após o primeiro disco era a mesma e ele se dividia entre cantar nas rodas que

⁵³ “Jornal do Brasil”, em 15 abril 1975.

aconteciam pela cidade e compor. A diferença é que agora era oficialmente contratado da Odeon.

Naquele ano, João cantou por alguns meses, provavelmente entre maio e agosto, em uma roda de samba comandada por Paulinho da Viola. Além deles, a roda era puxada por Candeia e Zé Kéti, e acontecia no Portelão, sede da azul e branco recém-inaugurada na atual rua Clara Nunes, em Oswaldo Cruz. Em 1973 o sambista não lançou LP, mas a gravadora colocou na rua um compacto simples com duas composições suas. Eram *Espelho* e *Valsa feliz* e nem mesmo aquela que é uma de suas músicas mais conhecidas foi capaz de fazer o disco decolar. Esta primeira gravação de *Espelho* com a presença marcante do coro masculino e de uma cuíca na abertura não lembra em nada a versão que se tornaria popular anos depois. Todavia, o disco vale a menção porque marca a estreia daquela que seria uma das mais competentes parcerias da música brasileira.

Paulo César Pinheiro já era conhecido em 1970. Apesar de ser oito anos mais novo que João Nogueira, começou cedo a compor e a fazer sucesso. Àquela altura, ele já havia vencido a Bienal do Samba, com *Lapinha*, parceria com Baden Powell, e tinha músicas gravadas por Elizeth Cardoso, Elis Regina e o conjunto MPB-4. Quando os dois foram apresentados, João compunha praticamente sozinho e ainda não tinha sido gravado pela Divina. Foi no início do ano que Gisa Nogueira convenceu Paulinho, como todos o chamavam, a comparecer a uma das feijoadas que João organizava no Mackenzie. Gisa era professora e trabalhava com Vera, irmã de Baden, e foi assim que passou a se encontrar com frequência com o violonista e seu jovem parceiro, com quem sempre insistia sobre o talento de João. “Eu tenho que te apresentar o meu irmão, ele também é compositor, bom pra caramba”⁵⁴, dizia a professora e compositora. Até que no início de 1970, Paulinho foi ao Mackenzie e viu João cantar: “com o microfone na mão, desfiou um rosário de sambas bonitos. Fiquei ligado no cara e na obra” (Pinheiro, 2010: 1954).

A empatia entre os dois foi imediata. Rapidamente encontraram muito em comum, ainda que João não escondesse a admiração que cultivava do expressivo compositor que Paulo César já era. Ambos eram suburbanos – Paulinho de São Cristóvão – e apreciavam muito o modo de vida que aprenderam nas ruas. Prezavam também pela vida noturna, regada em excesso por um escocês (preferência de Paulo César), cerveja ou

⁵⁴ Em entrevista à autora em 31 de março de 2015.

cachaça (as prediletas de João). O poeta, um dos mais fecundos compositores de sua geração⁵⁵ – o que lhe valeu do amigo a definição de “parceiro da música brasileira” –, definiu o encontro dos dois da seguinte forma:

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

A parceria nas noitadas começou assim que se conheceram. A musical só viria dois anos depois, quando João foi buscar Paulinho para uma das muitas farras noturnas que fizeram juntos e contou que estava empacado na letra de um samba em homenagem a seu pai. Paulo César ouviu do futuro parceiro uma música praticamente pronta e provocou: “se você chegou até onde chegou, você termina sozinho” (idem, idem). João insistiu e de acordo com Paulinho, ele entrou com o refrão e com a terceira vez da primeira parte, além de arrematar com o verso final, que daria nome à música: “e o meu medo maior é o espelho se quebrar”.

Espelho é autobiográfica, uma das canções mais conhecidas de João Nogueira. A gravação definitiva virá apenas no disco homônimo de 1977, com uma interpretação marcante e bem diferente do compacto de 1973. A música fala sobre a relação de João com o pai e na primeira vez da primeira parte, ele conta sobre sua infância antes da morte do velho Nogueira.

Nascido no subúrbio nos melhores dias
Com votos da família de vida feliz
Andar e pilotar um pássaro de aço
Sonhava ao fim do dia ao me descer cansaço
Com as fardas mais bonitas desse meu país
O pai de anel no dedo e dedo na viola
Sorria e parecia mesmo ser feliz

O primeiro verso permanece como um dos mais populares da letra e isso se deve à interpretação de João, seja pelo grave inconfundível, seja pelo “nascido” que ele insistia em cantar, garantindo que era assim que se falava no subúrbio (Vianna, 2012: 196). É curioso ainda que mais de duas décadas depois o sonho de “pilotar um pássaro de aço”

⁵⁵ Não é novidade o fato de que Paulo César Pinheiro é um dos mais produtivos e talentosos compositores da música brasileira na geração que surge com a MPB. Vale enfatizar, no entanto, para ajudar a dimensionar a parceria que estava por se formar. Em 2009, Conceição Campos, recolhendo suas músicas do período que vai de 1968 a 2008, registrou 873 canções gravadas por 552 intérpretes e uma lista com 1129 composições inéditas, escritas entre 1962 e janeiro de 2009 (2009: 283).

permaneceu vivo na memória do sambista. No show “Parceria” (1994), com Paulo César Pinheiro, ele se apresentou vestindo um paletó característico entre aviadores, com broche e tudo.

Na segunda da primeira parte, o sambista fala da morte do pai e da falta que ele fazia. Como que em um terceiro ato, Paulo César Pinheiro encerra a primeira contando como João viveu após a perda.

E assim crescendo eu fui me criando sozinho
Aprendendo na rua, na escola e no lar
Um dia eu me tornei o bambambã da esquina
Em toda brincadeira, em briga, em namorar
Até que um dia eu tive que largar o estudo
E trabalhar na rua sustentando tudo
E assim sem perceber eu era adulto já

João ainda teve fôlego para retomar com mais três versos: “Pois me beijaram a boca e me tornei poeta/ Mas tão habituado com o averso/ Eu temo se um dia me machuca o verso”. Para, então, Paulinho concluir com o verso final, como indicamos anteriormente. Nascia em 1972 aquela que seria o cartão de visitas de João Nogueira. Não à toa, no show de 1994, antes de cantá-la, ele explicou: “vou me apresentar para os mais jovens”. Nascia também a parceria, que já no seu segundo disco aparece com muita força.

E lá vou eu foi lançado no final de 1974 com apenas duas músicas de João sem parceiros. *Sonho de bamba*, que ele fez para ingressar na ala dos compositores da Portela, e *Tempo à beça*, gravada por Clara Nunes. Duas são parcerias com a irmã Gisa Nogueira, uma com Zé Katimba e outras cinco foram feitas com Paulo César Pinheiro. Apenas duas canções não tinham João como compositor. *Gago apaixonado* de Noel Rosa, cumprindo seu hábito de gravar bambas sempre que possível, e *De rosas e coisas antigas*, do futuro amigo e parceiro Ivor Lancellotti. A música de Ivor entrou no disco de última hora, resultado de um encontro improvável entre os dois, mas revelador da forma com que João levava a vida, sempre despojado de protocolos, sempre jogando com o imprevisto.

Ivor já era compositor e fã do sambista. Ele não compunha samba ainda, mas estava disposto a fazê-lo desde que ouvira *Mulher valente é minha mãe*. Compôs *De rosas e coisas amigas* e tomou coragem para mostrá-la a João Nogueira. Sem qualquer contato com ele, o compositor dirigiu-se para a sede da gravadora e encontrou o futuro

amigo num bar, próximo à Odeon, em um intervalo das gravações do segundo disco. Apresentou-se e ouviu de volta um “fala aí, Lancellá”. Estava cunhado o apelido que carregaria por toda a vida no meio musical. Lancellá contou que tinha uma música para oferecer e foi imediatamente convidado para subir aos estúdios. Lá, conseguiu um violão e cantou a música para João. A resposta veio imediata: “vou gravar essa música”. Ivor não acreditou no que ouviu, mas o sambista já estava chamando o maestro responsável pelos arranjos para passar para o papel. Lancellá ainda conquistou uma rápida participação na gravação, fazendo a resposta à primeira interpretada por João.

O brilho do disco, no entanto, se deve à parceria entre João e Paulinho, que tomou ótima forma depois de estreiar com *Espelho*. As cinco gravações de 1974 são ideias que João Nogueira levou ao parceiro de variadas maneiras. Em alguns casos chegou com a melodia e a primeira, com um refrão ou só com uma frase, como em *Batendo à porta*, maior sucesso do disco. João mostrou aquilo que formaria os primeiros versos: “Como é que vai? / Saúde boa? ”, e o poeta deu continuidade. A música, muito sincopada, era bem no estilo que consagrou João, com altos e baixos, idas e vindas, destacando-se também os arranjos e regências do maestro Geraldo Vespar.

Eu hein, Rosa também tinha muito do gingado de João Nogueira, que compôs a melodia. Ele pediu a Paulinho que fizessem uma canção no estilo de algumas que o parceiro já havia feito com Baden Powell e gravado com Elis Regina, “samba de esculachar mulher que larga o homem”, com gírias maliciosas, como *Quaquaraquá* e *Aviso aos navegantes*. Paulo César Pinheiro garante que “esse tipo de letra é específico para uma linha melódica determinada. Não cabe em qualquer uma” (Pinheiro, 2010: 64). João, então, puxou da memória a antiga expressão “eu hein, Rosa” e ficou repetindo. O parceiro o instigou “acho que você perdeu a inspiração. (...) Não consegue fazer um simples samba” (idem). A provocação foi suficiente e Paulo César Pinheiro ainda hoje não esconde a surpresa quando conta a história. João imediatamente cantou a melodia, numa tacada só. “Eu nunca tinha visto isso com ninguém. Fiquei estupefato” (idem), escreveu Paulinho ao recordar as histórias das suas canções.

Entre os sambas mais dolentes do disco, está o que lhe dá título. João chegou para o parceiro com os primeiros versos e a melodia. A letra define o samba como “fiel mensageiro da população”, como diz os versos finais de Paulo César. A primeira parte de

João Nogueira é um lamento e traz um compromisso com o “jeito de fazer samba” como em um tempo que já passou. Ideia que aparecerá em outras composições suas de várias maneiras.

E lá vou eu
 Melhor que mereço
 Pagando a bom preço
 A evolução
 Ai se não fosse o violão
 E o jeito de fazer samba
 Do tempo que quem fazia
 Corria do camburão

Cantando o passado, mas com tintas autobiográficas, João também levou para Paulo César Pinheiro a melodia e os primeiros versos de *Braço de boneca*. A letra diz “Revendo o passado/ Eu vejo deslumbrado o meu antigo casarão/ O pomar ao lado/ E o meu despertar ao som de um violão”. Como se vê, o disco ficou marcado pela produção da dupla que à época fazia samba freneticamente. Paulinho recorda que naquele momento “Ele [João] era muito fértil. Tinha muitas ideias, era uma atrás da outra”⁵⁶.

E lá vou eu é um disco que mostra certa evolução de João Nogueira quando comparado ao primeiro, de 1972. As composições são engenhosas e sua interpretação fica mais harmoniosa com a orquestra regida por Geraldo Vespar. Adelzon Alves, que novamente cuidou da produção, resalta alguns destes aspectos em texto na capa do LP, que contava com fotos de João Nogueira nas calçadas de Vila Isabel onde as pedras portuguesas desenham partituras das canções de Noel Rosa. O radialista destaca a participação briosa do bandolinista Joel Nascimento, que depois da gravação não apenas passou a acompanhar João fora dos estúdios, em shows, como se tornou seu amigo. Adelzon vaticina, “a lacuna deixada por Jacob do Bandolim pode ser brevemente preenchida”.

Foram justamente os aspectos melódicos do disco que não agradaram a José Ramos Tinhorão, então crítico do “Jornal do Brasil”. *E lá vou eu* foi duramente reprovado por conta daquilo que ele classificou como “chanchada jazística de baile do subúrbio”. Tinhorão viu nos arranjos uma “mistura de bossa nova, samba de boate dos anos 50, balanço estilo piano de Luis Reis e intervenções do sopro do tempo bebop” que

⁵⁶ Em entrevista à autora em 02 de junho de 2015.

colocava “a música do verdadeiro João Nogueira” em oposição a uma música “falsa, imposta sob o seu nome pelo arranjador”. Este estaria se aproveitando da falta de “cultura musical” do compositor⁵⁷.

A crítica é, sem dúvida, mais uma das muitas peças que resultam da visão conservadora de Tinhorão acerca da tradição. Ela já foi amplamente debatida, questionada ou reafirmada, não nos cabe aqui enveredar por essa discussão. O interessante é observar quão estreito era seu conhecimento sobre João Nogueira. Primeiro que ele não carecia de “cultura musical”, como presume o pesquisador. O sambista era grande ouvinte de jazz e sempre ressaltou sua admiração por João Gilberto⁵⁸, sobre quem afirmava: “ele passou a cantar da maneira que canta porque aprendeu com a malandragem lá da Lapa”⁵⁹. Além disso, João não era do tipo de pessoa a quem se podia “impor” alguma coisa, sobretudo em se tratando de música.

Essa concepção só é possível, porque Tinhorão enxerga a existência de uma música “genuína”, pura, que deve permanecer imune à modernização e a novas influências. Ora, um dos aspectos que permitiu ao samba chegar a um século de existência ainda cantado com o vigor de sua juventude é exatamente sua capacidade de, sem perder os vínculos com a tradição marginal, sincopada e melódica que lhe deu origem, renovar-se. O que não significa que, para resistir aos constantes ataques que sofreu, seja perseguido pela polícia ou vilipendiado pelas grandes corporações – fonográficas e midiáticas –, ele não tenha incorporado novas influências. É, pois, justamente o contrário. Sua sobrevivência é devedora da sua capacidade de reinventar-se de maneira criativa, numa dialética infinita que é, provavelmente, o grande mistério da cultura popular: um renascimento constante, que recolhe novos saberes que a cercam, ressignifica o que vem de cima e, em alguma medida, sintetiza a dinâmica que lhe

⁵⁷ “Jornal do Brasil”, em 15 de abril de 1975.

⁵⁸ O jornalista Bruno Ferreira Gomes, autor de um perfil biográfico de Wilson Baptista, conta que, no início da década de 1950, o entorno da Cinelândia concentrava os pontos de encontro dos compositores e sambistas, sobretudo o Café Atlântida. Foi lá que ele conheceu um rapaz, “magrinho, de cor branca desbotada, sempre visto com o mesmo terno e a mesma gravata” que sempre participava das conversas, onde não raro estavam Ataulfo Alves, Geraldo Pereira e Wilson. Segundo o jornalista, certa vez ele convidou o rapaz, para uma das noites em que reunia amigos em seu apartamento, e ele causou espanto geral ao tomar o violão. “Joãozinho tomou conta da pequena assistência e todos ficaram maravilhados com o que ouviam. Ele cantava músicas dos compositores presentes e dava uma interpretação que agradava” (1985: 84).

⁵⁹ “Jornal do Brasil”, em 29 de janeiro de 1976.

permite existir – e por isso resistir. Dinâmica que envolve disputas contínuas pelos sentidos que engendram as relações sociais estabelecidas e, portanto, as lutas por interpretar, justificar e transformar os aspectos cotidianos da vida.

João Nogueira vai levar um tempo para convencer Tinhorão de que se tratava de um “criador ligado a fontes populares”, para usar uma expressão do crítico. No seu LP subsequente, lançado no final de 1975, *Vem quem tem*, o pesquisador insiste na hipótese de que João tentava “servir a dois senhores”⁶⁰: à bossa nova, e as referências ao jazz que ela incorpora, e à música popular. Na sua cruzada em busca de um samba supostamente imaculado, passam despercebidos por Tinhorão os méritos do disco. Ou melhor, ele deixa de atentar como o sambista melhorava a cada nova produção, trilhando um caminho que o aproximava pouco a pouco de seu auge.

Das 12 músicas de *Vem quem tem*, nove têm João Nogueira como compositor, sendo quatro delas sem parceria. Paulo César Pinheiro e Eugênio Monteiro aparecem cada um com uma parceria com o sambista, e o violonista Cláudio Jorge, com três. Completam o disco uma composição de Ivor Lancellotti, a essa altura já amigo de João; uma parceria entre os bambas Monarco e Alcides Dias Lopes; e como de costume, uma regravação de Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva, *Não tem tradução* – que certamente não foi escolhido ao acaso, já que o samba contém muitas das concepções que vão pautar sua carreira, especialmente no tocante à aversão a “estrangeirismos” e à exaltação dos saberes que vêm dos morros e das ruas.

Este terceiro disco é o marco do surgimento da Bandola. Como afirmamos anteriormente, João sempre prezou por tocar com bons músicos, como afirmamos anteriormente. Segundo ele:

Antigamente se pensava no cantor e os músicos eram o resto. Para que qualquer trabalho saia decente, é preciso pensar que no palco e no estúdio tudo tem que estar certo. O tamborim é tão importante quanto a voz⁶¹.

Como no início da década de 1970 ele já fazia muitos shows em clubes e boates da cidade, antes mesmo de fazer sucesso em disco já tinha instrumentistas acostumados a acompanhá-lo. É desta época que conhecia Milton Manhães (pandeiro) e Guinga (violão), a quem foi apresentado pelo amigo que tinham em comum, o músico e produtor, morador

⁶⁰ “Jornal do Brasil”, em 29 de janeiro de 1976.

⁶¹ “Jornal do Brasil”, em 6 de maio de 1978.

do Méier, Helio Delmiro. Aos poucos o grupo foi agregando mais grandes nomes. Joel Nascimento e seu bandolim juntaram-se ao conjunto depois da gravação do LP *E lá vou eu*. A bateria de Wilson das Neves também passou a acompanhar João, bem como a percussão de Agenor e Cuscuz, além do baixo de Cláudio Jorge, que fora indicado pelo amigo Guinga. Com essa base dá-se a primeira formação do conjunto que João Nogueira, em homenagem ao bandolim de Joel, chamou de Bandola: Joel, Cláudio Jorge (que assume o violão no lugar de Guinga), Agenor, Cuscuz, Milton, Ronaldo Medeiros (flauta e saxofone) e das Neves. Milton Botelho completa o time, com o contrabaixo deixado por Jorge. A troca de músicos era, no entanto, constante, já que a carreira de cada um deles tomava rumos independentes. Passaram pela Bandola ao longo dos anos nomes como Mané do Cavaco, o percussionista Trambique, o baixista Luizão e até Almir Guineto com seu banjo, que de primeira não agradou tanto João, desconfiado do pagode.

Vem quem tem tem produção de Helio Delmiro, que segundo João, “não teve problema nesse disco. Afinal, ele também é do Méier”⁶². Os arranjos são de Geraldo Vespar – para desespero de Tinhorão – e participaram da gravação alguns músicos que compunham a orquestra da gravadora, como o trio de percussionista Luna, Marçal e Eliseu ou Nelsinho com o trombone. Ou seja, nos shows e nos discos, João Nogueira só jogava com força máxima. E é justamente para homenagear seus companheiros que ele grava, abrindo o lado B do LP, uma música que fez com Cláudio Jorge. A parceria tem melodia do violonista, que nessa época ainda não compunha, e letra de João:

Baiana que sobe a ladeira
 Que sobe a ladeira do Bonfim
 Segura meu samba capoeira
 Que eu vou segurar meu tamborim
 Sambei na Portela e na Mangueira
 Em Vila Isabel sambei também
 Levei muito tombo na rasteira
 Andei pendurado no trem
 Na bola de gude e pião eu fui coroado também

Eu sou carioca lá do subúrbio
 Do tal distúrbio Noel falou
 Eu não perco a bossa
 Eu sigo o rumo
 Do braço aberto do Redentor

É bando é bandola é bandoleiro
 Samba do meu bando é mesmo assim

⁶² Contracapa do disco *Vem quem tem*.

Falou violão falou primeiro
 E quem respondeu foi bandolim
 Meu bando é bandola não se assusta
 E se pinta justa eu canto assim⁶³

A primeira parte é, como em tantas outras canções de João Nogueira, a descrição da vida de um suburbano, entre escolas de samba, trem e bola de gude. O refrão recorda a canção *Voltaste (pro subúrbio)* de Noel Rosa, gravada originalmente por Aracy de Almeida com Orquestra Continental, em 1935: “Voltaste novamente pro subúrbio/ Vai haver muito distúrbio/ Vai fechar o botequim”. A letra fala de alguém que retorna para o subúrbio para provar que “não há nada de novo no centro da cidade” e, por isso, guarda muita proximidade com outra música de João, *Mariana da gente*, que trata da mesma temática. Na segunda parte o trompete de Nelsinho se sobressai e o sambista apresenta seu bando que é “bandola, bandoleiro”.

É um samba para assustar os puristas, tanto que Tinhorão o comparou ao que chamou de “chacatum do Jorge Ben”⁶⁴, definição que Cláudio Jorge⁶⁵ nunca esqueceu. Havia ali, certamente, muito das influências que o instrumentista trazia. Antes de tocar com João Nogueira, Cláudio fazia parte da banda que tocava no baile de Peter Thomas, artista conhecido por suas gravações de músicas dançantes, inclusive da Jovem Guarda e muitas estrangeiras. Além disso, ele garante, naquela época seu “negócio era Rock’n Roll, MPB, Tropicalismo”⁶⁶. O samba passa a fazer parte de sua vida definitivamente com a indicação de Guinga, depois que ele rompeu com Peter Thomas e saiu à procura de novo trabalho. Mas não dava para colocar o “chacatum” detectado por Tinhorão apenas na conta do violonista. João também adorava referências contemporâneas. Cláudio recorda de ter muito em comum com o amigo nesse campo:

Ele era ligado ao Méier. Mas ele tinha essa coisa de ir a Zona Sul, da MPB, de Bossa Nova, do Jazz. (...) O João sempre trabalhou com músicos, percussionistas, principalmente ligados ao samba, mas ele sempre trabalhou também com muito músicos do pop, músicos de MPB e gente mais ligada ao jazz⁶⁷.

⁶³ *Samba da Bandola (Vem quem tem)*, Odeon, 1975).

⁶⁴ “Jornal do Brasil”, em 29 de janeiro de 1976.

⁶⁵ Entrevista à autora em 12 de agosto de 2015.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

Samba da Bandola, todavia, não foi a música de maior sucesso daquele disco. *Chorando pelos dedos*, homenagem de João e Cláudio Jorge para Joel do Bandolim, também com letra de João, e *Albatrozes* são sempre lembradas como destaques do LP, mas são sambas dolentes, mais lentos. As duas músicas que de fato ganharam as ruas e as rádios foram *Mineira* e *Nó na madeira*. A primeira é parceria com Paulo César Pinheiro, a quem João propôs uma homenagem para Clara Nunes – que àquela altura era esposa do parceiro. Ele chegou para Paulinho com a primeira parte, letra e melodia, em que recorda Ary Barroso, mineiro como a cantora: “Clara/ Abre o pano do passado/ Tira a preta do serrado/ Põe Rei Congo no Gongá/ Anda/ Canta um samba verdadeiro/ Faz o que mandou mineiro/ Ô mineira”.

Nó na madeira tem uma história mais curiosa e é resultado de uma parceria aparentemente inusitada. O pernambucano Eugênio Monteiro era Tesoureiro na Caixa Econômica e, apesar do cargo superior, trabalhava diretamente com João. Tornaram-se amigos e o sambista descobriu que ele costumava escrever poesias. Surgiu, então, a vontade de fazerem algo junto. A possibilidade só vai se concretizar em 1971, pouco antes de João sair da Caixa. O sambista andava meio desanimado, uma namorada havia tentado demovê-lo da ideia de cantar, com aqueles tempos aparentemente atrasados, “não daria para música” (Godinho, 2009: 63). Mas o que pesava mesmo era que ele havia inscrito um samba no V Concurso de Música de Carnaval da TV Tupi, *Chinelo novo*, e para ajudar a promovê-lo deu parceria para Nilton de Souza, o Niltinho Tristeza – o apelido é por conta do samba *Tristeza* de 1966, música tantas vezes regravada. *Chinelo novo* foi bem e tirou o terceiro lugar no concurso. O Cacique de Ramos gravou a música no seu LP *Bloco carnavalesco Cacique de Ramos 1971*, do selo Polydor, e ela obteve grande sucesso. Acontece que como João ainda era praticamente desconhecido, todos os créditos acabaram ficando para Niltinho Tristeza, razão pela qual são raras as entrevistas nas quais, ao contar sobre o início da carreira, ele menciona o samba.

Em fevereiro de 1971, uma nota perdida no “Jornal do Brasil” conta que a primeira remessa do LP do Cacique, com dois mil exemplares, estava esgotada e que a faixa mais tocada era “Chinelo novo de Niltinho Tristeza, samba que o bloco cantará na avenida no carnaval”. Eis o motivo do lamento de João Nogueira: uma de suas músicas

que parecia ter chance de fazer sucesso era sempre creditada para o parceiro que nem havia contribuído com ela.

Foi nesse contexto que João e Eugênio saíram para beber juntos no restaurante La Fiorentina, localizado na zona sul do Rio de Janeiro. Ouvindo os lamentos do amigo, o pernambucano escreveu em um bloquinho que carregava feito com sobras de papel do banco aquela que seria o mote da música: “Amigo Nogueira, em roda de samba já deu muito nó”. João começou a batucar a melodia na sua inseparável caixinha de fósforos e na mesma noite a música estava pronta. Tempos depois apareceu a oportunidade de gravação com a cantora Cláudia Regina, que gostou do samba mas estranhou aquela coisa de “amigo Nogueira”. Eugênio, que estava em Recife, solucionou o problema por telefone, “Eu sou é madeira”, aproveitando a rima sem deixar de referir-se ao sobrenome do amigo. Nascia *Nó na madeira*, uma das canções que viraram assinatura de João.

A letra canta um João Nogueira sambista que não quer saber de trabalhar, lembra do episódio da parceria com Niltinho (“De chinelo novo brinquei carnaval, carnaval”) e tanto na segunda, quanto no refrão, exalta seu talento, afirmando que o sucesso estaria por vir. O último verso ainda dá conta de rogar uma praga na namorada pessimista.

Sou é a madeira
Trabalho é besteira, o negócio é sambar
Que samba é ciência e com consciência
Só ter paciência que eu chego até lá
Sou nó na madeira
Lenha na fogueira que já vai pegar
Se é fogo que fica ninguém mais apaga
É a paga da praga que eu vou te rogar

Nó na madeira foi uma das campeãs de execução no rádio em 1975 (Vianna, 2012: 55) e ganhou muitas regravações, entre elas de João Bosco, Djavan e do filho de João, Diogo Nogueira. Os méritos de *Vem quem tem*, no entanto, não podem ser resumidos em números. O disco apresenta um João mais maduro, em comparação com os dois anteriores, e uma música é símbolo disso.

Na contracapa do LP há uma curta entrevista de Jaguar, Albino Pinheiro e Sérgio Cabral com o artista. Segundo contam os entrevistadores, ela aconteceu durante a inauguração da ala infantil da escola Em Cima da Hora em Cavalcanti. Na foto, estão os três com um copo de cerveja na mão, Albino ainda traz um cigarro. O clima de informalidade e boemia seria impensável nos dias atuais para um “produto comercial”.

João é questionado pela música que mais gosta no disco e garante não ter predileção, mas destaca a canção que fecha o LP: *Albatrozes*. “Tem uma música aí que é diferente, o pessoal é capaz de me estranhar, sou mais ligado ao samba. (...). É um momento meu”, disse ele.

Albatrozes realmente foge de tudo que João já tinha feito e até do que viria a fazer. Mas, não só mostrava a “cultura musical” do compositor (sempre lembrada pelos músicos mais próximos), como nas entrelinhas trazia alguns dos recados que ele tinha por hábito repassar. Estavam lá o desejo de ser cantado (“Eu quero ouvir meu canto na cidade/ Multiplicado em muitas vozes”), a lembrança do povo (“Eu quero ver a juventude/ A se integrar no povo”) e a saudade da infância (“Eu quero que o mundo volte/ Pra eu ser guri de novo”). Havia ainda um recado internacionalista que provavelmente é o verso mais lembrado da música: “Eu quero ouvir os cantos tristes/ Da minha América do Sul”.

O ano de 1975 ia chegando ao fim com um saldo extremamente positivo para João Nogueira também por razões pessoais. Em julho, antes de lançar o novo disco, ele casou-se com Ângela Nogueira. A esposa era amiga de Clara Nunes e foi saindo com ela que Ângela conheceu João. Casados, foram morar na cobertura em que o sambista vivia, em frente ao Imperator. Na vida profissional, por outro lado, ele parecia já haver se firmado entre aqueles que admirava e os companheiros de sua geração. Uma demonstração disso, foi o show que realizou, entre abril e maio daquele ano, ao lado de Cartola e Roberto Nascimento, cantor mais vinculado à canção universitária. Diferente daquele primeiro encontro de 1970, João, já mais experiente, estava à vontade com o bamba mangueirense, fazendo uma parceria no palco que lhe rendeu elogios.

Em 1976, João Nogueira não lançou novo disco, fato raro para época em que as gravadoras tinham orquestra e artistas contratados com exclusividade. Com a estrutura sempre à disposição, era mais lucrativo que não ficassem de produzir, conforme anota Luiz Fernando Vianna (2012: 69). Mas ele não deixou de ir aos estúdios da Odeon. João produziu o disco do amigo Joel Nascimento. O produtor desejava que o disco saísse com o nome de *Ecos*, mas Joel não abria mão de ter como título *Chorando pelos dedos*, exatamente como na música que João compunha em sua homenagem com melodia de

Cláudio Jorge. E assim foi. *Chorando pelos dedos* saiu nas últimas semanas de 1976 para imensa satisfação do produtor que nunca escondia a admiração pelo trabalho do amigo.

Um pouco antes da experiência em estúdio, João Nogueira cantou em um show que costuma passar despercebido, mas que guardava algo de inovador para à época. Naquele período, ainda era comum que sambistas se apresentassem em teatros, como no Opinião – nas Noitadas de Samba –, em espetáculos voltados para a classe média. O formato popularizou-se por conta das produções do poeta e compositor Hermínio Bello de Carvalho, especialmente o espetáculo Rosa de Ouro, que lançou ao grande público a então desconhecida Clementina de Jesus⁶⁸. No “show de samba” – definição de Elton Medeiros –, Clementina se apresentava ao lado do grupo “Os cinco crioulos”. Um deles, Nelson Sargento, definiu o espetáculo como “a saída da música” (Castro et al, 2017: 94) em uma época difícil para os sambistas. O Rosa de Ouro, como se sabe, surgiu no rastro deixado pelo Zicartola, fechado no mesmo ano de sua estreia. A casa de samba e bar, fundada por Cartola e Dona Zica, é ainda lembrada pelas noites de música organizadas por Hermínio que na década de 1960 fizeram reaparecer bambas da antiga que estavam no ostracismo. É o caso de Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti. O fim do Zicartola demonstrou que havia espaço para que instrumentistas e compositores de samba se apresentassem ao grande público.

No final dos anos 1960, o samba perde parte do prestígio que reencontrou na época do Rosa de Ouro e do Zicartola. A situação começa a melhorar em meados da década de 1970 – o primeiro LP gravado por Cartola será lançado, por exemplo, em 1974. É nesse contexto que, Hermínio Bello de Carvalho, já considerado o mais importante produtor de espetáculos de música popular, teve a ideia de criar a série *Seis e Meia* no teatro João Caetano. Ele e Albino Pinheiro, então diretor do teatro localizado na Praça Tiradentes, no centro antigo da cidade, decidiram realizar durante a semana, no horário em que as pessoas deixam o trabalho, encontros musicais entre gerações – sempre com a presença de um sambista. O projeto *Seis e Meia* começou na primeira segunda-feira de agosto de 1976 apresentando Clementina de Jesus e João Bosco. Na semana

⁶⁸ Castro et al (2017) conta que a estreia de Clementina nos palcos foi com o show O Menestrel, também produzido por Hermínio. Mas afirma que antes do Rosa de Ouro ela ainda era pouco conhecida e que foi ele o responsável por cravar “o nome da cantadeira da Glória para sempre na música popular brasileira” (: 88).

seguinte, João Nogueira subiu ao palco acompanhado da pianista Tia Amélia. Ao longo da série ainda se apresentaram nomes como Jards Macalé, Jamelão, Moreira da Silva, Nana Caymmi e outros tantos. O “Jornal do Brasil” de 10 de setembro daquele ano atesta o sucesso do *Seis e Meia* e indica as razões da lotação da casa, sempre em torno de mil pessoas. A iniciativa acertou ao focar em um público trabalhador que saía do emprego e encontrava grandes nomes nacionais ao preço de “oito cruzeiros por pessoa, metade de um ingresso de cinema e uma quinta parte da entrada cobrada para convencionais shows noturnos”⁶⁹. O sucesso do *Seis e Meia* levará Hermínio a expandir nacionalmente sua ideia, com o Projeto Pixinguinha, no ano seguinte.

O samba não vivia seu auge, mas aproveitava-se dos excelentes números da indústria fonográfica. Apesar da crescente internacionalização do consumo, Eduardo Vicente afirma que a produção doméstica, alavancada especialmente pelos cantores populares e os grandes nomes da chamada MPB, ainda abocanhava a maior fatia do setor (2002: 55). Até a crise de grandes proporções que abalará a indústria na virada para os anos de 1980, Vicente considera que o samba viveu um período vigoroso entre 1971 e 1979, com “um considerável crescimento da importância de seus compositores e das próprias escolas”. Em pesquisa baseada nos arquivos do Instituto Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem), Vicente constata que é neste período que sambistas ligados às escolas de samba e aos morros da cidade – a diferenciação é importante porque nos levantamentos do Núcleo, artistas como Jorge Ben e Wilson Simonal são enquadrados no gênero – começam a aparecer nas listas de mais vendidos. Para além daqueles comumente conhecidos como grandes vendedores, Beth Carvalho e Clara Nunes, por exemplo, Vicente verifica aparições de nomes como “Paulinho da Viola (Odeon, 1970)”, “Roberto Ribeiro (Odeon, 1977)” e “João Nogueira (Odeon, 1976)” (Vicente, 2008: 113).

Apesar da menção na pesquisa do Nopem, João nunca figurou entre os maiores vendedores de discos, quebrando poucas vezes a barreira dos 100 mil. “Mas não fazia sua gravadora perder dinheiro, muito pelo contrário”, segundo Vianna (2012: 69). Impulsionado pelo sucesso anterior, ele gravou em 1977 *Espelho*, seu quarto LP, que vinha com uma novidade: a produção do parceiro Paulo César Pinheiro. Na ocasião, João

⁶⁹ “Jornal do Brasil”, em 10 de setembro de 1976.

gravou nove músicas de sua autoria, feitas apenas por ele ou em parceria. Lá também estavam a já mencionada *Apoteose ao samba* de Zinco e Caxambu e *Malandro JB*, parceria de Nei Lopes com Renato Barbosa. Além delas, faz parte do disco a primeira gravação de *O passado da Portela*, de Monarco, samba que 20 anos antes garantiu sua entrada na ala de compositores da escola. Conta-se que ele cantarolava a canção na rua e Natal ao ouvir pediu que o fizesse na quadra, selando assim o ingresso de um dos mais importantes compositores da azul e branco.

Espelho traz a gravação definitiva da música de mesmo nome, com o grave inconfundível do intérprete, “nascido” no primeiro verso, o alongamento das últimas sílabas que tanto caracterizavam João (“E que vontade de tocar viola de verdadeee”) e o brilho do violão de Horondino José da Silva, o Dino 7 cordas, digno da homenagem ao velho Nogueira. A interpretação de Dino foi, inclusive, definida como merecedora das “antologias do violão, como exemplo de genialidade improvisativa”⁷⁰. A outra regravação é *Espere óh! Nega*.

O disco foi bem recebido pela crítica, sobretudo porque reafirmava o acurado desempenho de João no LP anterior e a variedade de recursos que ele já dispunha. Cantando samba de breque (como em *Malandro JB*), o bamba Monarco ou o samba africanizado fruto de sua parceria com Wilson Moreira (*Batucajé*), João Nogueira desfila pelas 12 faixas de *Espelho* com elegância, cheio de efeitos na voz e notável balanço. Tanto é assim que pela primeira vez recebe elogios do crítico José Ramos Tinhorão, que destaca uma de suas canções, “na melhor linha de Paulinho da Viola”, *Quem sabe é Deus*. Nela João canta a alegria que sua arte lhe traz: “Vivo ao lado da poesia/ Foi o que eu sempre quis/ Portanto agora é que sou feliz”.

Na ocasião, ele gravou pela primeira vez um samba de Nei Lopes. É *Malandro JB*, música que acabou tornando-se bastante conhecida na sua interpretação. Nei diria que ela tinha “a cara” de João⁷¹. Os dois se aproximaram por conta do gosto pelo samba de breque, “uma exacerbação do samba sincopado”⁷², e pela enorme admiração que sempre nutriram por um dos seus principais expoentes, Geraldo Pereira. *Malandro JB* é justamente um samba de breque, astucioso, com rimas emparelhadas e sem refrão que

⁷⁰ “Jornal do Brasil”, em 09 de julho de 1977.

⁷¹ Em entrevista à autora em 01 de julho de 2015.

⁷² Idem.

conta a história de um sujeito caracterizado com todos os signos daquilo que o senso comum reconhece como “carioca malandro”: chapéu na cabeça, blusão de vual, medalhinha de São Jorge, cristão e umbandista, apreciador de traçado e cerveja, jogador de bilhar. A letra dá uma virada quando o malandro canta: “Mas eu de sambista/ Tive que ser jornalista/ Pra me valorizar (Passei no tal no vestibular)”. A partir daí surge a ideia que motivou a composição da música: a tomada silenciosa das escolas de samba por pessoas estranhas às comunidades que as fundaram e davam sentido à sua existência. O fortalecimento da indústria de bens culturais não poupará a escolas de samba e é desse período o advento do chamado carnaval-espetáculo. Nei Lopes trata na letra de um acontecimento comum nesse contexto, quando os sambas enredo deixam de ser escolhidos pelas prestigiosas alas de compositores, com seus códigos rígidos, para atender a critérios de lucratividade e politicagem.

Um dia então fui chamado
 Convidado pra jurado
 De julgar samba-enredo
 (Confesso até que tive medo)
 No meio da quadra
 Apareceu um camarada
 Com jeitão de Ipanema
 (Era um artista de cinema)
 Chegou-se pra mim
 E foi dizendo logo assim
 Sou diretor de carnaval
 (Até aí nada de mal)
 Esse é o samba dos Cartolas
 Vai dar grana pra escola
 De direito autoral
 (Toca na Rádio Mundial)
 Se é coisa que eu não adoto
 É nêgo cabalando voto
 Na maior cara de pau
 E o samba de sobra
 Era um tremendo boi-com-abóbora
 Rimava açúcar com sal
 Antes de eu virar a mesa
 Pra acabar com a safadeza
 Foi armada um trelelê
 (Era judô e caratê)
 E o tal do branco cabeludo
 Me deu tanto do cascudo
 Que eu nem sei mais escrever
 (Dona Condessa aborrecida me expulsou do JB)

Cosme Elias analisa a letra de Nei Lopes e observa que, além da crítica aos rumos que as escolas de samba iam tomando, há também uma sátira na oposição entre o universo erudito e o popular. No início da música, o personagem ainda é sambista, um tipo do povo e nem é preciso dizer em qual bairro vive para ser identificado com o subúrbio. “Para se valorizar” ele passa no vestibular, torna-se jornalista e é convidado para julgar um samba enredo. É aí depara-se com um homem branco, com jeitão de Ipanema que ainda por cima era artista de cinema. Para Elias, o paralelo entre sambista e jornalista, subúrbio e zona sul remonta a uma crítica sobre a desvalorização do músico, muito presente na dicotomia entre trabalhador e malandro, “em que o reconhecimento do artista somente se tornava possível quando associado ao trabalho (não incluindo aí o músico como trabalhador)” (2005: 211).

A canção indica dois movimentos em sentidos opostos. De um lado, está o sambista, suburbano, dono de um gingado e, podemos supor, negro – uma vez que ele chama o sujeito que encontra na quadra de “branco cabeludo” – que busca melhorar de vida e ser reconhecido ao se tornar jornalista. Do outro lado, está o artista de cinema, de Ipanema e branco que “invade” a quadra da escola de samba, ambiente que lhe é estranho, mas onde já é “diretor de carnaval”. Seja pela forma, artilosa e sincopada, seja pelo conteúdo que em crônica é explicitamente crítico, sem deixar de ser zombeteiro, *Malandro JB* capta o clima de seu tempo, em que os sambas boi-com-abóbora, produtos fáceis de vender, proliferam em abundância. Ao final da música, o sambista que não aceita cabalar voto sai perdendo e apanha antes mesmo de “acabar com a safadeza”. No futuro, Nei Lopes e João Nogueira iriam assistir juntos a algumas das muitas derrotas do tipo de música popular que faziam e não se furtavam a defender.

2.4 Wilson, Geraldo e Noel

Faz parte do repertório de *Espelho* outra canção relevante na carreira de João e que acabou por gerar novos frutos. Trata-se de *Wilson, Geraldo, Noel*”, letra e melodia de sua autoria. A composição de certa maneira combina dois motes aos quais o sambista recorria com assiduidade. Ela tem caráter autobiográfico, mas não deixa de ser também uma homenagem.

João Nogueira não perdia a oportunidade de salientar as referências que tinha como fundamentais em matéria de samba: Wilson Baptista, Geraldo Pereira e Noel Rosa. Os três são contemporâneos do momento em que o samba carioca⁷³ se consolida como “artigo de consumo nacional” (Tinhorão, 2010: 314), durante a “Era de ouro do rádio”. São também donos de obras que guardam significativas diferenças, mas têm em comum uma característica essencial. Wilson, Geraldo e Noel são alguns dos mais importantes cronistas de seu tempo, notórios compositores da música popular urbana que, motivada pela vontade de brincar o carnaval, emergiu nas biroscas, esquinas e cabarés da cidade, do seu centro antigo à zona norte, passando, é claro, pelos morros. Música que se alimenta do dia a dia para suas letras, da rítmica do “samba de sambar”⁷⁴ do Estácio para a melodia e da boemia noturna da Lapa dos anos 30 para sua permanência.

Wilson Baptista nasceu em Campos dos Goytacazes em 1913 e chegou ao Rio de Janeiro no final da década de 20, aos 14 anos. Vivía a perambular nas redondezas do centro antigo da cidade, entre a Praça Tiradentes e o Café Nice, sempre esticando até a Lapa, e ao longo da carreira mostrou-se um compositor extremamente prolífico. Era “capaz de compor quatro, cinco músicas por dia”, como atestou o colega Carlos de Souza (*apud* Alzuguir, 2013: 85), e se firmou como um grande vendedor de samba. Rodrigo Alzuguir, seu biógrafo, enfatiza que essa era prática comum à época. “Músicas eram compradas, vendidas, trocadas, compartilhadas, conveniadas, plagiadas – e até roubadas – sem nenhuma cerimônia” (*idem*: 85)⁷⁵.

Geraldo Pereira nasceu em Juiz de Fora e chegou ao Rio em 1930, aos doze anos, para morar com o irmão, Mané-Mané, no Buraco Quente, no Morro de Mangueira. Em pouco tempo começou a enturmar-se com o pessoal envolvido com samba nas

⁷³ Convencionou-se chamar de carioca o samba que surge entre os bambas do Estácio: Ismael Silva, Bide, Marçal, Mano Rubem, Mano Edgar e Nilton Bastos, entre outros. É uma música tida como mais moderna quando comparada com o samba baiano que surgiu no entorno da Praça Onze: cadenciada, com andamento mais rápido e notas mais longas, “pela necessidade de se propiciar o andamento mais solto, pelas ruas, da massa de foliões” (Tinhorão, 2010: 308).

⁷⁴ A expressão é de Ismael Silva e evoca a entrevista que ele deu ao jornalista Sérgio Cabral, já tantas vezes reproduzida. Diria ele: “quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que o bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer samba assim: bum bum paticumbumprugurudum” (Cabral, 2011: 28). Cf. FRANCESCHI, Humberto. *Samba de sambar do Estácio – de 1928 a 1931*. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

⁷⁵ Bruno Gomes anota: “Só nunca me constou que comprasse música, pois foi mestre em fazê-las” (1985: 63).

redondezas, e em 1938 já tocava violão com Cartola e tirava suas músicas na companhia de nomes como Bucy Moreira e Padeirinho. Não demorou para chegar ao Café Nice e, entre outros, conhecer Wilson Baptista. Geraldo Pereira é sempre o primeiro nome a ser lembrado quando se fala em samba sincopado, estilo em que passeava com talento.

Os dois são célebres representantes do samba que tem como temática a malandragem e é detentor de um discurso que retrata as “classes baixas que habitam os morros e alguns bairros da cidade e (...) [os] semi-marginais de toda ordem, sem trabalho constante, sem lugar bem definido no sistema social” (Matos, 1982: 48). O estilo em comum, no entanto, não se manifesta apenas no conteúdo, mas especialmente na forma. Wilson e Geraldo são notáveis expoentes do chamado “samba de telecoteco”⁷⁶: “lépidos, fagueiros e cheios de bossa, que pareciam chacoalhar como delicadas caixinhas de fósforo” (Alzuguir, 2013: 281). Cantando a realidade dos negros pobres que assistiam a autoritária modernização brasileira sob a batuta do Estado Novo às margens das decisões, eles entraram para a história como compositores capazes de capturar as relações que os cercavam e dar a elas uma forma própria, adequada a seu tempo e à comunidade da qual faziam parte: escorregadia, macia, astuciosa e, portanto, sincopada. Juntos, todavia, produziram muito pouco. O samba mais conhecido da dupla é *Acertei no milhar* que, na verdade, é composição apenas de Wilson, na qual Geraldo ganhou parceria por intermédio de Moreira da Silva, que estava em dívida com ele por conta de algumas transações que realizavam com músicas – comprando, vendendo, compartilhando (idem: 264). Há ainda *Cego de amor* e, de acordo com Alzuguir, *Mexe Mulher*, na qual Arnaldo Passos figura como parceiro de Geraldo Pereira, mas Wilson é que a compôs com o sambista mineiro.

Originário da classe média, morador de Vila Isabel e estudante de medicina, Noel Rosa não cabia na definição formal do malandro, mas transitava confortavelmente entre eles, cultivando amizade com “os espécimes mais raivosos, como Baiaco, Zé Pretinho e Saturnino” (idem: 122). A malandragem foi tema de muitas de suas músicas, mas longe de ser o único. Boêmio incorrigível e compositor prolífico, Noel compôs com múltiplos parceiros, das mais diversas origens. É ele que inaugura a possibilidade de os

⁷⁶ Alzuguir dá a definição: “onomatopeia que evocava o batucar dos tamborins, chapéus de palha e caixinhas de fósforo” (2013: 281).

compositores de classe média juntaram-se aos músicos de origem mais modesta, vindos dos morros, trabalhadores e malandros de toda sorte. A despeito da curta trajetória (morreu aos 27 anos), deixou uma produção extensa e provocou transformações permanentes na lírica da música popular.

Donos de obras perenes, Wilson, Geraldo e Noel simbolizam tudo aquilo que João Nogueira tinha como inspiração e fundamento. Como buscamos enfatizar, trata-se de uma relação que passa pelo conteúdo, mas também pela forma. A música que João fazia aproximava-se do samba daqueles que eram suas principais referências porque tinha sua origem no dia a dia das classes populares, no cotidiano de trabalho e sobrevivência que determina a existência dos mais pobres e, especialmente, nas esquinas, balcões de bar e calçadas do centro ou da zona norte. É também uma música que se sobressai pela melodia e interpretação, procurando levar adiante a tradição de nomes como Ciro Monteiro e Roberto Silva, mestres do sincopado, da malemolência que faz parecer fácil esticar o tempo, usá-lo para driblar o óbvio, o correto, o esperado, mostrando, afinal, que são meras construções, suscetíveis à ousadia do sambista. João explicaria de maneira didática essa relação:

Eu, a princípio, sempre gostei de cantar sem obedecer muito ao tempo, o certo, essa coisa toda. Cantar bem à vontade em cima do acompanhamento. Isso no início da minha carreira me criou um certo problema com as pessoas. Porque havia quem dissesse que eu atrasava ou até mesmo que eu atravessava (...). O pessoal não estava acostumado com essa minha maneira que não é novidade nenhuma, não é nada de original. Os sambistas antigos, o Geraldo Pereira, o Wilson Batista, que pra mim foram grandes compositores juntamente com Noel Rosa. Os cantores como o Ciro Monteiro, o Gordurinha cantavam mais ou menos, não é a mesma coisa, mas mais ou menos dentro desse estilo sincopado, um negócio bem cheio de malemolência.⁷⁷

Wilson, Geraldo, Noel não figura entre as canções mais populares de João Nogueira, mas é seguramente uma das mais importantes de sua carreira. Trata-se uma apresentação completa da trajetória do sambista.

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

⁷⁷ Entrevista de João Nogueira contida no LP promocional destinado a emissoras de rádio por ocasião do lançamento de seu primeiro disco na PolyGram (Clube do Samba, 1979).

Nos versos, joguei a malícia
 Lá da malandragem
 Correr da polícia
 Tem que ter coragem
 Malandro que dorme vai cedo pro céu
 Peguei o meu samba
 E fui logo mostrando a meiga Elizeth
 Ela disse sorrindo: Nêgo tem topete
 Já pode sambar lá em Vila Isabel
 Daí em diante eu já fui consagrado
 Oh! meiga Elizeth, meu muito obrigado
 E do outro lado
 Obrigado ao Wilson, Geraldo, Noel

João Nogueira começa falando das referências que tinha na mente, para em seguida explicá-las. Ora, eram referências daquele samba tirado na mesa do bar, como tantas vezes fez Noel, com a facilidade de um Wilson Baptista que os anotava ali mesmo no guardanapo do Café Nice. Nos versos, a astúcia malandra que não faltava a Geraldo Pereira nas noites de bebedeira na Lapa. Daí foi só apresentar sua música à Divina para ser devidamente reconhecido entre os seus.

A letra não é das mais elaboradas, mas chama a atenção como João consegue com tão pouco mencionar o essencial do samba carioca que os três bambas ajudaram a florescer na primeira metade do século. Estão ali, caneta e guardanapo; malícia e malandragem; polícia e coragem; nêgo e topete. E Vila Isabel, que, como se sabe, “dá samba”, ao lado da consagração. É notável também o arranjo do Geraldo Vespar na gravação para o LP *Espelho*. Na introdução e no final ele incluiu uma citação de *Conversa de botequim*, de Noel Rosa. Além disso, àquela altura o maestro já estava absolutamente inteirado com as imprevisíveis divisões rítmicas de João, o que permite um acompanhamento perfeito para a interpretação dele. A gravação aparenta estar com tudo fora do lugar, com a voz atrasada, notas estranhamente longas. É quase impossível, mesmo sabendo a letra, cantar junto com ele.

Wilson, Geraldo, Noel é frequentemente mencionada como autobiográfica, o que de fato é. Mas ela nos parece, sobretudo, uma homenagem. João a compôs não só contando sua trajetória, mas buscando valer-se da técnica na qual seus mestres eram craques. Estão o som do telecoteco, a letra simples que mais parece um papo de boteco, com suas expressões corriqueiras. Dessa forma, a malandragem de outrora não é apenas

“citada”, seu legado estético e criativo é matéria prima para o sambista, tanto para compor, como no jeito de cantar.

A homenagem definitiva, todavia, viria em 1981 com a gravação do disco *Wilson, Geraldo, Noel*. À época João Nogueira já era artista da PolyGram e conseguiu convencer a gravadora a dedicar um LP inteiro a composições do trio. Vianna conta que o produtor Paulo Debétio tinha planos de fazer uma gravação ao vivo com artistas populares como Chico Buarque e Jair Rodrigues, recorrendo a muitos *pot-pourris*. Ocorre que a companhia retirou o projeto de Debétio e o entregou para Homero Ferreira. A coisa então ganhou novos contornos, focando menos no bom desempenho comercial e mais na sofisticação da gravação. O disco vendeu pouco para os padrões que a indústria ostentava até o final dos anos de 1970, cerca de 30 mil cópias. Vianna observa que ele “se tornou um dos mais cultuados de João, por sua qualidade como intérprete, pela escolha do repertório e pelos arranjos de primeira linha” (2012: 120).

A produção é mesmo bastante cuidadosa, a começar pela capa de Elifas Andreato. Nela, um selo com o desenho de São Jorge aparece acima da ilustração de João Nogueira de perfil, rica em detalhes. O homem negro da frente contrasta com as fotos em preto e branco que aparecem quando a capa se abre. Para cada sambista homenageado uma foto e uma pequena descrição, com a data e local de nascimento e data da morte, além da lista de músicas gravadas no LP⁷⁸. Na parte interna estão Wilson e Geraldo, e na contracapa Noel.

Não foi tarefa fácil selecionar apenas 12 músicas das centenas compostas por eles. O repertório mescla canções mais populares com algumas que João lembrava da adolescência, e também sambas dolentes com outros mais sincopados. Já nas duas primeiras faixas, ele vai do obscuro *Louco* de Wilson Baptista para a vibração de gafeira em *De babado*, de Noel Rosa – que divide com uma exagerada Alcione, contratada da PolyGram. Foi grande também o cuidado com os arranjos, já que o objetivo dele não era gravar com o som de um tradicional conjunto regional, apesar do repertório antigo. A

⁷⁸ O disco é composto por: Lado A- *Louco* (Wilson Baptista e Henrique de Almeida), *De babado* (Noel Rosa e João Mina), *Bolinha de papel* (Geraldo Pereira), *Você vai se quiser* (Noel Rosa), *Você está sumido* (Geraldo Pereira e Jorge de Castro), *O maior castigo que eu te dou* (Noel Rosa). Lado B – *Samba do Méier* (Wilson Baptista e Dunga), *Positivismo* (Noel Rosa e Orestes Barbosa), *Pedro Pedregulho* (Geraldo Pereira), *Esta noite eu tive um sonho* (Wilson Baptista e Moreira da Silva), *Largo da Lapa* (Wilson Baptista e Marino Pinto), *Feitio de oração* (Noel Rosa e Vadico).

ideia que acabou sendo colocada em prática foi o uso de arranjos modernos, condizente com o que se fazia à época da gravação.

Para o lançamento, João conseguiu que a gravadora, no lugar de um inosso coquetel, alugasse uma casa próxima a sua sede na Barra da Tijuca para que ele preparasse um dos seus famosos carurus. Foram 40 quilos de quiabo cozidos em um fogo improvisado no quintal, já que o sambista se recusou a usar o fogão. Bem a seu estilo, debochado, informal e desalinhado, a homenagem estava concluída.

Uma das faixas do disco que acabou se tornando mais marcante foi *Samba do Méier*, de Wilson e Dunga. A canção é de 1951 e foi feita sob encomenda do cantor Déo. Nenhum dos dois autores tinham relação com bairro. Wilson vivia em Santa Teresa naquele momento e o parceiro em Vila Isabel.

Ainda hoje há quem erroneamente credite o samba a João. Ele, de fato, é a cara do sambista e a letra poderia perfeitamente ter sido escrita na sua juventude: “Você sabe eu sou do Méier/ Não preciso da cidade pra viver”. A gravação ainda merece uma menção a vizinhos famosos e outros tantos desconhecidos: “o Méier já deu muita gente boa, o Helio, o Millôr, Agripino, o Guará. Você sabe quem é Guará?”, diz ele, questionando sobre o amigo.

Curioso é que Wilson Baptista, apesar de ter rodado toda a cidade em sua trajetória um tanto incerta, não era muito afeito ao subúrbio. “Sua paixão era mesmo o centro da cidade. Subúrbio, para ele, seria sempre o ‘fim do mundo’” (Alzuguir: 2013, 69). Com João Nogueira a história era outra. O Méier “era seu mundo”:

Este samba foi um grande sucesso no Méier quando eu tinha uns 12 anos mais ou menos, e eu achava que era sucesso nacional, pois o Méier era meu mundo. Eu sempre tive vontade de gravá-lo, mas com o tempo eu vi que as pessoas não o conheciam e foi uma decepção⁷⁹.

A declaração mais uma vez revela a presença marcante dos sambistas da Era de Ouro e da música que brilhou nas rádios na vida de João Nogueira. Ele não se formou na quadra de uma escola, nos morros ou estudando algum instrumento. O Méier e o rádio compunham fundamentalmente a escola que lhe deu conhecimento sobre a batucada. Sem eles, João provavelmente seria apenas mais um mulato trabalhador no alvorecer do Brasil moderno. A observação do mundo que o rodeava, a inspiração que vinha da tradição que

⁷⁹ “Jornal do Brasil”, em 11 de junho de 1981.

tanto defendia e o engenhoso telecoteco que a marginalidade carioca tirou das mesas dos botequins lhe proporcionaram outros caminhos que buscaremos resenhar adiante.

3. Cronista da vida suburbana

*Quando alguém me diz
Que o samba veio do morro
Eu me calo para não discutir
O samba nasceu numa caixa de fósforos
Foi no Nice, ninguém vai me desmentir*

Wilson Baptista, Jorge de Castro e Paulinho

Em 1977 o país vivia sob as expectativas da prometida distensão do regime militar, aquela “lenta, gradual e segura”, como se sabe. O presidente, general Ernesto Geisel, comprometera-se com ela no seu discurso de posse e seu governo ia chegando aos últimos anos sob a pressão das chamadas “reformas institucionais”. A anistia, o fim da censura e a volta do *habeas corpus* eram as medidas mais esperadas para anteceder o efetivo fim do período, com ainda distantes eleições diretas para presidente.

O assunto estava na ordem do dia especialmente por conta do desgaste do regime ditatorial. Internamente o presidente enfrentava o descontentamento de setores das forças armadas ainda mais conservadores, insatisfeitos com a possibilidade de relaxamento da repressão. Na economia, o “milagre econômico” do início da década dava sinais de sua insustentabilidade e o governo debatia-se com a alta da inflação e impopulares medidas de arrocho. No plano político, a instabilidade era provocada pela proximidade dos pleitos para governador que seriam realizados, segundo a Constituição da época, através de eleições diretas. Isso em um quadro onde a oposição havia eleito 16 dos 22 senadores em 1974.

No início de 77, o governo encontrou dificuldades para aprovar uma reforma do Judiciário que se enquadrava no plano da distensão. A ideia era tornar permanente dois dispositivos do Ato Institucional nº 5, decretado em 1968. A oposição, que detinha maioria no senado, resistiu e a solução encontrada por Geisel foi o fechamento do

Congresso Nacional, colocando-o em recesso por duas semanas. Com o Congresso fechado, o presidente decretou um conjunto de medidas que ficou conhecido como “Pacote de Abril”. Entre outras coisas, o general resolveu o “problema” das eleições de 1978, tornando-as indiretas, e solucionou a falta da maioria no senado, determinando que um terço dele seria escolhido por eleição indireta. Além disso, reduziu o quórum necessário para emendas constitucionais para maioria simples e ainda prolongou o mandato do seu sucessor para seis anos.

Em paralelo, o governo atuava com energia também no campo da cultura. Diversos analistas⁸⁰ apontam como a institucionalização da área e o desenvolvimento de uma política cultural ampla estão entre as principais ações do regime militar. Era grande a preocupação da ditadura com a questão da “integração nacional” e com a hegemonia de esquerda entre as manifestações dos setores intelectuais e médios. A atuação dos militares intensificou-se no governo Médici, mas é sob a gestão do ministro Ney Braga, durante a presidência de Geisel, que se desenhará efetivamente uma política de cultura nacional, aliada a um decisivo esforço de institucionalização e de aproximação da classe artística⁸¹. Como destaca Sérgio Miceli, Braga é diretamente responsável por uma construção institucional de “dimensões consideráveis” e, sobretudo, por “inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo” (Miceli, 1984: 75).

Esse processo tem como principal símbolo o lançamento, em 1975, do documento “Política Nacional de Cultura”, que pela primeira vez formaliza ações que articulam diversos setores com a intenção de orientar a atuação do Estado na área. Nas palavras de

⁸⁰ Sergio Miceli organizou obra que é referência sobre a política cultural do período: *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984. Renato Ortiz articula os sentidos de memória e identidade na formação social brasileira, inclusive durante a ditadura: *Cultura e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Lia Calabre refaz o percurso das políticas culturais no país: *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Antonio Albino Canelas Rubim resgata a relação entre política cultural e autoritarismo em nossa história e as implicações disso: *Cultura e Políticas Culturais*. Rio de Janeiro, Azougue: 2011.

⁸¹ Ortiz chama atenção para o fato de que alguns autores tratam como preponderante essa possível decisão de “aproximação” com a classe artística. Ele defende que o argumento não encontra correspondência com a realidade, uma vez que desde o golpe os militares demonstraram sua compreensão da cultura como dimensão fundamental para o regime que se impunha. O autor, no entanto, complementa com o seguinte: “não creio que a interpretação seja de toda implausível, é provável que exista em 1975 um cálculo político que busque um reequilíbrio das forças políticas através do mundo da cultura” (1986: 85). Tendemos a concordar com essa hipótese. Parece-nos razoável supor que no contexto de desgaste em que se encontrava o governo, a maior abertura para artistas populares contribuía para a legitimação da ideologia que apregoava uma certa identidade brasileira, parte importante da política de integração e segurança nacional.

Miceli, trata-se do “primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença responsável governamental na área cultural” (idem: 57). Na verdade, o documento é resultado do acúmulo de um processo que se inicia no governo anterior e tinha como objetivo equacionar adequadamente a cultura “ao regime político que se procurava consolidar” (Cohn, 1984: 87).

Oportunamente, o primeiro pressuposto listado no documento é a garantia de que uma “política de cultura não significa intervenção na atividade cultural espontânea” (Política Nacional de Cultura, 1975: 8). A afirmação não encontrava correspondência com a realidade, uma vez que a censura prévia para todos os campos de expressão continuava em vigor e só começaria a desaparecer em junho de 1978 com o definitivo fim da censura aos jornais. É diante desse quadro que Gabriel Cohn caracteriza a política cultural elaborada pela ditadura como uma “ação de retaguarda” acionada simultaneamente e à frente da “outra” face da atuação dos militares nesse campo, aquela que articulava censura e intervenção. O que o leva a concluir:

A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle sobre o processo cultural. Tudo isso tem a ver, sem dúvida, com a posição de desvantagem em que o regime se encontrava nesse terreno, visto que as posições mais importantes ainda estavam ocupadas pelos “adversários” (idem: 88).

É nesse contexto que Hermínio Bello de Carvalho, então vice-diretor da Sociedade Musical Brasileira (Sombrás), procura o Ministério da Educação e Cultura em para apresentar um projeto de “nacionalização” da série *Seis e Meia*. A ideia era expandir para o país shows nos moldes daqueles que aconteceram no Teatro João Caetano em 1976: grandes nomes da música popular apresentando-se em dupla, a preço baixo, no horário de saída do trabalho. O MEC interessou-se pelo projeto e o colocou a cargo da recém-criada Fundação Nacional de Arte (Funarte). O diretor-executivo da autarquia, Roberto Parreira, demonstrou profundo interesse pela iniciativa ao ser questionado pelo ministro Ney Braga. Parreira era um dos entusiastas da política cultural de então, especialmente no tocante à aproximação com os artistas. Ele resumiu assim o espírito da época: “não podíamos fazer uma política de cultura que criasse um constrangimento ao presidente da República. (...). Nós tínhamos que abrir, mas sem dizer que estávamos abrindo” (apud Oliveira, 2007: 144).

A iniciativa proposta por Hermínio surgiu nas discussões internas da Sombrás e recebeu o nome de *Projeto Pixinguinha*. A maior preocupação entre os músicos brasileiros, já em 1977, era a escassez de oportunidades de trabalho. Não por acaso, Jards Macalé, membro da Sociedade, recorda-se como comemoraram o apoio do MEC ao projeto: “Oba! Agora vamos dar emprego para todo mundo” (*apud* Almeida, 2009: 44). Depois de sete meses de preparação 13 duplas de artistas começaram a rodar o país, iniciando com Ivan Lins e Nana Caymmi. As primeiras cidades selecionadas foram Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Belo Horizonte.

Em 23 de setembro de 1977, a oitava dupla do *Pixinguinha* subiu ao palco do Teatro Dulcina no Rio de Janeiro para sua estreia. Cartola e João Nogueira apresentaram-se sob a direção de Arthur Laranjeiras e com acompanhamento da Bandola em sua formação clássica: Cláudio Jorge, Milton Botelho, Mané do Cavaco, Agenor, Cuscuz e Pezão. O show foi um sucesso, tornando-se um dos símbolos da primeira temporada do projeto e passando por Curitiba, Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte.

João abria o espetáculo cantando seus principais sucessos, *Nó na madeira*, *Batendo a porta*, *Mineira* e *Espelho*, entre outros. Cartola assumia a segunda parte ao cantar *Alvorada no morro*. Ao final da apresentação os dois entoavam juntos *Tive sim* (Cartola), *Não quero mais amar a ninguém* (Zé da Zilda, Cartola e Carlos Cachça) e *O Sol Nascerá* (Cartola e Elton Medeiros). No registro do show realizado pela Funarte⁸², provavelmente no Rio de Janeiro, antes de cantar a terceira música, João anuncia que apresentará uma inédita, ainda não gravada porque “teve uns probleminhas aí”. A canção era *Sem medo*, composição que já fora vetada em três ocasiões e que ele só conseguiria gravar no ano seguinte em seu quinto disco.

A possibilidade de viajar com o *Pixinguinha* contribuiu para que João se tornasse mais conhecido pelo país. Além da turnê de estreia, ele participou da série em 1978, com Sérgio Cabral e Maurício Tapajós; em 1981, ao lado de Gisa Nogueira e Raul de Barros; e em 1986 com Marília Medalha e Anna Fernandes. Se o primeiro show ao lado de Cartola, em 1970, carimbava o começo da carreira do artista, pode-se dizer que este do *Projeto Pixinguinha* marca sua ascensão ao auge da carreira. Nos anos seguintes, ele

⁸² É possível ouvir a apresentação completa em <www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/na-abertura-do-projeto-pixinguinha-uma-aula-de-samba-com-joao-nogueira-e-cartola> Acesso em 10 de jan. de 2017.

gravará seus principais discos, fundará o Clube do Samba e assumirá a linha de frente no embate contra a música estrangeira. São anos que coincidem com o encolhimento da sua atuação como compositor e com uma crise sem precedentes na indústria fonográfica brasileira.

3.1. Tem censura no samba

Em mais de uma vez, ao tratar da polêmica em torno de *Das 200 para lá*, João Nogueira afirmou que teve letras censuradas, chegando a falar em uma “porrada” delas como mencionamos no capítulo anterior. Nos registros da Turma de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, atualmente disponíveis no Arquivo Nacional, encontramos apenas duas canções vetadas.

A primeira delas, *Desejo*, foi submetida ao diretor da Censura Federal no Estado da Guanabara pela gravadora Odeon, juntamente com mais três letras – entre elas, *Na tonga da mironga do kabuletê* (Vinícius de Moraes e Toquinho) –, em 22 de março de 1971. Ela foi a única vetada do lote e recebeu parecer três dias depois. A justificativa anotada no documento explica que a canção não foi aprovada “por se tratar de tema erótico”. Em 7 de dezembro do mesmo ano, João fez nova tentativa. Desta vez o título é *Sem medo* e a censora decidiu por enviar a canção a Brasília, para que a Polícia Federal decidisse, uma vez que ela a julgava “um tanto sensual”, conforme anotação no documento. O parecer que retorna da capital federal é categórico: “sem dúvida é uma letra ‘sexual’, não sendo necessário tecermos considerações sobre a mesma, visto ser clara, direta”.

Aparentemente João não se dá por vencido porque em 26 de junho de 1973 a música é submetida à aprovação pela terceira vez, com o nome de *Anseios*. É possível supor que na ocasião ele tenta driblar a censura usando de um expediente comum à época. A letra é enviada em um pacote com mais 11 canções, a maioria de compositores identificados com a bossa nova. Entre as letras remetidas aos censores estão composições de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Billy Blanco, por exemplo, todas com Alaíde Costa como intérprete. A antepenúltima do lote é *Pizindin*, de João, que trata do enredo da Portela no ano seguinte, “O mundo melhor de Pixinguinha (Pizindin)”. Diz ela: “A Portela não perde esse carnaval (...) É que a Portela vem cantando/ Quem viveu

chorando/ Na flauta mais linda do meu cafundá”. Pizindin foi liberada e saiu em um compacto de 1974.

A canção seguinte do dossiê é de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli e a última, *Anseios*. Além de estar misturada com outras tantas e com novo nome, a letra vinha também com um verso trocado. Para esta tentativa João substituiu “beijar teus seios” por “anseios” e é possível que a estratégia tenha dado resultado. O primeiro censor assinou a liberação da letra e um segundo analista fez uma anotação solicitando a presença do autor para “rever determinadas frases”. Não dá para saber o que aconteceu depois, mas cinco anos mais tarde, em 1978, a música foi gravada com seu “segundo” nome, *Sem medo*, e com a letra original. No entanto, o primeiro registro dela é daquele do show com Cartola em 77, quando João também canta a versão original.

Pra visitar teu corpo, amor
 Trago como ingresso as mãos
 Bem cheinhas de calor
 Os lábios a tremer
 Medo de não poder
 E o amor não valer

Eu quero te rezar em terços
 Te falar em versos
 Te ninar em berços
 Me perder no meio do teu lindo corpo
 Beijar teus seios
 Me sentir bem morto
 E poder voltar amanhã mais cedo
 Teu corpo visitar
 Dessa vez sem medo

Paulo César de Araújo, ao analisar a “defesa da moralidade” que estava por trás de grande parte da censura aos cantores “cafonas”, observa que a memória corrente sobre o período da ditadura destaca com ênfase a repressão política. Entretanto, “a repressão moral atuava com a mesma intensidade” (Araújo, 2002: 57) e não é tão lembrada. Pode-se dizer que, mais do que isso, muitas vezes ela é minimizada. O próprio estudo de Araújo lança luz à questão e por isso tornou-se célebre, ao demonstrar como cantores de baladas românticas foram amplamente censurados sem que esses casos recebessem a mesma atenção das canções de protesto. Ortiz, por sua vez, destaca que em um regime autoritário a censura com vistas a dismantelar formas críticas não surpreende. No caso brasileiro, segundo ele, o que chama atenção é a extensão que a censura toma, “proibindo

a publicação de informações de cunho político, moral e até mesmo notícias locais” (1999: 156). O regime não se apoiava apenas em sua face coercitiva que tinha no aparelho de repressão e na forma política suas expressões visíveis. Também se sustentava graças à ideologia que o legitimava, calcada nas ideias de Segurança Nacional, em códigos morais rígidos e na sensação de estabilidade que o governo procurava criar.

Fato é que João Nogueira passa praticamente toda a década de 1970 tentando fazer sua música chegar ao público. Ainda que não tenhamos localizado nenhum registro do sambista tratando do imbróglio, o que faz supor que essa era vista como uma questão corriqueira, trata-se de uma canção relevante em sua obra. O samba é pungente, poético e por isso foge um tanto do estilo que comumente é associado a João, contagiante, para cima e de aparente simplicidade. *Sem medo* é, portanto, significativa por sua forma, mas também pelo caminho que percorreu naqueles anos.

A outra canção de João Nogueira censurada encarou um processo mais simples, em 1986, já sob o governo Sarney. Trata-se de *Eu não falo gringo*, parceria com Nei Lopes. O “Jornal do Brasil” na matéria “Censura x Música Popular – O fio da tesoura”⁸³ explica o contexto da época. Os escritórios fiscalizadores estaduais passaram a ter autonomia e o processo era descentralizado na década de 1980. Ocorre que o departamento federal criticou publicamente a autarquia do Rio de Janeiro e os censores cariocas buscaram dar resposta às insinuações. O jornal “O Globo” também ecoa a reclamação dos artistas, afirmando que a delegacia de censura do Rio andava “furiosa” e “usando a tesoura mais que suas congêneres estaduais”⁸⁴. A nota relata que a mais nova vítima era *Eu não falo gringo*, já gravada por João Nogueira. No dossiê produzido pela censura consta que a música não foi proibida, mas “liberada com restrição à radiodifusão, devido à palavra bunda contida na mesma”.

De acordo com Nei Lopes⁸⁵, João Nogueira lhe apresentou o refrão da música, já com melodia. A partir do mote “Eu não falo gringo/ Eu só falo brasileiro”, Nei desenvolveu as outras três partes e o parceiro musicou. Esses versos do refrão guardam alguma semelhança com a duradoura *Não tem tradução* de Noel Rosa: “Tudo aquilo que malandro pronuncia/ Com voz macia/ É brasileiro/ Já passou de português”. Também na

⁸³ “Jornal do Brasil”, em 4 de novembro de 1986.

⁸⁴ “O Globo”, em 16 de outubro de 1986.

⁸⁵ Entrevista à autora em 1º de julho de 2015, por e-mail.

primeira parte, quando Nei Lopes escreve “Eu aposto um ‘eu te gosto’/ Contra dez *I love you*”, é possível recordar Noel em 1933: “Amor lá no morro é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são *I love you*”. Embora aparentemente Nei e João procurem fazer uma citação, as duas composições se aproximam mesmo é por conta da recusa dos estrangeirismos e pela valorização da cultura nacional.

Os biógrafos de Noel Rosa salientam que ele não era um nacionalista intransigente, mas tinha preferência pelas “coisas nossas” e certa aversão ao que vinha de fora. Os modismos estrangeiros caíam bem nos salões dos mais ricos. “O homem do povo não os conhece. Ou, se os conhece, não os absorve” (Máximo e Didier, 1990: 324). Pode-se dizer que sentimento parecido motivava Nei Lopes e João Nogueira, dois compositores que têm a trajetória marcada não apenas pelo questionamento através das letras, mas por uma militância de fato – ainda que por caminhos diversos.

Importante enfatizar que *Eu não falo gringo* é uma canção que dialoga diretamente com a problemática do seu tempo. Nei Lopes consegue numa tacada só falar em Vietnã, FMI, rabada com angu e decretar: “bunda de malandro velho, não se ajeita em calça Lee” – verso com o qual a censura encenrou. João embala tudo em um partido alto que Nei definiu como “anti-imperialista” (Vianna, 2012: 175) e em pleno auge do pagode, lá estavam os dois malandros velhos mandando seu recado a despeito das muitas batalhas que travaram ao longo da década. A vida para os sambistas não estava nada fácil e, ainda que o pagode alimentasse alguma esperança, era cada vez menor o espaço para o tipo de música que João Nogueira fazia.

3.2. Toda canção é política

Para compreender o contexto do partido anti-imperialista de Nei e João, é preciso voltar um pouco no tempo. Entre as décadas de 1960 e 1970, o país viveu um período de intenso desenvolvimento econômico, caracterizado por uma rápida industrialização e pela inserção definitiva da economia brasileira no processo de internacionalização do capital. Essas transformações têm como principal indutor o Estado, conduzido por forças autoritárias que tomaram o poder após um golpe civil-militar.

A prosperidade econômica tem reflexos brutais em todos os aspectos da vida social, mas aqueles que mais nos interessam estão relacionados ao campo cultural. É

nessa época que se consolida a indústria de bens culturais e os grandes monopólios de comunicação. No contexto da ideologia de Segurança Nacional e em nome da pretensa integração de todo o território brasileiro, os conglomerados encontraram subsídios e diversos estímulos para seu crescimento, tanto de ordem financeira, como por meio de inovações tecnológicas e através do beneplácito de leis que acomodavam seus interesses. Concomitantemente, a indústria cultural atingiu um crescimento desmedido em todas as áreas: no mercado editorial, cinematográfico, fonográfico e publicitário⁸⁶. No que se refere à música, em menos de uma década o mercado de discos cresceu em média 400% (Dias, 2000: 54), artistas nacionais passaram a compor *casts* fixos nas gravadoras e na esteira do intenso desenvolvimento o Brasil chegou a ocupar à quinta posição no mercado mundial (Ortiz, 1999: 202).

Analisando o período, Carlos Nelson Coutinho demonstra como a “ditadura de classe preventiva” (Fernandes, 2005: 368) que se instaura no país encarna a típica “articulação entre as classes e o poder político que foi característica da evolução histórica no Brasil” (Coutinho, 2011: 45). Essa articulação descrita por Coutinho passa pelo desenvolvimento das forças produtivas sem que isso signifique a modernização das relações sociais de produção com a mesma intensidade. Ela marcou diversas etapas da história brasileira, desde a Independência, passando pela Revolução de 30, até passagem ao capitalismo monopolista no período que tratamos aqui. Trata-se da nossa tendência a encontrar soluções “pelo alto”, traço que Coutinho analisou através daquilo que Lênin determinou como “via prussiana” e Gramsci, durante o *risorgimento* italiano, como “revolução passiva”.

O golpe de 1964 pode ser definido como uma operação política com vistas à reorganização econômica – demanda dos monopólios e multinacionais –, e uma brutal ação coercitiva voltada para o desbaratamento do nacionalismo de esquerda que rondava não apenas o Brasil, mas toda a América Latina. Na definição de Florestan Fernandes:

A crise do poder burguês não se resolveu mediante a evolução interna do capitalismo competitivo. (...). No momento do impasse, a chave das decisões saiu da esfera do político. A reorganização do Estado, a concentração e a militarização do poder político estatal, bem como a reorientação política econômica sob a égide do Estado, foram a mola mestra de todo o processo de “recuperação” e de volta à “normalidade” (2005: 257).

⁸⁶ Ortiz (1999) apresenta dados para diversas áreas responsáveis pelos bens de consumo e para onde se olhe o aumento de circulação é assombroso.

Rene Dreifuss (1981) demonstrou como este processo foi uma iniciativa dos militares, mas também de empresários comprometidos com a defesa de seus interesses mais imediatos. Diante desse quadro é um equívoco analisar o nosso desenvolvimento autoritário e também a manutenção de antigas relações sociais de produção como acidentais ou deslizes em face do padrão clássico de desenvolvimento burguês. Estas são características próprias da via de desenvolvimento do capitalismo no Brasil, condicionantes da nossa forma de avançar, conservando os interesses de cima; da capacidade de nos modernizarmos pelo alto, sem a efetiva participação do povo e, portanto, sem rupturas. Como afirmou Schwarz, “as taras da sociedade brasileira” – que podemos definir como autoritárias, mandonistas, patrimonialistas, racistas e calcadas no trabalho precarizado – não são “resquícios” do passado, “desvios do padrão moderno”, mas “partes integrantes da atualidade em movimento, (...) resultados funcionais ou disfuncionais da economia contemporânea” (1999: 95).

Coutinho vai além e sugere que essa via de evolução, pelo alto, não-clássica, “prussiana”, torna-se uma “determinação histórico-genética essencial da cultura brasileira” (Coutinho, 2011: 45). Uma vez que o povo-nação se mantém alijado do âmbito das decisões, impede-se também a intervenção popular na criação da vida nacional. Esta intervenção, quando ocorre, assegura “a formação de um amálgama sócio-humano relativamente homogêneo e contínuo” entre intelectuais, artistas e povo (idem: 98). Por outro lado, no caso brasileiro, gera-se um cenário de fragmentação e heterogeneidade sociais que dificulta o surgimento de uma “efetiva consciência crítica nacional-popular” (idem: 10). Isto é consequência da ausência de um sujeito coletivo consciente que possa intervir criativa e ativamente na realidade numa perspectiva popular. É por essa razão que Coutinho destaca a hegemonia de “tendências intimistas” na nossa história, sempre marcadas por uma visão neutralizadora, enfaticamente subjetivista e socialmente descompromissada.

Eduardo Granja Coutinho, em um texto sobre a “questão cultural” na obra de Carlos Nelson Coutinho, analisa as categorias “via prussiana” e “revolução passiva” à luz dos estudos do pensador baiano. Granja Coutinho observa que, ao longo de suas pesquisas, ele indica como o processo de “revolução passiva” que caracteriza nossa evolução social fortaleceu o aparato coercitivo do Estado e resultou no “enfraquecimento

do ‘*medium* próprio da cultura’ – a sociedade civil” (2014: 78) e, portanto, na ausência de uma cultura mais aderente aos dramas da sociedade brasileira, sobretudo na literatura. Por outro lado, quando se debruça sobre a “cultura em sentido largo”, Carlos Nelson Coutinho detecta que, a despeito das fissuras provocadas pela modernização sem rupturas, as camadas subalternas foram capazes de articular meios próprios de expressão, alternativos às tendências “intimistas e “elitistas”. O samba, mais importante criação dos grupos marginalizados brasileiros, seria a manifestação primordial dessa possibilidade. Para corroborar esse caminho interpretativo, Granja Coutinho resgata um “pouco conhecido” artigo⁸⁷ do intelectual marxista em que ele tematiza o gênero:

Por sua força e vigor extraordinários, a música popular assumiu essa função de criação e expressão de uma consciência nacional-popular, aparecendo, objetivamente, como oposição democrática, no plano da cultura, às várias configurações concretas assumidas pela cultura oficial ao longo da história brasileira (*apud* Coutinho, 2014: 80).

A reflexão de Carlos Nelson Coutinho parte dos pressupostos colocados por Gramsci acerca do *espírito popular criador*, ao qual aludimos na introdução, e sua potencialidade contra-hegemônica. Esta, no entanto, não é de uma ligação imanente, esquemática. Ela acontece porque as formas ideológicas não se definem apenas em termos teóricos, mas sobretudo “pela prática que suscitam ou na qual se inscrevem” (Moura, 1977b: 71). O vigor do canto popular, nesse sentido, passa necessariamente pelo conjunto de saberes e crenças acumulado pelas classes que se organizam em torno dele, conhecimento que inspira, renova e mobiliza.

Em um ensaio sobre a obra de Nelson Cavaquinho, o artista plástico Nuno Ramos recorda que até o definitivo estabelecimento da indústria cultural no Brasil o universo criador do samba se caracteriza pela coletividade e pela pouca importância dada à autoria. Ramos define esse período que podemos chamar de pré-industrial como uma etapa onde há “predominância do gênero sobre as conquistas individuais” (2009), ainda que em alguns casos os autores destaquem-se pela singularidade, como no exemplo de Noel Rosa. Por vias distintas, Cláudia Matos chega a conclusão semelhante ao analisar o samba malandro de Wilson Baptista e Geraldo Pereira. Matos recorda que o surgimento do samba tem raízes em práticas que transcendem o limite da autoria, processo que sofre

⁸⁷ Coutinho, Carlos Nelson [sob o pseudônimo de Jorge Gonçalves]. *Nel samba il veleno popolare contro il regime*. Realidade brasileira. Milão, n. 4, jun. 1976.

grandes transformações com o surgimento da indústria fonográfica e radiofônica. O desenvolvimento do gênero, entretanto, demonstra que a coletivização que lhe dá origem permanece viva em seu interior. Para a autora, a unidade de obras como a de Wilson e Geraldo não pode ser encontrada na individualização de suas criações, mas “na produção de um grupo social que, embora heterogêneo, está ligado por determinados fatores sociais, étnicos, econômicos, culturais” (1982: 18). As observações de Matos e Ramos nos parecem coerentes, tanto ao reconhecer os limites que a indústria impõe ao fazer do sambista “artista” da gravadora ou do rádio, forçando assim o fim de uma era em que amadorismo e anonimato ainda tinham vez, como ao indicar o espírito comunitário que dá significado às obras individuais. Há, todavia, outra possibilidade de interpretação que gostaríamos de propor a partir delas e da questão da individualização, inevitável em tempos de indústria cultural.

É curioso que, justamente quando isso ocorre, um dos traços em comum entre os principais sambistas que se projetam no período seja a relação com a tradição. Nas obras de Paulinho da Viola, Nei Lopes, Martinho da Vila e João Nogueira, por exemplo, ela é componente essencial, ainda que por caminhos variados. São compositores que a todo momento reverenciam o passado do samba e buscam manter um fio de ligação com ele em suas obras. Não é raro que suas músicas cantem um tempo que eles não viveram, práticas que nunca exercitaram e lugares que não conheceram. Mas que também “vivenciaram”, na medida em que se formaram no samba e na comunidade que há décadas o reelabora. Mesmo em tempos de industrialização da música, as grandes obras do gênero raramente são identificadas como uma produção puramente individual, “marcadas pelas idiossincrasias do autor” (Matos, 1982: 18), como ocorre, por exemplo, na bossa nova. Sabe-se que a música de Paulinho, assim como a de Candeia, tem vínculos profundos com os saberes de Oswaldo Cruz. Martinho é da Vila, do samba enredo, do partido alto e dos sons de origem africana que buscou estudar ao longo da carreira. João Nogueira, por sua vez, tal qual um Wilson Baptista, é resultado da circulação urbana do samba, da sua capacidade de se espriar pela cidade que se ergue longe da praia, no caso dele, entre o Morro da Cachoeirinha e os botecos da Dias da Cruz, entre a boemia e a vozes marcantes de Zinco, Ciro Monteiro e Roberto Silva. Ou seja, ainda que a figura do artista passe a se sobrepor à da coletividade aos olhos do mundo nos anos 70, nos saberes

subterrâneos que inspiram suas criações, o samba não se descola de um dos princípios que determina sua persistente existência: constituir-se enquanto prática comunitária.

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. Como vimos tratando desde a introdução deste trabalho, 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. Não é sem propósito que uma das mais importantes criações culturais brasileiras tenha sido obra da ralé a quem se tentou empurrar para debaixo do tapete sob a violência do cassete ou do trabalho precarizado. Nem é casual que este complexo cultural tenha sobrevivido ao tempo por obra de outros tantos “malandros” sabedores de que seu vigor passa pela comunidade que o reinventa continuamente. Como afirma Gramsci, em uma passagem célebre, a particularidade da música popular está de fato na ligação que possui com as camadas marginalizadas. “O que distingue o canto popular, no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade oficial” (1968: 190). Como cantava João Nogueira, com letra do parceiro Paulo César Pinheiro, *ninguém faz samba só porque prefere...* Porque ele é a fala histórica de um povo, pode-se acrescentar.

Em um curto ensaio escrito justamente nos anos de 1970 que não tem nenhuma relação com o samba, José Barata Moura reflete acerca dos sentidos adquiridos pela música e garante que toda canção é política, ainda que não da mesma forma. Ela é sempre produto de uma consciência social, expressando suas contradições e limites, até “a canção bonitinha que se assobia baixinho no trabalho ou se trauteia repousadamente no regresso a casa” (1977b: 46), dirá o autor português. Ainda que não seja aparente, a música, como outras formas de objetivação, enfeixa um conjunto de elaborações e sentidos ideológicos que se encontram em disputa na sociedade. Por isso toda canção é política e contribui para a organização concreta do viver. É nesse sentido que a “eficácia” da canção extrapola a intenção dos autores. Porque seu significado está ligado intimamente “ao

caráter político do viver, que alguns apostam teimosamente em esquecer e que outros, deliberadamente, procuram silenciar” (idem: 73). Como afirmou Martinho da Vila, “não há nada mais político do que o samba; está ali toda a vida da gente” (Sukman, 2013: 157).

O samba de João Nogueira encontra aí seu sentido político: na vivência concreta do existente. Como veremos nas análises de suas canções, trata-se de uma ligação orgânica, apenas possível porque esse jogo se dá no tabuleiro das contradições do real num complexo que envolve aceitação e oposição, a utopia e o possível, exatamente como o dia a dia do suburbano que chacoalha no trem da central. Nos “decisivos anos 70”, em face da segunda onda de industrialização, da predominância das gravadoras, da consolidação da *discotéque*, João assistia à transformação total da vida que o rodeava. Seu samba passa necessariamente por essa dinâmica e não resulta de uma escolha subjetiva ou estética apenas, mas de condicionamentos ligados à tradição e ao povo ao qual ele se vincula. É isso que lhe permite diferir-se tanto das correntes elitistas, quanto das engajadas; da apologia indireta das relações estabelecidas e do mal-estar subjetivo. Esse *ponto de vista popular estruturador* aparece como determinante para o sentido histórico e político de sua obra.

3.3. Vida boêmia

Entre 1978 e 1980, antes que a década decisiva chegasse ao fim e que os anos de crise alvorecessem, João Nogueira lançou três discos que nos parecem os mais importantes da sua carreira. São produções de uma etapa extremamente prolífica do sambista, pelos shows que apresenta, pelas parcerias e pela organização do Clube do Samba. São também LPs que não possuem tantos altos e baixos como os primeiros discos gravados, tanto do ponto de vista das canções selecionadas quanto dos arranjos. Em dois deles há ainda uma característica rara nos discos de João. Ele não fazia LPs temáticos, como era hábito, por exemplo, de Martinho da Vila. Mas *Vida boêmia* e *Na boca do povo* são produções que partem de uma ideia prévia e pode-se dizer que possuem alguma unidade temática – ainda que não deliberadamente, como veremos.

João abre 1978 como o ganhador do Troféu Villa-Lobos, da Associação Brasileira de Produtores de Discos, na categoria “Cantor revelação”, prêmio que refere-se ao

lançamento de *Espelho*. E logo nos primeiros meses do ano volta ao estúdio como produtor, no segundo disco do amigo Joel Nascimento. Em maio, o sambista estreia no Teatro Galeria o show *Vida boêmia*, no qual dividia o palco com Sérgio Cabral. O espetáculo tinha direção e roteiro do jornalista e foi um tremendo sucesso, esticando-se até julho, com apresentações no Teatro Carlos Gomes e no Teatro Municipal de Niterói.

João e Sérgio se conheceram no início da carreira do primeiro, a quem o crítico considerava um dos mais importantes nomes surgidos na música popular brasileira nos anos 70⁸⁸. Entre eles consolidou-se uma profunda amizade que persistiu até a morte do compositor. Foram parceiros de boemia, no Clube do Samba, contracenaram em um filme e partilharam o palco mais de uma vez, em shows coletivos, espetáculos de João e no *Projeto Pixinguinha*.

Vida boêmia trazia Sérgio Cabral vestido de garçom em um cenário que remetia a um bar. Mesas, cadeiras e copos davam o clima. Durante o show, o jornalista entrava em cena para servir os músicos e o cantor, aproveitando para contar algumas histórias relacionadas ao mundo do samba. O entrosamento entre ele e João era total, já que o sambista também gostava de preencher suas apresentações com muito humor e “causos”. Mas o forte mesmo do espetáculo era o fato de que não se procurava imitar um boteco, o palco tornava-se de fato um bar. As bebidas eram de verdade e o garçom ainda servia salgadinhos feitos pela esposa de Cuscuz, percussionista da Bandola. O roteiro era apenas uma inspiração, dando amplo espaço para o improviso de todos. Não foram poucos os dias em que os músicos se excederam na bebida. E frequentemente a noite era esticada na Lapa com toda a equipe.

Na crítica publicada no “Jornal do Brasil”, a jornalista Lena Frias explica o ponto alto da apresentação: “[não tem] aquele cenário fixo e achatado, a mesa, eterna cadeira, a mesma garrafa, o mesmo copo. Nada disso: é o botequim funcionando, com cerveja e tudo”⁸⁹. O improviso teatral de *Vida boêmia* nada mais era do que João Nogueira encenando a vida real. A espontaneidade do show era seu principal atrativo porque ali músicos, cantor e diretor se transportavam para aquele que é um espaço do samba por excelência.

⁸⁸ “O Globo”, em 29 de maio de 1977.

⁸⁹ “Jornal do Brasil”, em 12 maio 1978.

O botequim, sempre lembrado quando o assunto é cultura popular no Rio de Janeiro, ainda não ganhou um estudo à altura da sua contribuição para história das classes subalternas ao longo do século XX. Sem ele, quantos encontros não teriam existido, quantas letras não teriam nascido e tantos mitos não sobreviveriam. Luiz Antonio Simas o define como a “ágora carioca” (2013) e Carlos Sandroni afirma que ele está para o Rio como os cafés estão para Paris, enquanto espaço de sociabilidade e ponto de encontro (2001: 111).

Sydney Chalhoub, no seu célebre “Trabalho, lar e botequim”, explica que desde a jovem república o botequim já representava valores que se opunham à cultura burguesa que se buscava impor às classes trabalhadoras. O bar, espaço de lazer primordial dos mais pobres, era frequentemente retratado como lugar violento, de vadios e desordeiros. Aos olhos das elites, ele era um desvio a ser suprimido do projeto de país que se erguia, era preciso transformar aquela massa de homens pobres urbanos, em sua maioria negros, em seres com “hábitos de trabalho compatíveis com os desígnios burgueses de acumulação de capital” (1986: 173). O balcão do bar, com sua informalidade, pouco afeito à moralidade e às hierarquias do mundo exterior, detentor de ínfima preocupação higiênica e estética, avesso à polidez das finas Confeitarias do Centro e repleto de bebidas apreciadas pelos populares – cervejas, cachaças e traçados – de fato era uma afronta aos ideais de dedicação abnegada ao trabalho assalariado que se desejavam disseminar. É por isso que, para Chalhoub, o botequim é símbolo de como nesse período a ideologia burguesa “encontrou firmes obstáculos nos velhos hábitos e no modo de vida tradicional dos pobres urbanos” (idem).

O pé-sujo não é apenas um baluarte da resistência aos mecanismos de controle social da classe trabalhadora, ele acabou se firmando como lugar de reinvenção da vida por parte dos grupos subalternos. Sandroni estabelece entre o botequim e os terreiros das Tias Baianas um paralelo enquanto espaços de predileção dos dois estilos de samba que surgem no início do século passado no Rio. Para ele, enquanto o samba maxixado de Donga, Sinhô e João da Baiana tinha por lugar social preferencial a icônica casa da Tia Ciata, o samba urbano do Estácio ganhava vida nos blocos e no bar. O boteco rapidamente vai se tornar ponto de encontro entre companheiros e parceiros e ainda ambiente de negócios – era onde se vendia e comprava sambas, mas também onde era

possível, por exemplo, achar o sambista via telefone, já que a maioria não dispunha dele em casa. Sandroni salienta que o bar é um local público, “aberto socialmente”, e isso tem impacto decisivo na “capacidade de circulação do samba” (2001: 111). Com os encontros propiciados pelo botequim e pelos blocos carnavalescos, o gênero ganha em todos os aspectos, expande-se pelo ambiente urbano, desce e sobe dos morros com agilidade, passeia pelo centro. É a cultura que se estabelece nas mesas de bar que permite ao samba beber do viço que emana do espaço urbano. Em uma dialética típica da cultura popular, esse mesmo viço que inspira o sambista contribui para que o canto popular se mantenha vivo e renovado. De balcão em balcão, cantado de gole em gole, é que o telecoteco vai, quase cinquenta anos depois, do Café Apolo no Estácio até o Pé na Poça, botequim no Méier que estava entre os prediletos de João Nogueira.

Se o bar é lugar que inspira ao mesmo tempo que perpetua saberes, em alguma medida ele encarna a vocação que outrora foi da praça pública. Bakhtin, ao analisar a poesia popular de François Rabelais na Idade Média, percebe como a linguagem do povo, com tudo aquilo que era tido como reprovável nos ambientes sociais (grosserias, xingamentos etc.), era “legalizada” na praça. Ele ressalta que ela “de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra” (2013: 132).

Para que a comparação faça sentido, é preciso ter em mente o que de fato significa o bar na dinâmica da cidade para além de um estabelecimento comercial que vende bebidas e acepipes. Como demonstrou Nei Lopes, muitas vezes a bebida é o que pouco importa, ela é apenas um “denominador comum”, o essencial é a sociabilidade (2001: 36). Ocorre que frequentemente as fronteiras entre o bar e o restante da cidade são muito fluidas. O botequim raramente se limita à área do estabelecimento, a calçada é parte vital dele. Em alguns casos com mesas, em outros apenas com caixas de cerveja, na maioria das vezes só com pessoas em pé – apoiadas ou não no balcão. Não é raro que se ocupe a rua. E a calçada, claro, não se resume ao bar. Ali o espaço se divide também com apontadores do jogo do bicho, vendedores ambulantes, transeuntes. O pé-sujo, diferente de todos os estabelecimentos aparentemente similares a ele, é visto como um espaço público, onde não é preciso permissão para entrar – pior, onde as vezes nem é preciso entrar para se estar nele –, em que o telefone serve para recados e é possível encontrar os

companheiros sem hora marcada. Assim como na praça de Bakhtin, na calçada do bar o povo tem sempre a última palavra e para ali converge a miríade de utopias fundadas “na sabedoria dos que têm pouco e precisam inventar a vida” (Simas, 2013: 28). Não é, pois, por acaso que João Nogueira dizia que sua música tinha origem na calçada.

Nasci no Méier, moro lá até hoje. Sou um compositor de calçada. Nasci perto do morro, mas não morava no morro. Sabia o que acontecia na Zona Sul, mas não me ligava às coisas que estavam sendo feitas aqui. Sou basicamente um músico urbano⁹⁰.

É provavelmente graças a essa entrevista que ele passa a ser conhecido como “sambista de calçada”. João, no entanto, não tinha por hábito se definir com o epíteto. Todos os parceiros que entrevistamos para esse trabalho disseram não recordar da expressão em conversas com ele. Mas o fato é que o “sambista de calçada” pegou, sobretudo entre jornalistas que com frequência passaram a usá-lo. Ainda assim, a definição parece apropriada porque adequa-se aos traços da tradição à qual João se vincula e também pela capacidade de apreender os múltiplos significados da música que procurava fazer. Ele é, como apontou Sandroni, daquele samba dos blocos e dos bares, do Labareda e das calçadas do Méier. Em João, a cultura popular possui um território próprio, o subúrbio; um lugar que o acolhe, a calçada do botequim; e uma linguagem particular, o samba carioca. Os traços da vida suburbana – a boemia e a crônica tão presentes na música urbana, aquela de Wilson, Geraldo e Noel, menos afeita ao terreiro da escola de samba ou à dinâmica do morro e ligada à cidade que se transforma – serão elementos essenciais para o trabalho do sambista de calçada.

Todo esse caldo criativo aparecerá com vigor no quinto LP de João, *Vida boêmia*, mesmo nome do show que ele estreou com Sérgio Cabral. É o trabalho que mais se aproxima de um disco temático, inspirado na boemia que para ele não era apenas um tema, mas “uma maneira de viver que não acaba nunca, vão os velhos e vêm os novos”⁹¹.

A capa do disco traz João com uma cabeleira estilo *black*, em frente aos Arcos da Lapa, fumando um cigarro, em uma das imagens mais populares do sambista. Para a contracapa foi usada uma foto tirada no Bar Luiz em que ele aparece com os músicos envolvidos na gravação e o produtor Paulo César Pinheiro entre garrafas e copos. Como

⁹⁰ “Jornal do Brasil”, em 06 de maio de 1978.

⁹¹ “O Dia”, em 15 de maio de 1978.

nos discos anteriores, a maioria das canções tem entre os autores João, sendo apenas duas sem parceiros, *Sem medo* e *Moda da barriga*. Também como de hábito ele mistura composições de autores de sua geração com bambas do samba. É a única vez que João Nogueira grava algo de Cartola, *A corda esperança*, parceria com Roberto Nascimento. Entram ainda uma música de Luiz Grande, duas de Paulo César Pinheiro, sendo uma parceria com Walter Nunes e outra com Eduardo Gudin.

O disco começa com *Bares da cidade*, letra de Paulo César, que tem João como parceiro. O título do LP foi extraído de um dos versos da canção que narra uma “vida boêmia de bar em bar”, bem ao estilo da que levavam os dois amigos. Nos versos finais, um curto roteiro da noite carioca: “À noite a cidade é tão bonita/ Do Lamas ao Capela/ E da Mem de Sá/ Passo no Bar Luiz/ E é no Amarelinho que vou terminar”. Na faixa seguinte, uma crônica boêmia, enaltecendo a barriga, essa vilã para o padrão estético dominante e que é reverenciada nos botequins da cidade. Em *Moda da barriga*, João propõe reverter o padrão e mostra como ele é uma construção social, afinal, se barriga fosse moda, o galã da Globo seria o apresentador Jô Soares.

Na Globo, o galã vai ser o Jô
 Na Tupi, veja o senhor
 Vai ser o Sérgio Cabral
 Na lista entre os dez mais elegantes
 As presenças mais constantes
 Do Tim Maia e o Imperial
 A Wilza vai fazer a Gabriela
 No papel lá da novela
 E vai ser sensacional
 Vinícius vai ganhar um novo ofício
 Vai ser manequim famoso
 Da costura nacional
 Os bares vão vender muita cerveja
 E o padeiro, ora veja
 Vai vender muito mais pão
 As moças pilulas não vão tomar
 E o Brasil vai aumentar
 A sua população
 Por isso realmente vai ser fogo
 Se a barriga virar moda
 Vai dar grande confusão

O disco segue com canções que tangenciam temas relacionados à boemia no lado A. Já no lado B a maioria das músicas trata de assuntos variados, deixando para o final uma das pérolas do LP, que se pode considerar que João, numa parceria improvável com Noel Rosa, canta o boêmio regenerado, aquele que deixa a noitada para cuidar da saúde.

Trata-se de *Ao meu amigo Edgar*, a conhecida carta de Noel para seu médico e amigo Edgar Graça Mello.

Já apresento melhoras:
Pois levanto muito cedo
E... deitar às nove horas,
Para mim, é um brinquedo!

A injeção me tortura
E muito medo me mete;
Mas... minha temperatura
Não passa de trinta e sete!

Nessas balanças mineiras
De variados estilos
Trepei de várias maneiras
E... pesei cinquenta quilos!

Deu resultado comum
O meu exame de urina.
Meu sangue: - noventa e um
Por cento de hemoglobina.

Creio que fiz muito mal
Em desprezar o cigarro:
Pois não há material
Pra meu exame de escarro!

Até agora, só isto.
Para o bem dos meus pulmões,
Eu nem brincando desisto
De seguir as instruções.

Que meu amigo Edgar
Arranque deste papel
O abraço que vai mandar
O seu amigo Noel.

Noel passava uma temporada em Belo Horizonte, acompanhado da esposa, Lindaura, para tratar-se da tuberculose que começara a tomar seus pulmões em 1934. Estavam hospedados na casa da tia dele, Dona Carmem, no bairro da Floresta. A carta para o médico foi escrita em 27 de janeiro de 1935, quando Noel ainda tinha poucos dias na cidade, durante uma visita que ele fez à tia no Conservatório Mineiro de Música, onde ela lecionava. O objetivo da correspondência, como ele próprio escreve, é resumir as notícias do tratamento “e para amenizar as agruras que tal leitura oferece, resolvi fazer uso das quadras” (Almirante, 2013: 222).

Quem apresentou a carta a João Nogueira foi uma colega de trabalho dos tempos de Caixa Econômica. Ele gostou da poesia, sobretudo do jeito sempre astuto encontrado por Noel para contar as coisas mais triviais, até um exame de sangue. Há também uma picardia típica do sambista nas quadrinhas, seja na provocação de que sem cigarro não é possível fazer o exame ou nas “trepadas de várias maneiras”. O humor dissimulado da carta tinha tudo a ver com João, que ao final ainda acrescenta mais quatro versos, com a mesma métrica dos anteriores: “Muito obrigado ao Noel/ É grande a satisfação/ Ter um parceiro no céu/ Quem fala aqui é o João”.

Vida boêmia foi bem recebido pela crítica e para Tinhorão, “vale por um manifesto”⁹². Estava ali, de fato, a música “política” de João que procuramos caracterizar anteriormente. Não em sentido estrito, mas em permanente diálogo com a vivência das camadas populares, procurando sua verdade na vida concreta. Além disso, o disco é bem-humorado, com arranjos originais que permitem a João Nogueira firmar-se como o mais importante intérprete de sua geração.

A boemia que tanto inspirava e chamava o mulato do Méier não aparece neste disco apenas. João cantou bares, gafieiras, balcões, noitadas e bebidas muitas outras vezes ao longo da carreira. Em músicas próprias, com parceiros ou de outros compositores, esse era um dos seus temas caros e que caía muito bem no seu estilo como intérprete. Como ele diz, em letra do parceiro Paulo César Pinheiro: “Viver é como a arte de cantar/ Cantar é como a arte de beber/ Morrer é ver um copo esvaziar/ Até outra garrafa aparecer”⁹³.

Um caso exemplar é *Boteco do Arlindo*, de Nei Lopes e Maria do Zeca, gravado por João em 1986. O próprio Nei reconhece que a canção ficou com a “cara” do intérprete⁹⁴, possivelmente pelo tom debochado da letra: “Gripe cura com limão/ Jurubeba é pra azia/ Do jeito que a coisa vai/ O boteco do Arlindo vira drogaria”. Há uma particularidade na obra de grandes intérpretes, especialmente do samba, que vale ser destacada. Atualmente, o cantor é visto como um mero reproduzidor da música, já que a indústria foi padronizando o canto e também o disco deixou de ter tanta importância. No tempo e no trabalho de João Nogueira a lógica era outra. Em seus discos, ele prezava por

⁹² “Jornal do Brasil”, em 26 de agosto de 1978.

⁹³ *Cachaça de rolha* (álbum *João*, Ideia Livre, 1988).

⁹⁴ Em entrevista à autora em 1º de julho de 2015, por e-mail.

músicas inéditas, mas não apenas isso. Há uma unidade indissolúvel entre o vivido e o cantado, um dos aspectos responsáveis pela grandeza do que ele fazia. Mesmo cantando uma música que não era sua, João estava cantando uma de suas verdades, não como indivíduo apenas, mas como membro de uma comunidade, como parte de um grupo social. As canções que compõem seus discos não eram indicadas por empresários ou executivos de gravadoras – com exceção do último de sua carreira, como veremos mais adiante, onde ele já se encontrava totalmente debilitado profissionalmente e em termos médicos. Elas eram escolhidas a partir de uma intencionalidade, como ele próprio expressa ao definir o que buscava no estúdio:

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.⁹⁵

O boi com abóbora é a música “mal construída, em letra e melodia” (Lopes e Simas, 2015: 44), muitas vezes usadas para preencher o disco, já que as rádios tinham preferência por tocar à exaustão as faixas que alcançavam o sucesso mais rápido. João não era disso, buscava caprichar e ficava ainda melhor quando tinha o seu principal parceiro ao lado.

3.4. Você sabe eu sou do Méier

A música popular que se desenvolveu no Brasil, sobretudo ao longo do século XX, possui como uma de suas características mais visíveis a robusta capacidade de cantar o dia a dia do povo-nação, através dos seus personagens, das agruras republicanas e dos modos cotidianos de se reinventar a vida em uma sociedade marcada pelo favor e pelo mandonismo. É antiga a tradição que recorre a pilhérias, anacronismos, sátiras e dissimulações para contar sobre as etapas do desenvolvimento urbano, em uma prática onde o trivial da vida nacional ganha universalidade nas mãos do poeta. De Gregório de Matos a Noel Rosa, dos modinheiros às rodas de samba, a crítica social e de costumes tornou-se marca registrada dos compositores populares.

Noel Rosa é sem dúvida o exemplo mais recorrente dessa tendência. E não o é por outro motivo se não o fato de que sua extensa obra, produzida em curtíssimo tempo,

⁹⁵ Programa “Ensaio”, TV Cultura, 1992.

revolucionou a lírica da nossa canção exacerbando sua capacidade de captar os desejos e incongruências em um momento de profunda transformação do país. É partindo dessa constatação que Luiz Ricardo Leitão caracteriza o poeta como “cronista do Brasil”, ao demonstrar como em suas composições fundem-se a música popular e a crônica moderna. Noel, mais do que descrever seu lugar, argumenta Leitão, 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: 112).

A analogia entre o samba e a crônica não é propriamente uma novidade. Na análise da obra de Noel feita por Leitão, entretanto, parece-nos haver uma particularidade detectada argutamente pelo autor. Ele explica que o sambista “não hesita em cantar com graça e picardia o nosso *Brasil de tanga*, um mote que até hoje incomoda os cortesãos das elites tropicais” (idem: 141). Leitão elenca a diversidade da “galeria de tipos noelinos”, a variedade de temas e situações que ele aborda, mas salienta que o que interessava ao poeta da Vila não era “decifrar o enigma da ‘identidade nacional’” (idem: 156) e sim debruçar-se sobre como “os de baixo” – baleiros, jornaleiros, passageiros, motorneiros, vigaristas e garçons – viam os dilemas que afligiam a nação em um momento tão conturbado. Essa perspicaz sensibilidade também foi observada por Nicolau Sevcenko ao analisar a obra de Lima Barreto, que não se resume à crônica, claro, mas tem nela uma importante vertente. A originalidade de Lima, para Sevcenko, está na forma como ele escapa das regras e ao estilo clássico que se impunham à literatura de sua época para fazer dos figurantes da história seus protagonistas. É assim, que para o historiador, Lima privilegia personagens “referidos ao cotidiano, ao doméstico, às baixas classes sociais e, portanto, segundo a tradição, somente merecedores de um trecho de comédia burlesca ou de farsa popular” (2009: 195).

A crônica, como se sabe, não figura entre os grandes gêneros literários, a despeito da sua extensa e fecunda tradição entre escritores, jornalistas, compositores, cantores populares. Dela, se diz ser curta, efêmera, descritiva e pouco informativa. Como indica o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, trata-se de “texto literário breve, em geral

narrativo, de trama quase sempre pouco definida e motivos, na maior parte, extraídos do cotidiano imediato”.

Aparece assim uma curiosa contradição formal. Como é possível que a crônica, aquela superficial e efêmera, aparentemente vazia e descompromissada, apreenda as mais intrincadas relações e contradições do seu tempo? Em Noel Rosa e Lima Barreto, ao menos, isso ocorre por conta da posição que ambos assumem diante das transformações que aconteciam na sociedade que procuravam interpretar. Os dois sabiam que o espetáculo de sucessivos reveses na política nacional não tem outro propósito se não manter tudo como está e não se furtaram à tarefa de mostrar que a cada aparente revolução, de golpe em golpe, as negociatas dos pomposos salões da república conformam a típica estratégia das elites nacionais para manter o povo alijado das tomadas de decisão, em permanente condição de subalternidade. Fazem isso cantando aqueles personagens “coadjuvantes”, especialmente os da Zona Norte da cidade, ou escancarando as “reformas cosméticas e superficiais que não implicam qualquer serventia prática às pessoas” (Leitão, 2009: 146). Em suma, garantindo o lugar na história para os temas que as classes dominantes relegaram à categoria de *irrelevantes*: a precariedade dos transportes, a miséria, a vida na sarjeta, a boemia, o botequim, a jogatina, os amores cotidianos, a desfaçatez da imprensa, os pequenos acontecimentos e desafios do dia a dia daqueles a quem não resta outra alternativa senão vender barato sua força de trabalho, enfim.

Noel, como dissemos anteriormente, é o exemplo recorrente; afinal, como dizia João Nogueira: como negar que ele é “dono de uma obra que nenhum compositor brasileiro conseguiu superar”? Entretanto, essa tendência por tratar dos fatos mezinhos da vida social é expediente presente em toda a história do samba carioca. Essa relação vivaz entre música e crônica também contesta com veemência a tal efemeridade do cronista. Mesmo tantas décadas depois, é possível notar como canções de Wilson Baptista, Ataulfo Alves ou Geraldo Pereira, por exemplo, ainda têm muito a dizer. Uma das razões para isso passa pelo fato de que muitas das mudanças pelas quais a sociedade brasileira passou trataram de manter o essencial das contradições das relações sociais, aquelas decorrentes da via prussiana e da nossa condição no capitalismo contemporâneo.

Tomemos o exemplo do célebre pedreiro Waldemar, de Wilson Baptista e Roberto Martins, que “De madrugada toma o trem na Circular/ Faz tanta casa e não tem casa para morar”. A música precisou enfrentar a censura e mesmo prejudicada deu o que falar, já que se tornou um “protótipo”, um “símbolo”, como definiu o cronista e pesquisador Jota Efegê (*apud* Alzuguir, 2013: 395). A história do Waldemar é a sua e de todos aqueles que vivem apenas do salário que só dá para pagar a marmitta, pois o pedreiro “nem sempre tem jantar”. Estamos falando de Wilson Baptista e Roberto Martins, mas podia ser Lima Barreto:

Era um operário não sei de que ofício; ficara sem emprego, mas como tinha um pequeno sítio lá para as bandas do Timbó e algumas economias, não se atrapalhou em começo. As economias foram-se, mas ficou-lhe o sítio, com as suas laranjeiras, com as suas tangerinas, as suas bananeiras (...). Comprou um cesto, encheu-o de laranjas e saiu a gritar: - Vai laranja boa! Uma a vintém! (2004, volume 1: 224).

O trabalhador desempregado da crônica “O ‘muambeiro’” de Lima, após encontrar uma alternativa para viver, depara-se com um guarda municipal que exige sua licença. Diante da ausência do documento, o vendedor ambulante vai parar na “agência”: “Tomaram-lhe o cesto, as laranjas, o dinheiro e, a muito custo, deixaram-no com a roupa do corpo” (*idem*: 225). A crônica é de 1915, mas se disséssemos ser de ontem ou hoje, não haveria quem duvidasse.

Com essa vocação para as pequenas histórias, a crônica é tida como um gênero “menor”. Como afirmou Antônio Candido, “não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas” (Candido, 1992: 13). Ora, Hobsbawm, escrevendo sobre a música urbana dos negros americanos, o jazz, também conclui que ela é “música pequena e não grande música, da mesma maneira que letras de músicas são poesia pequena e poemas épicos são grandes poesias” (2012: 189).

Assim como o jazz e a crônica, pois, o samba é “música pequena”, também e sobretudo porque música de gente apequenada pela sociedade global. Ao longo da história, entre frestas e batuques, ele provocou a “quebra do monumental e da ênfase” (Candido, 1992: 14), características da “grande arte” que há séculos habita compenetrada os espaços de poder. É com a linguagem da ralé que ele lança luz aos “pequenos”, aos

“de baixo” e mostra que “as inteligências estão sempre ligadas por fios invisíveis ao corpo do povo”, como já sabia Marx (2010: 249).

João Nogueira bebe dessa fonte como afirmou certa vez: “as minhas músicas são parecidas com crônicas. São tiradas da vida, do popular”⁹⁶. O gosto e o talento por compor sobre personagens e historietas cotidianas aparecem já nas suas primeiras composições – tomemos, por exemplo, *Beto Navalha*, *O homem de um braço só*, *Alô Madureira*. O traço que particulariza sua obra, contudo, é a cuidadosa observação da dinâmica suburbana e o apego que tinha aos sons, à linguagem e saberes que vinham da rua. João não tinha hábitos de leitura, com exceção do jornal; sua formação escolar era básica; escrevia muito pouco e geralmente guardava as músicas apenas na memória. Sua formação não vinha de escola de samba ou de música de salão, mas do astuto aprendizado que a vivência no Méier lhe ofereceu. O samba que faz está impregnado desta *elaborada simplicidade suburbana* que a música da calçada, as virações de adolescente e o mundo do trabalho lhe proporcionaram.

Acompanhado da turma que tinha integrantes como Nelsinho “Cabelo”, Jorginho “de Efeito”, Silvio “Jerico”, foi no Méier que João Nogueira encontrou “regra e compasso”⁹⁷, na sua paráfrase para os versos de Gilberto Gil. O bairro, um dos mais importantes na geografia da cultura popular carioca, abrigou não só João. Outros cronistas viveram por lá. Lima Barreto morou por muito tempo no chamado “Grande Méier”, em Todos os Santos, assim como Orestes Barbosa, Catulo da Paixão Cearense e Carlos Heitor Cony.

Lima é sem dúvida o escritor que com mais propriedade e acuro tematizou o subúrbio, o tal “refúgio dos infelizes”, na sua famosa *boutade*. Foi da Vila Quilombo, denominação que deu a sua residência “para enfezar Copacabana” (2004, volume 2: 499), que ele tanto escreveu sobre a região, seus moradores e costumes. Seus textos constituem um verdadeiro registro histórico do desenvolvimento da cidade que cresceu à beira da linha do trem. Agripino Grieco, crítico e literato, seu vizinho no Méier, dizia que o escritor encontrava personagens e inspiração para seu trabalho no dia a dia do bairro e no *club* que frequentava diariamente. Seu *club*, segundo Grieco, “era um botequim em que

⁹⁶ “Jornal do Brasil”, em 19 de setembro de 1999.

⁹⁷ “O Globo”, em 31 de março de 1982.

se reuniam, esvaziando botelhas, os modelos preferidos do nosso retratista de caracteres: carreteiros, carvoeiros, verdureiros e mascates em transito por essas paragens” (Barreto, 1956a: 11).

A região que hoje conhece-se como subúrbio foi primeiramente ocupada por uma “tendência aristocrática” (El-Khareh, 2010: 29), reunindo chácaras e sítios de propriedade da elite, sobretudo agrária. As transformações tiveram início com a chegada da estrada de ferro Dom Pedro II inaugurada em 1858. Com a possibilidade de transporte, muitos proprietários aproveitaram a valorização para lotear seus terrenos. O impulso definitivo para a uma ocupação mais densa foram as sucessivas reformas urbanas que aconteceram ao longo da primeira metade do século XX. A primeira delas, iniciativa do prefeito Pereira Passos, começou a transformar a cara do subúrbio, mandando para longe do centro antigo os mais pobres, os remediados e os trabalhadores.

A família do poeta, jornalista e cronista Orestes Barbosa é uma das muitas que são obrigadas a deixar o centro nessa época. Carlos Didier, biógrafo de Orestes, comenta sobre a mudança para Todos os Santos em 1905: “com as demolições de habitações populares, fruto da reforma Passos, mais o conseqüente aumento do preço dos aluguéis, para os pobres resta subir os morros ou morar longe” (Didier, 2005: 36). Didier ressalta que apesar do sufixo “sub” remeter à inferioridade, o termo tem a mesma conotação de “arredores da cidade”. Esse entendimento “torto” do vocábulo subúrbio é objeto de estudo de Nelson da Nóbrega Fernandes. Para ele, com o adensamento da ocupação das áreas situadas ao norte do município, consolidou-se a existência de um “conceito carioca de subúrbio”, algo facilmente constatável “no linguajar corrente do Rio do Janeiro” (2011: 15).

Fernandes garante que até o final do século XIX, o termo subúrbio conservava aquele significado indicado por Didier, era a

zona periférica à cidade, não possuindo qualquer sentido socialmente depreciativo. (...) Subúrbio era igualmente empregado para as periferias urbanas do século XIX com grande densidade de residência das camadas superiores: como São Cristóvão, Botafogo, Engenho Velho, Engenho Novo (2011: 16).

De fato, a palavra surge no século XVIII do latim *suburbium*, que por sua vez deriva de *urbis*, isto é, cidade. O subúrbio seria então o que contorna a cidade, precisamente arrabalde. E até o século XIX é compreendido como uma área de descanso,

agrícola e, principalmente, nobre – fosse Botafogo ou Engenho Novo, como salienta Fernandes. A mudança radical do conceito transforma também as características que passam a defini-lo. Na prática, a acepção “carioca” determina que o subúrbio é composto por “bairros ferroviários e populares, desprestigiados tanto do ponto de vista social quanto pelo poder público” (Fernandes, 2011: 15). É o que Fernandes define como “rpto ideológico da categoria subúrbio”, procedimento através do qual perde-se muito da definição original, sobretudo a referência espacial. É por isso que o Leblon não é mais assim chamado e a Barra da Tijuca nunca chegou a ser (idem: 35). Resumidamente, “é a classe social que determina o que é subúrbio, a geografia não importa” (idem: 36).

Este processo descrito por Fernandes é primordial para que se compreenda a categoria com a qual trabalhamos nessa pesquisa. A opção que fizemos é por utilizar o “conceito carioca” de subúrbio como descrito por ele. Uma das razões para isso, é o fato de que no linguajar corrente, como indicamos, esta é uma acepção já consolidada. É como suburbano que João Nogueira se define, bem como seus parceiros e críticos. Essa constatação leva-nos a outra motivação. A categoria subúrbio objetivamente enfeixa um conjunto de significantes que dizem respeito ao modo de vida das camadas formadas por trabalhadores urbanos que habitam a Zona Norte da cidade, especialmente a partir da primeira metade do século XX. O conceito carioca de subúrbio, portanto, engloba o modo de vida de grupos sociais específicos que habitam uma área própria, a Zona Norte, e que têm como um dos traços definidores de sua ocupação a existência da linha férrea, pois “onde não há trem não é subúrbio” (Lopes, 2001: 210).

O depoimento de Guinga, músico e compositor, amigo de João Nogueira, expressa com precisão esse entendimento:

No subúrbio tinha isso, você conhecia as pessoas da rua. Por exemplo, João Nogueira eu conheci na rua antes de ele gravar a primeira música. Eu já conhecia João da noite do subúrbio, de “bater violão” nas esquinas, de jogar futebol na praia, ir ao baile junto, essa coisa do subúrbio, a convivência artística se misturava com o cotidiano da sua vida (*apud* Elias, 2005: 174).

Para Nei Lopes, esta distorção no conceito de subúrbio é parte de um mesmo projeto de elite que buscou dar ao termo “urbano” o significado de “cosmopolita”. O lado oposto dessa moeda é definir o subúrbio como lócus do atraso, da decadência, ocultando o fato de que a região é “historicamente responsável pela maior parte do conjunto de

valores materiais e espirituais criadores ou reelaborados pelo povo da Cidade” (2012: 8). Ainda que concordemos com ele, é inegável que a região, de fato, acabou por se consolidar como localidade dos remediados, da gente simples, área preferencial dos trabalhadores e dos mais pobres: “dos que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá” (Barreto, 2012: 188). É nesse contexto que muitas representações negativas sobre os bairros suburbanos vão se perpetuar ao longo do tempo, mostrando que há razão nas observações de Nei Lopes. João Nogueira, por exemplo, era sempre perguntado por que continuava morando no Méier depois de alcançar relativo sucesso. Em certa ocasião, respondeu: “por que ninguém acha estranho alguém morar em Ipanema?”⁹⁸.

Agripino Grieco, ainda no início do século passado, observou o injusto desprestígio da região. Ele lamentava que nem em Machado de Assis, “o romancista por excelência da vida carioca, os subúrbios ‘tinham vez’” (Gerson, 2015: 457). Que diria Agripino, que hoje dá nome à praça no bairro, se tivesse lido a crônica “Nomes de ruas” de Manuel Bandeira em 1963? Bandeira escreve sobre a intenção do governador Carlos Lacerda de mudar as denominações de algumas ruas, buscando reestabelecer nomes tradicionais. O poeta então sugere que a comissão responsável pelas mudanças “se lembre de tirar do subúrbio e trazer para o centro da cidade certos nome de poetas ilustres. O de Castro Alves, por exemplo, que está perdido no Méier” (1966: 375). Bandeira conclui que os bairros da região não estariam à altura “da glória” dos grandes literatos brasileiros e cita outro exemplo: Cruz e Sousa dando nome a uma rua no Encantado – logo ele que era do Méier.

É possível supor pelo julgamento que o poeta pernambucano desconhecia o quintal de João Nogueira. O Méier, entre os bairros do subúrbio, é o de maior prestígio. Ainda nos primeiros anos do século XX, ele assumiu grande centralidade, uma vez que devido a sua localização tornou-se um “nó da rede de transportes”, sendo “ponto de passagem natural das linhas com destino a Inhaúma, Engenho de Dentro, Boca do Mato, Todos os Santos e Cachambi” (Fernandes, 2011: 105). Já nessa época o bairro possuía ativo comércio e destacada infraestrutura. Lima Barreto desmancha-se ao descrevê-lo:

⁹⁸ “Jornal do Brasil”, 06 de maio de 1978.

É o Méier o orgulho dos subúrbios e dos suburbanos. Tem confeitarias decentes, botequins frequentados; tem padarias que fabricam pães, estimados e procurado; tem dois cinemas, um dos quais funciona em casa edificada adrede; tem um circo-teatro, tosco, mas tem; tem casas de jogo patenteadas e garantidas pela virtude, nunca posta em dúvida, do Estado, e tem Boêmios, um tanto de segunda mão; e outras perfeições urbanas, que honestas, quer desonestas (2004, volume 2: 439).

A descrição de Lima data de 1921 e dá o tom do que representa a capital do subúrbio no imaginário da população. O Méier, freguesia entre o Engenho Velho e Engenho Novo, nas proximidades da Serra dos Pretos Forros, é bairro conhecido também por sua intensa atividade cultural, efervescente vida noturna e carnavalesca. Wilson Dreux assim o descreveu a partir dos festejos carnavalescos:

Em 1918 o carnaval atingia nesse subúrbio o auge do seu esplendor com suas ruas muito concorridas, onde os moradores de outros bairros vinham brincar o carnaval e assistir, na segunda-feira, o corso, e no dia seguinte, o desfile de carros alegóricos que eram a atração máxima desses folguedos (Dreux, 1990: 39).

Em 1941, um ano antes do nascimento de João Nogueira, o “Almanaque Suburbano” explicava porque o bairro com seus quatro cinemas possuía “ares de elegância e plena civilização”:

[São] Lojas de um lado e de outro e montadas, algumas, com luxo. Partem daí várias linhas de ônibus e é ponto terminal de outros, da cidade. Para todos os bairros periféricos, linhas de bonde. Vários clubs, associações, hospitais, sedes de repartições públicas (Cruz, 1941: 21).

Entre as décadas de 40 e 50 o Méier viveu sua *belle époque*, e após esse período de sofisticação, repleto de cafés, confeitarias e cineteatros, passou por sua definitiva modernização. O incremento do comércio, o alargamento das ruas e uma diversidade de obras moldarão o bairro em que vai crescer João Nogueira e que tinha como símbolo máximo o Cinema Imperator, o maior da América do Sul à época. Outra construção é o Shopping do Méier, o primeiro do Rio de Janeiro, inaugurado em 1965, com 30 lojas. Em uma entrevista de 1978, João recordou a cena musical do bairro e os traços de seu desenvolvimento urbano:

O Méier da minha época era cheio de chácaras, todo arborizado. (...). Mas a expansão imobiliária acabou com o prazer da gente lá, o lugar virou uma cidade de pedra. (...) A minha turma era do Méier mesmo. A gente nasceu lá. Agitava samba, *jam session*, mulatas, gatinhas. Às sextas tinha um som no Atlas, os maiores músicos da cidade iam para lá tocar de graça. Nego não

entendia. Acabou dando um monte de músicos no Méier. O Frederico, (...) a Leni Andrade (...). E o Helio Delmiro, que era mais novo do que nós⁹⁹.

O sambista viveu por alguns anos em frente ao Imperator e era figura fácil no bar “É o chope” que ficava no prédio do cinema. No terraço do Shopping, os pontos de encontro eram o “Belvedere” e o “Gargalo”. Com a expansão da cidade, o bairro passou a ser valorizado não apenas por sua infraestrutura, mas especialmente pela proximidade com o centro, o que também garantiu o trânsito de João pelos bairros próximos e por outras regiões da metrópole. Como lembra o compositor Moacyr Luz, que vivia em Santa Cruz, vindo de trem “o Méier já era a Zona Sul” (2015: 45).

A crônica presente na obra de João Nogueira tem muito do Méier e dos ensinamentos do subúrbio. Será ela a responsável por um *fio popular* que atravessa a obra do sambista durante toda a carreira. Como já vimos, João cantou personagens, causos, bairros e crendices do seu entorno desde que começou a compor. Na emblemática *Mariana da gente*, ele relata as agruras das garotas suburbanas que, como a Clara dos Anjos de Lima Barreto, caem nas promessas dos rapazes em busca de casamento.

Em um subúrbio distante
Depois da curva, a ladeira
Em um bangalô de muros brancos
Nasceu, cresceu Mariana da gente
Do olhar contente
Dos sorrisos francos pintados por deus
Seu mundo mudou num segundo
Quando o moço da cidade
Levou Mariana da gente
E o subúrbio contente
Fez-se triste de saudade
Em um lindo apartamento
De mármore negros
Lado do vento, de frente pro mar.
Nova mulher, nova beleza
Um olhar só de tristeza
Um sorriso de agradar
Me dói de ver a moça
Num retocado pôster
Arremedo da verdade
Oh, Mariana
Copacabana não é seu lugar
E a gente tem saudade
Oh, Mariana
Copacabana não é seu lugar
Volta pra piedade¹⁰⁰

⁹⁹ “O Globo”, em 31 de março de 1982.

¹⁰⁰ *Mariana da gente* (álbum João Nogueira, Odeon, 1972).

Mariana de sorriso contente, ao ir embora para a “cidade”, converte-se na melancolia de um pôster. João bem sabia que “palmeira do mangue não vive na areia de Copacabana”¹⁰¹, como cantou Noel, até porque antes de se mudar para a cobertura que ficava em frente ao Imperator, tentou viver no bairro. Durou pouco mais de um ano e voltou apressado para o Méier, onde compôs a saga de Mariana em um tom sombrio. O refrão da música, na voz grave do sambista, ganha ares trágicos, ao entoar o provocativo verso “volta pra Piedade” – afinal, diria o senso comum, quem trocaria Copacabana por Piedade?

A rotina de trabalho, que ele próprio vivenciou por alguns anos, é também um tema frequente nas músicas de João Nogueira, desde *Mulher valente é minha mãe*. O mesmo assunto aparece uma década depois, por exemplo, no maxixe *Outros tempos*, com letra dele e melodia de Ivor Lancellotti. Gravada em 1983 a composição diz: “Acorda que é dia lá fora/ Levanta vamo simhora/ Que é hora de trabalhar/ A bobeira nunca levantou poeira/ Trabalho é que nem coceira/ É só começar”.

Também cantando o amor é fácil perceber como são as coisas simples que predominam na poesia de João. Na letra que fez para a melodia sincopada de Cláudio Jorge, em *Amor de fato*, ele fala de um casal que vive modestamente:

Arrumei um lugarzinho
 É pequenininho
 Mas dá pra morar
 Pinteí tudo de branquinho
 Rezei os cantinhos
 Com água do mar
 Você vai ver que barato
 Tem sala e dois quartos
 E um pé de cajá
 Chega cá pro mulato
 Que um amor de fato
 Não pode acabar
 Ó nega

É difícil imaginar uma casa com quintal para um pé de cajá habitada por um casal humilde que não seja localizada nas cercanias da linha do trem. Como só de ouvir a gingada *Dia de azar*, parceria com Paulo Valdez, dá para visualizar o sujeito

¹⁰¹ Verso de *O X do problema*, de Noel Rosa, gravada em 1937 por Aracy de Almeida.

supersticioso caminhando pela rua, com a camisa do Flamengo, cordão no pescoço e irritadiço a bradar:

A televisão tá pifada
 O ventilador não ventila mais não
 Fui esquentar o almoço
 Queimei todo o meu feijão
 Ao olhar para a folhinha
 Encontrei a explicação
 É sexta, é treze
 Cruz credo três vezes
 É dia de azar
 Eu não saio mais não

Dia de azar foi gravada no sexto disco de João Nogueira, *Clube do Samba*, de 1979, que ele lançou pouco depois de ter criado a instituição de mesmo nome com o objetivo de lutar pelo gênero frente à expansão da música *disco* que tomava conta do país. Este é, todavia, assunto que trataremos mais adiante. O interessante é observar que, se o álbum anterior trazia um João boêmio, este último é repleto de sua picardia suburbana. Como ele define, ao explicar a concepção do show que apresentou em Madureira com o repertório do disco em outubro daquele ano: é “suburbano cantando no subúrbio pra outros suburbanos”¹⁰².

Das 12 canções do LP, ele participa como compositor de oito, sendo apenas uma sem parceiro. Entre as gravações de outros autores, destacam-se a história de um homem que manda a mulher embora, na *Enganadora*, de Monarco e Alcides Dias Lopes, e o conhecido *Samba rubro-negro*, de Wilson Baptista e Jorge de Castro. No disco, João Nogueira abusa dos assuntos que mais lhe agradavam e o futebol era um deles.

O sambista era fanático pelo Flamengo, chegando a montar um time, o “Raça e simpatia”. Por conta da paixão, ele se tornou próximo de vários jogadores e também de Chico Buarque, quando passou a frequentar com assiduidade o seu campo de peladas. Com o tempo, o time de João fundiu-se com o “Trem da alegria”, equipe criada pelo jogador Afonsinho, meia-armador do Botafogo nos anos 60. Afonsinho conheceu o amigo nas rodas de samba do Shopping do Méier, levado pelo lateral esquerdo do Olaria, Alfinete. A atuação política aproximaria ainda mais João Nogueira e Afonsinho na década de 80, assim como o “Trem da alegria” e o Clube do Samba.

¹⁰² “O Globo”, em 09 de outubro de 1979.

No disco de 1979, o futebol aparece na letra de Wilson Baptista, mas também na parceria com Maurício Tapajós, *Arquibundo*. Nela, uma mistura de arquiteto com vagabundo só quer saber de “muita praia, muita cana e muito futebol”. João conta também sobre um malandro de seu tempo com letra de Chico Anysio, compositor de ocasião, e melodia sua. É *Nicanor Belas-Artes*, “o reserva de bicheiro” que desce o morro e bota “banca de bacana”.

Ele que tinha um dente só
Agora está de dentadura
Não é mais garfo de doceiro
Agora é boca de fartura
E pra mostrar a toda gente
Que tem dente na fachada
Até quando vê desastre
O Nicanor cai na risada

O Nicanor era o tipo perfeito para o “cantar” de João Nogueira que ele descreve com cuidado em uma faixa autobiográfica. Canção tão forte quanto *Espelho*, ainda que mais lenta e mais sinuosa.

Vem de lá de muito longe
Esse meu cantar
Vem lá das ruas desertas
Dos bares noturnos
Dos beijos babados
Dos olhos soturnos
Do jeito cansado
Do corpo marcado
De quem já apanhou de aroeira
Eu sou o filho mais moço
Do pai que de morto
Me deixou a rua
Pra eu ver o desgosto
Do povo que vive na poeira

Esse meu cantar fecha uma trilogia autobiográfica que além de *Espelho* conta com *Wilson*, *Geraldo*, *Noel*. É relevante destacar o paralelo entre pessoas e lugares que o sambista constrói para explicar as bases do seu canto. De um lado estão o pai, o povo e os negros – “corpo marcado de quem apanhou de aroeira”. Do outro estão as ruas, os bares e a “poeira” – o mundo de dificuldades onde o povo vive seu desgosto. Os versos que fecham a música antes do refrão fazem uma ressalva para o trajeto duro que a letra percorre: “Resta finalmente/ Um tempo pra cantar/ Um samba rasgado/ Um samba dolente/ E nos feriados não vai trabalhar”. É o samba que permite suspender o curso da

existência imposta diariamente ao povo. É ele que garante a “segunda vida” da qual fala Bakhtin, aquela onde reina a “universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (2013: 8). O samba é ruptura, ainda que temporária, breve, controlada com o complexo que transforma todas as instâncias da vida em mercadoria – mesmo que apenas no pouco tempo que sobra e no feriado que não tem trabalho. Porque nele ainda é possível viver o que vem de longe, as práticas da rua, os ensinamentos dos antepassados que João sabia muito bem de onde vinham: “eu acho que o samba é fundamentalmente negro. Seja onde for nesse Brasil, onde houver um negro tem samba”¹⁰³, afirmou certa vez.

Essa *vivência suburbana* é essencial na carreira do sambista e o encontro com aquele que se tornaria seu principal parceiro eleva esse traço a outro patamar. A parceria entre João Nogueira e Paulo César Pinheiro não é apenas uma das muitas perenes da música popular, é sobretudo uma daquelas raras possibilidades que se abrem para que melodia e poesia encontrem uma unidade absoluta, não fortuita, mas intencional, com vistas a concretizar uma obra.

Conceição Campos observa que, entre as dezenas de parcerias que Paulo César Pinheiro construiu ao longo da carreira, o samba está mais presente entre os trabalhos feitos com Mauro Duarte, Baden Powell e João Nogueira (2009: 142). Cada parceiro guarda suas peculiaridades e é o próprio Paulo César que destaca qual o tipo de parceria que estabeleceu com João: “nossa vivência suburbana foi fundamental pra compor com clareza. A gente tinha muito fortemente essa vida de rua do subúrbio carioca”¹⁰⁴. O subúrbio não é apenas um nó temático, porque compor uma melodia para uma letra ou lettrar uma música não eram processos autônomos para eles, mera prestação de serviço, como acontece com tanta frequência atualmente. A verdade da composição para João e Paulinho não se resumia a quem a compunha, mas passava principalmente pelo vivido. “Por isso que essa verdade é muito forte. E aí se immortaliza. Não vira um samba passageiro”, garante o poeta.¹⁰⁵

A parceria, no entanto, às vezes é vista como demérito para o sambista do Méier. Não é raro que diante de uma composição da dupla se ouça o desdém “essa poesia é do Paulo César Pinheiro”. Chamou-nos atenção a frequência com que variados

¹⁰³ “Jornal do Brasil”, em 19 de abril de 1998.

¹⁰⁴ Entrevista à autora em 02 de junho de 2015.

¹⁰⁵ Idem.

interlocutores disseram exatamente a mesma frase ao longo desta pesquisa, inclusive para músicas compostas apenas por João Nogueira. Não há dúvida que o encontro dos dois engradece o trabalho que o sambista já fazia sozinho. Por outro lado, para Paulinho, a parceria permite, como em nenhum outro caso ao longo de sua carreira, fazer samba com aquele humor e malícia das ruas suburbanas que ele tanto gostava e conhecia. Como ele mesmo define, “cada samba que faço com ele [João] é mais do malandro carioca, do vagabundo, do marginal muitas vezes”¹⁰⁶. E não apenas porque ambos são crias suburbanas, mas porque entre letra e melodia há uma unidade de forma e conteúdo absoluta. O malandro diz o que diz não apenas através da palavra, mas também por meio do seu jeito de dizer, macio, escorregadio, sinuoso. Como enfatiza Paulo César: “a música quando nasce já tem letra. (...). Ela só está com notas musicais, não está com palavras, mas aquelas notas significam palavras, significam versos. Cabe ao letrista descobrir o que elas estão dizendo”¹⁰⁷. A beleza – ou a verdade como ele também disse acima – da obra deles não está apenas no seu conteúdo, como se vê. Está no seu casamento com a melodia, com a interpretação e com o vivido, como acontece com os grandes compositores.

João Nogueira e Paulo César Pinheiro compuseram de tudo quanto é jeito. Ideia, letra e melodia iam e vinham entre os dois no carro, na rua, no estúdio, no bar com enorme facilidade. As músicas do sambista que se tornaram mais famosas são, em sua maioria, frutos da parceria. O que não diminui o virtuosismo poético e rítmico que ele demonstrou ao longo da vida, sozinho ou com outros parceiros. O universo temático da dupla não costumava fugir daquele que caracteriza o conjunto da obra de João. A crônica que fazem juntos passa, principalmente, por aspectos comuns da vida que conheciam de perto: boemia, trabalho, figuras das ruas, esquinas e bares e sátira com acontecimentos sociais.

É assim que em *Trabalhadores do Brasil* a poesia de Paulinho conta a história de um homem que já foi de tudo na vida, desde morador de rua até militar, além de jornalista, motorista, catador de papel e camelô. O refrão resume sua trajetória e de muitos que vivem de vender a sua força de trabalho: “Êta vida, que vida dura, senhor/ Êta

¹⁰⁶ Depoimento contido no acervo do Museu da Imagem e do Som, s/d.

¹⁰⁷ Idem.

vida, que vida dura”. Ao final da música, cantada em primeira pessoa, o sujeito que já era “porteiro da indústria fabril” explica que sua intenção era “traçar um perfil da vida de um trabalhador, dessa minha terra Brasil”.

As crenças populares também estão presentes nas canções da dupla e não como algo folclórico, é importante frisar. Veja-se o caso de *Banho de manjerição*, música em que estão listadas diversas formas para espantar coisas ruins: “figa, galho de arruda, copo no canto da porta e pimenteira no portão”. Na primeira parte, João Nogueira canta:

Eu vou me banhar de manjerição
 Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão
 E vou voltar lá pro meu congado
 Pra pedir pro santo
 Pra rezar quebranto
 Cortar mau-olhado

O banho de manjerição recorda um hábito que o sambista levava consigo. A história é conhecida, mas vale contar. Ivor Lancellotti estava em um ano ruim, sem conseguir emplacar nenhuma música para gravação. Os amigos começaram a ficar preocupados, porque a situação já começava a ficar complicada. Daí João tentou ajudar. “Lancella, eu tenho na horta uma plantação de manjerição, vou tirar um tanto, tu vai pra casa, bota aquilo num balde quente e joga isso. Mas tem que ser com fé, cara”, teria dito o parceiro, segundo a lembrança de Ivor¹⁰⁸. Ele fez exatamente como foi mandado e dias depois recebeu uma ligação informando que o “Roberto” queria conversar sobre uma música sua que desejava gravar. O compositor acreditava tratar-se de Roberto Ribeiro e ficou feliz com a notícia. À noite, quando recebeu a chamada do artista, ele descobriu que se tratava de Roberto Carlos. O ídolo da Jovem Guarda vendia milhões de discos na época e Lancellotti “tirou na loteria”, como ele mesmo classifica a gravação de *O abandono*. A sorte virou com tamanha força que João dizia que o pé de manjerição havia secado: “Lancella, depois que tirei aquele negócio que você tomou o banho, queimou o chão”¹⁰⁹.

Outra prática muito exercitada por Paulo César Pinheiro e João Nogueira na hora de compor era recorrer a acontecimentos públicos ou figuras que estivessem em evidência. Foi assim que tentaram provocar os baianos da Tropicália, com a música *Iô iô*.

¹⁰⁸ Em entrevista à autora em 27 de abril de 2015.

¹⁰⁹ Idem.

O ano era 1979 e o “Jornal do Brasil” reproduziu uma entrevista de Gilberto Gil ao “Correio da Bahia”. Nela, Gil não poupa ninguém e usa palavras duras contra os críticos, chama “comunistas e socialistas” de “tremendos beócios” e dedica-se a refletir sobre a “decadência do Rio de Janeiro”. O artista, que vivia na cidade à época, acreditava que “se não fosse a TV Globo, [lá] não tinha nada”. Esse entendimento se contrapõe à definição que Gil deu da Bahia, região de “cultura muito rica, com muita tradição, com alma herdada”¹¹⁰. João Nogueira e Paulo César não gostaram da entrevista e viram certa arrogância no cantor baiano. João, então provocou o parceiro, “em vez de ficar conversando, vamos fazer um samba”¹¹¹, e entregou a melodia pronta em poucos dias. O poeta entrou com a letra:

Iô iô você exalta a Bahia
 Porém nunca mais por lá ficou
 E deu pra falar mal do Rio morando aos pés do Redentor
 Até que no início você parecia que era um bom rapaz
 Mas com essa mania de estar todo dia em jornal falou demais
 Iô iô olha o homem que é homem não muda que nem você mudou
 Não cospe no prato que come nem vai contra o povo que o sagrou
 Em que casa de marimbondo você foi mexer porque é falador
 E agora só vai ser chamado de Iô iô

O curioso é que popularizou-se a versão de que a música seria uma resposta Caetano Veloso. Fato que é desmentido por Paulo César Pinheiro. A provocação, no entanto, não foi adiante, os baianos deram pouca importância a ela.

Os jornais alimentavam a verve criativa de João desde os tempos de Caixa Econômica Federal quando compôs *Das 200 para lá*. E não foi só Gilberto Gil que mereceu uma música. Outro exemplo, entre tantos, é o empresário Sérgio Dourado. Ele era responsável por alguns dos principais empreendimentos imobiliários em uma área da Zona Sul do Rio de Janeiro que crescia vertiginosamente na década 1970. Trata-se da região nas proximidades da Lagoa Rodrigo de Freitas, do Jardim de Alá e do Leblon. A localidade estava em franca valorização depois que as últimas favelas que resistiam para permanecer ali foram definitivamente removidas no final dos anos 60, como é o caso da Praia do Pinto e da favela da Catacumba. Para onde se olhasse havia um prédio sendo erguido com o selo Sérgio Dourado. O sucesso do empresário foi inclusive citado por

¹¹⁰ “Jornal do Brasil”, em 25 de janeiro de 1979.

¹¹¹ Paulo César Pinheiro em entrevista à autora em 02 de junho de 2015.

Tom Jobim. Em sua *Carta do Tom* ele diz: “Minha janela não passa de um quadrado/ A gente só vê Sergio Dourado/ Onde antes se via o Redentor”.

Foram os constantes anúncios da corretora imobiliária que chamaram a atenção de João Nogueira e ele chegou para Paulo César Pinheiro com o refrão “Na Lagoa tem/ Um peixe dourado, meu bem/ A Lagoa tem/ O fundo encantado”. A ideia era satirizar o empresário que em tão pouco tempo faturava tanto espalhando prédios com gabarito alto por aquela área da cidade. A letra de Paulinho conta o estilo de vida de um morador da Lagoa e é interessante observar como em tudo ela se opõe ao que costumavam cantar sobre a vida nos subúrbios, sempre passando pelo botequim e suas bebidas, pela rua e pelos vizinhos. Em *Partido rico* o personagem bebe chope e vive em um “apê” em frente ao parque, onde provocativamente Paulo César Pinheiro sugere que se feche no ar condicionado.

Mas, meu compadre não deixe
Que o cheiro do peixe
Te deixe enjoado
E antes que você se queixe
Ora ponha e se feche
Num ar condicionado

Os dois também fizeram canções com crítica social como *As forças da natureza*, que com seu tom épico narra o fim de uma era onde vigora o “mal”. É possível que Paulo César Pinheiro pensasse na própria sociedade de seu tempo, suas injustiças e desigualdades, já que a letra afirma que quando o mar “levar consigo o pó dos nossos dias, vai ser um bom sinal”. João Nogueira chegou para o amigo cantando um verso do refrão: “Quando o sol / Se derramar em toda a sua essência”. O parceiro viu a possibilidade de contar uma tragédia e João retornou com a melodia pronta, sobre a qual Paulinho prevê:

Os palácios vão desabar
Sob a força de um temporal
E os ventos vão sufocar
O barulho infernal
Os homens vão se rebelar
Dessa farsa descomunal
Vai voltar tudo ao seu lugar
Afinal

A crítica social aparece entre tantas outras na longa letra de *Canto do trabalhador*. João Nogueira imaginou a melodia como costumava fazer, sem qualquer

instrumento, já que mal tocava violão. Foi repetindo mentalmente no carro até a casa do parceiro a batida firme que inicia a música: “eu sentia que era negócio de trabalho. (...). Falava ao trabalhador que é a maior pessoa de respeito para mim. Principalmente o homem que trabalha pra ganhar pouco. Que são muitos”¹¹², afirmou sobre a canção. A letra fala da força do trabalhador para transformar a sociedade. O refrão, que diz “vamos trabalhar sem fazer alarde”, sugere uma união silenciosa dos trabalhadores, com o objetivo de “pisarem forte e fazer a sorte”.

A música foi composta em 1979, ano que tem como marco a grande greve dos metalúrgicos no ABC Paulista. A ditadura atacou duramente as organizações dos trabalhadores em seus primeiros anos e desde 1968, quando foi promulgado o AI-5, não acontecia uma greve no país. O movimento de 79 mostrou a capacidade dos trabalhadores para se mobilizarem rapidamente. O Sindicato dos Metalúrgicos, presidido por Luiz Inácio Lula da Silva, conseguiu que mais de 200 mil aderissem à greve. Ao final dela, os metalúrgicos conquistaram um reajuste de 63% dos salários e fizeram história, consolidando sua organização.

Canto do trabalhador tem um tom imperativo, convocatório e estabelece em suas rimas dois pares de conotação claramente políticos: mocidade/liberdade e verdade/cidade. Diz ela em alguns dos seus trechos:

É só regar, para alimentar o arvoredado
 Por essa luta eu não retrocedo
 Para ver toda a mocidade
 Com os frutos da liberdade
 Escorrendo de entre os dedos
 Que é pra enterrar de uma vez seus medos

Vamos trabalhar sem fazer alarde
 Pra pisar com força o chão da cidade
 A vida não tem segredo
 Quem sentado espera a morte é covarde
 Mas quem faz a sorte é que é de verdade
 É só acordar mais cedo

Se não mudar, o barco bate no rochedo
 E vai pro fundo como um brinquedo
 É bom cantar a verdade
 Pro povo de uma cidade
 E deixar de arremedo
 E aí vai virar mais um samba-enredo

¹¹² Entrevista de João Nogueira contida no LP promocional destinado a emissoras de rádio por ocasião do lançamento de seu primeiro disco na PolyGram (*Clube do Samba*, 1979).

A música integrou o repertório do disco *Clube do samba*, que citamos anteriormente. Esse LP já saiu pela segunda gravadora de João Nogueira, a PolyGram. Ele fora contratado após sondagem do produtor Paulo Debétio. Diferente da Odeon, que tinha em seu *cast* nomes como Clara Nunes, Paulinho da Viola e Roberto Ribeiro, a PolyGram não possuía um segmento de samba tão forte. A gravadora, presidida no Brasil pelo franco-sírio André Midani, investia pesado na MPB e com ela detinha 18% do mercado, ficando atrás somente da Som Livre¹¹³. O elenco da nova empregadora de João contava, entre outros nomes, com Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Elis Regina. O segmento mais popular era composto por nomes como Tim Maia, Odair José e Diana, todos sob a produção de Paulo Debétio, que além de produtor era compositor – e tem entre seus maiores sucessos a música *Nuvem de lágrimas*, famosa na voz de Fafá de Belém.

Quando surgiu a possibilidade de ir para a gravadora, João viu duas oportunidades. O nome mais forte na PolyGram no samba era Alcione, ainda em começo de carreira. Não havia um compositor-intérprete já estabelecido como ele e seria uma chance de firmar-se como artista principal do segmento na segunda maior empresa do país. Além disso, ele deixou claro que só iria em troca de um pagamento consistente, uma vez que queria comprar uma casa e mudar-se do Méier. Heleno de Oliveira, diretor comercial, empolgou-se com a contratação, chegando a dizer à época que João era um sonho antigo da empresa¹¹⁴, e não economizou. Para ter o sambista, a PolyGram ofereceu luvas que foram suficientes para que ele quitasse um apartamento na Barra da Tijuca e adquirisse um terreno no Recreio. Mas nem tudo eram flores, na nova gravadora João Nogueira seria produzido por Paulo Debétio. Ele bem que tentou argumentar que pretendia continuar com Paulo César Pinheiro, mas Debétio não cedeu, admitindo apenas que trabalhassem juntos. O parceiro sentiu-se preterido e não concordou.

Entre as novidades que João encontrou na nova casa estava uma preocupação maior com o marketing. Assim que se concluiu a gravação do primeiro disco, a PolyGram começou a produção de um curta-metragem em formato documentário sobre o

¹¹³ “Jornal do Brasil”, em 16 de julho de 1979.

¹¹⁴ “Jornal do Brasil”, em 16 de julho de 1979.

sambista. Sob a direção do cineasta Jomico Azulay – que já havia feito para a gravadora o filme “Os doces bárbaros” (com Caetano, Gil, Bethânia e Gal) –, “Carioca, suburbano, mulato, malandro” foi filmado durante 4 dias no primeiro semestre de 1979. O filme mostra João Nogueira em seu mundo, como o próprio título indica, contracenando com Tia Vicentina, Nozinho da Portela, Walter Rosa e Sérgio Cabral. Ainda entram em cena um dos pagodes promovidos pelo Clube do Samba na antiga casa do Méier e por fim um clipe com a gravação de *Súplica*, parceria com Paulo César Pinheiro. O curta era mais um sinal do investimento da gravadora no novo contratado e até hoje é tratado como relíquia por quem admira a obra do sambista.

Debétio produziu apenas mais um trabalho de João Nogueira na PolyGram, o álbum lançado em 1980, *Boca do Povo*. Se em *Vida boêmia* João canta sua boemia, em *Clube do samba* tem um de seus melhores momentos na crônica de costumes, em *Boca do povo* ele aparece mais militante do que nunca, buscando “retratar a linguagem do povo” como descrito no encarte do LP. Para o disco, o sambista estava tão preocupado em passar suas mensagens ao público que se valeu de um expediente inédito: no encarte, há um pequeno comentário feito por ele para cada uma das músicas. Assim ficamos sabendo que ali há um “samba reivindicatório”, um partido para o trabalhador que “não se aposenta e morre trabalhando”, um sincopado para as “mães pobres, batalhadoras deste país” e um afro-samba em homenagem à “luta do povo angolano para reconstruir o que os colonizadores destruíram”. Os termos utilizados encarnam a exacerbada militância pela música popular, aquela que ele queria ver na boca do povo e que vivia intensamente na época. O Clube do Samba estava em segundo ano de atuação e já o havia colocado na linha de frente do confronto contra música eletrônica.

Em *Boca do povo* pela primeira vez João Nogueira não gravará uma música sua, sem parceiros, original. A única composição do disco que é de sua autoria sozinho é *Mulher valente é minha mãe*, gravada no pau-de-sebo de 1970. Mas ele continuava como parceiro na maioria das gravações. Na ocasião, foram quatro com Paulo César Pinheiro, duas com Ivor Lancellotti e uma com Geraldo Vespar. Há ainda uma canção de Nei Lopes em parceria com Wilson Moreira para a qual João sugeriu uma mudança no primeiro verso. A letra original começava com “Senhor presidente aqui realmente/ Não tá mole, não/ Tá faltando feijão/ Tá faltando esperança”. O intérprete achou que o “Senhor

presidente” poderia soar como reverência ao general na presidência e trocou por “Seu dono da gente” – a experiência de *Das 200 para lá* devia estar viva em sua memória. Entram também no LP uma composição de Luiz Grande, uma de Monarco em parceria com Paulo da Portela, e outra de Padeirinho.

Serei teu iô iô, samba dos portelenses, foi quase uma encomenda. Os primeiros versos “serei seu iô iô, tu será minha iaiá” eram antigos, de autoria de Paulo Benjamin de Oliveira, e João deu a Monarco a incumbência de fazer uma segunda parte. O sincopado *Linguagem do morro*, de um dos mestres da Mangueira, Padeirinho, celebra as gírias da favela com muito bom humor: “Erro lá no morro dizem que é vacilação/ Grupo do cachorro em dinheiro é um cão/ Papagaio é rádio/ Grinfa é mulher/ Nome de otário é Zé Mané”.

O álbum não era propriamente temático, mas aproximava-se disso, já que a escolha das músicas foi feita a partir do título. A ideia era cantar aquilo que estivesse na boca do povo, aproximando-se de sua linguagem, como explica João: “é natural que se você vai falar ao povo você tem que falar das coisas do povo. (...). A música popular reflete os problemas atuais do povo, as alegrias também”¹¹⁵. A obra, portanto, não pretendia reunir músicas com temáticas sociais apenas, mas de maneira diversa abordar assuntos populares. Nas palavras dele, “algumas [canções] são reivindicativas, falam dos problemas do povo atual. Outras são das alegrias do povo, da esperança do povo”. Como se vê, embora o objetivo não fosse fazer um disco apenas questionador ou “reivindicatório”, ao fim e ao cabo trata-se de um LP extremamente político – tanto em sentido estrito, quando naquele significado apontado por Barata Moura no início deste capítulo. Ora, ao tratar das coisas do povo e na sua linguagem, seja contestando ou contando suas alegrias, João estava efetuando uma crítica, já que ecoava aquela realidade que a ideologia dominante busca encobrir.

Um dos pontos altos deste último disco é *Lá de Angola*, feita em parceria com Geraldo Vespar. A letra de João Nogueira era um dos frutos da viagem que o sambista fizera para o país africano em maio de 1980. João integrou uma caravana de artistas brasileiros que permaneceu por 16 dias em Angola e percorreu as cidades de Luanda,

¹¹⁵ Entrevista de João Nogueira contida no LP promocional destinado a emissoras de rádio por ocasião do lançamento do disco *Boca do povo*, 1980, PolyGram.

Benguela e Lobito fazendo shows com o objetivo de arrecadar fundos para a construção de um hospital no país. A turnê foi organizada por Chico Buarque e pelo produtor Fernando Faro. Faziam parte dela, entre outros, Edu Lobo, Dorival Caymmi, Clara Nunes e Martinho da Vila. João Nogueira voltou muito impactado com o que viu na Angola socialista. “Fiquei impressionado. O povo lá trabalha com muito amor para soerguer o país. (...). Foram arrasados culturalmente mas impuseram seu ritmo. Não adianta, crioulo não canta fado”, disse em entrevista ao “Jornal do Brasil”¹¹⁶.

Ainda sob o efeito da viagem, João propôs a Chico Buarque que fizessem o mesmo show da turnê no Rio de Janeiro. A ideia foi aceita e em novembro o elenco se apresentou no Maracanãzinho no espetáculo *Calunga, a força da raça*. A renda foi revertida para o Clube do Samba, que àquela altura tentava adquirir uma sede própria. Na matéria que divulgava o show, João mais uma vez salienta sua interpretação sobre a dura realidade que viu na África: “a primeira coisa que o colonizador faz é acabar com a cultura de um povo”¹¹⁷, afirma, deixando nítido que sabia não apenas da devastação colonizadora, mas principalmente da força subversiva que a cultura popular possui.

A canção tem melodia do maestro Geraldinho e conta como a viagem foi instrutiva para o compositor: “É preciso navegar/ Pra poder se esclarecer/ Do lado de lá do mar/ É preciso ver pra crer”. Na segunda ele lembra o que viu em Angola:

Gente que lutou para se libertar
Ver no amanhã
Novo sol chegar
Ter que trabalhar, reconstruir
Bom futuro há de vir
Eu vi Luanda, Benguela
Lobito e outras mais
Na Catumbela, o samba
Jorrou, me deu sinais
Que naquela terra cantaram
Sambaram meus avós

Na última parte, o afro-samba, como ele mesmo classifica no encarte, fala sobre as raízes africanas da música popular brasileira. João encerra mostrando o que viu não era apenas sobre Angola, mas era especialmente sobre a história do seu povo e a liberdade que ainda era preciso construir: “Samba vem lá de Angola/ Não vem da Bahia, não/ Samba vem lá de Angola/ Não vem lá do Rio, não”.

¹¹⁶ Em 15 de agosto de 1980.

¹¹⁷ “Jornal do Brasil”, em 13 de novembro de 1980.

Apesar da força da música em homenagem a Angola, ela não é a mais importante do disco. A canção que de fato ganhou a boca do povo, até os dias atuais, é *Poder da criação*, segunda composição da “Trilogia do alumbramento”, fruto da parceria com Paulo César Pinheiro. A primeira música da trilogia foi gravada por João no disco anterior, *Clube do samba*, e fez enorme sucesso. Era *Súplica*, o rogo do sambista para que a inspiração nunca lhe faltasse: “Vem a mim, ó música/ Vem no ar/ Ouve de onde estás a minha súplica/ Que eu bem sei talvez não seja a única”. A canção surgiu com letra e melodia para Paulo César, cabendo a João apenas emendar a melodia da segunda parte. Feito o rogo, o poeta sentiu que “aquele tema tinha mais caldo (...). Uma outra melodia começou a me atormentar. Entendi rapidamente que era uma sequência” (Pinheiro, 2010: 60). Era o compositor contando de onde vinha a inspiração, como se dava o *Poder da criação*: “Não, ninguém faz samba só porque prefere”, diz ela em um dos versos mais populares da música brasileira. Esta também fez muito sucesso, abrindo o LP *Boca do povo* e inspirando seu título por conta do último verso da segunda parte:

É, faz pensar
 Que existe uma força maior que nos guia
 Que está no ar
 Vem no meio da noite ou no claro do dia
 Chega a nos angustiar
 E o poeta se deixa levar por essa magia
 E um verso vem vindo e vem vindo a melodia
 E o povo começa a cantar

Também em *Poder da criação* João entrou apenas com a melodia da segunda parte. Feito o pedido, explicada a inspiração, era hora de cantar como a música chegava ao povo. *Minha missão* canta o ofício dos intérpretes e parte de uma quadra que Paulo César Pinheiro já tinha guardada. João desenvolveu a melodia e a letra do poeta fluiu. Ela seria gravada em 1982, no disco *O homem dos quarenta*, e encerra a trilogia falando sobre a missão do canto popular e suas múltiplas faces. Ele é denúncia, luta, alegria e história de um povo.

Canto para anunciar o dia
 Canto para amenizar a noite
 Canto para denunciar o açoite
 Canto também contra a tirania
 Canto porque numa melodia
 Acendo no coração do povo
 A esperança de um mundo novo
 E a luta para se viver em paz

Entre tantos compositores de renome presentes em *Boca do Povo*, Monarco, Nei Lopes, Paulo César Pinheiro, Paulo da Portela, estava também o pouco conhecido Luiz Grande. Ele, que tinha grande talento para o sincopado, já tinha sido gravado por João nos LPs anteriores. No álbum em questão, entra com *A força do samba*, uma música da linha de Geraldo Pereira – conforme a descrição do intérprete no encarte. A letra de Luiz Grande fala sobre a perenidade do gênero, o “som que de dentro do peito nos sai”:

Vem de alguns anos atrás
 Essa grande estrutura
 Pro samba poder suportar
 Qualquer temperatura
 Vem onda sai onda
 E o samba está sempre aí, sempre aí
 Firme e forte com força para resistir

O contexto no qual se inserem o disco e a canção era de dificuldades para os compositores populares. A necessidade de resistir estava na ordem do dia e na “boca do povo”. Confiante na “força do samba”, João Nogueira lança-se energeticamente nessa disputa e não sairá ileso dela. A disposição por recusar-se a aceitar calado os desmandos da industrialização será decisiva para a vida criativa do sambista e fará dele, mais do que um malandro suburbano, um verdadeiro militante. Pois, na música de João o destino popular não é a submissão, mas a reinvenção da vida e a rejeição ao imperativo embrutecedor da civilização capitalista.

Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história lembra que a luta de classes é a luta pelas coisas materiais, sem as quais não existem as espirituais. As coisas espirituais, no entanto, “vivem nessa luta sob a forma de confiança, da coragem, do humor, da firmeza. (...). Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores” (2012a: 243). Como veremos no capítulo seguinte, é nesta trincheira que estará João Nogueira até o fim de sua vida, persistente no ofício de contestar os vencedores.

4. Militante do samba carioca

*Não é bem isso
 Nós cantamos é samba
 Artigo nacional
 Do Rio Grande a Manaus
 Todo mundo canta samba
 E é batatal! (É batatal)
 Esse negócio de biri-biri-birei
 É pro senhor Cab Cab Calloway
 Se ele soubesse o gosto que o samba tem
 Deixava Hollywood
 E vinha aqui sambar também*

Wilson Baptista e Germano Augusto

O último ano da decisiva década de 1970 marca o começo do fim do “ciclo dos atos de força da Revolução” – para usar as palavras de um dos seus apoiadores¹¹⁸. Este ciclo tem início com a promulgação do AI-5 em 1968 e se encerra com a sanção da Lei da Anistia em agosto de 1979. Os meses que a precederam, todavia, foram marcados por intensa movimentação política por conta das eleições indiretas para presidente, ocorridas em 1978. O general João Baptista Figueiredo só tomaria posse em 15 de março, mas já despachava de um gabinete provisório em Brasília encaminhando a transição. As expectativas iam daquelas de ordem mais prosaica, como a curiosidade em torno da escolha de ministros, até as mais profundas, sobre a política econômica – materializada na duradoura luta contra a inflação – ou acerca da aguardada Lei da Anistia.

Nos primeiros dias de 1979 o governo, ainda sob o comando do general Médici, despachou uma instrução por meio do Itamaraty para que embaixadas brasileiras voltassem a expedir passaportes ou títulos de nacionalidade para exilados que desejassem retornar ao país. Oito deles, no entanto, ainda estavam banidos: Luis Carlos Prestes, Francisco Julião, Leonel Brizola, Miguel Arraes, Paulo Freire, Paulo Schilling, Márcio

¹¹⁸ A definição é do então presidente da Arena, José Sarney (“Jornal do Brasil”, em 15 de junho de 1979).

Moreira Alves e Gregório Bezerra. A medida, apesar de representar minúsculo avanço no caminho rumo à democratização, foi bastante criticada por aqueles que militavam pela anistia, já que punha fim ao banimento, mas mantinha processos e condenações por crimes políticos. Aqueles que não tivessem sido processados ou indiciados poderiam solicitar a emissão de novos passaportes e retornarem ao país sem maiores complicações. Já os processados recebiam o direito apenas ao título de nacionalidade e ao chegarem no Brasil seriam enquadrados no que determinasse a lei.

Também na área cultural pequenos avanços iam sendo conquistados. O Departamento de Censura de Diversões Públicas restringia cada vez menos obras e começava a liberava antigas produções vetadas. Um dos principais símbolos do período é a gravação de três canções de Chico Buarque, incluídas no LP que ele lançou em novembro de 1978. Eram *Apesar de você* (1970), *Cálice* (1973), feita em parceria com Gilberto Gil, e *Tanto mar* (1975), com Ruy Guerra. As músicas já haviam sido gravadas, mas só *Apesar de você* circulara comercialmente, em um compacto retirado das lojas na primeira semana de venda. O último ano da década começava também com expectativas pelo definitivo fim da censura, que só se consolidaria com a promulgação da Constituição de 1988. Aqui e acolá, como se vê, os militares mostravam o quão lenta e gradual seria a prometida abertura conduzida pela autocracia.

O caminho era longo e ainda exigia muita luta, mas o retorno dos exilados foi amplamente celebrado, sobretudo por familiares, amigos e militantes. Um lugar em especial passou a ser ponto de encontro após as chegadas do exílio. Era o baile semanal do Clube do Samba, realizado em uma das sedes do Clube de Regatas Flamengo, no Morro da Viúva, Zona Sul do Rio de Janeiro. O baile estreou na sexta-feira, 27 de julho, quase que exatamente um mês antes da sanção da Lei da Anistia. Aquela era a primeira atividade fora do Méier do Clube recém-lançado no bairro. Até a noite de estreia na Zona Sul da cidade, a organização vinha realizando pagodes na sua sede, na pacata rua José Veríssimo.

Um desses pagodes ganhou reportagem especial no programa dominical “Fantástico” da rede Globo de televisão, na semana anterior ao primeiro baile do Flamengo. Na ocasião, o Clube do Samba conferiu a Cartola seu primeiro Diploma de Sócio Honório pelos “relevantes serviços prestados ao samba”, nas palavras do seu

presidente João Nogueira. A matéria mostrava um dos típicos pagodes que aconteciam na casa, residência de João e sua família. No quintal, a roda de músicos agrupava-se ao redor de algumas mesas, sempre ocupadas por muita cerveja. Em torno dela instrumentistas, sambistas e compositores, jovens e da antiga, reuniam-se para cantar e exaltar o samba. Cartola, acompanhado da sua esposa, Zica, recebeu o título das mãos de Dona Neuma, uma das personalidades da Mangueira.

Naquele julho de 1979, o Clube do Samba ganhava corpo e dava início de fato a suas atividades. Àquela altura a organização já tinha entre seus associados os principais nomes do samba carioca, um estatuto, uma diretoria constituída e muitos planos. Os sambistas, sob a direção de João Nogueira, botavam o bloco na rua e batalhavam para “ampliar a presença do samba na vida cultural”¹¹⁹, afinal novos tempos pareciam soprar sobre a sociedade brasileira e era hora de organizar-se contra a moda do momento: a *discotéque*.

4.1. A criação do Clube do Samba

Nos anos 70 a febre mundial em termos musicais era a chamada *disco music*, *discotéque* ou discoteca, como se dizia no Brasil. Artistas como Donna Summer, Bee Gees e ABBA faziam a cabeça dos jovens em todos os cantos do planeta no momento em que as multinacionais do disco expandiam seus monopólios. O filme “Os embalos de sábado à noite”, estrelado por John Travolta, foi crucial para ampliar a popularidade da Era Disco, do seu peculiar estilo de dança, dos globos espelhados e das calças boca de sino.

No Brasil, o sucesso da discoteca foi alavancado pelo “marketing bem estruturado de produtores musicais como Mister Sam, Nelson Motta e Carlos Imperial” (Bueno, 2016: 55). Imperial, entre outras coisas, comandava um programa com o mesmo nome do filme de Travolta na emissora de televisão Tupi. Mister Sam, DJ argentino radicado no Rio, além viajar com sua discotecagem por todo o país, tornou-se produtor e tem entre seus maiores sucessos o lançamento de Gretchen. Motta, por sua vez, é a cabeça por trás das mais importantes ações de divulgação da *disco music* no país.

¹¹⁹ Cf. Estatuto do Clube do Samba (Anexo 3).

Em 1976, o produtor, crítico e compositor recebeu uma encomenda da incorporadora Sisal. A empresa imobiliária havia acabado de construir um shopping center na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro, que vivia às moscas e por isso ofereceu à Nelson Motta, na tentativa de alavancar o lugar, um espaço privilegiado para que montasse uma boate por alguns meses – após esse período seria construído um teatro, já acertado com outro produtor. Motta viu ali a chance de fazer algo diferente das casas noturnas que já existiam na cidade e inspirou-se nas inúmeras discotecas de Nova Iorque com suas luzes de neon, música estridente e moda inspirada no filme de John Travolta. “Os dias de rock estavam ficando para trás, as noites eram de dança, de uma música com pulsação forte e contínua, feita de melodias simples e vocais elaborados (...). Uma música com ênfase no ritmo e na sensualidade, feita exclusivamente para dançar” (Motta, 2000: 265), diria ele. Em agosto de 1976 era inaugurada a *The Frenetic Dancing Days Discotheque*.

A casa fez enorme sucesso, especialmente pela atuação das garçonetes-atrizes que se apresentavam na pista de dança. Uma das ideias do produtor para a inauguração foi ter funcionárias bem produzidas, que soubessem cantar e que no meio da noite colocassem as bandejas de lado e subissem no palco para apresentar algumas músicas. Nascia assim “As Frenéticas”, grupo que, com a mesma rapidez que ganhou lugar nas paradas de sucesso, desapareceu da noite carioca, desfrutando da efemeridade característica do mercado de bens de consumo. O sucesso das “Frenéticas” era tanto que elas foram uma das primeiras contratadas da gravadora Warner que havia acabado de se estabelecer no Brasil e era comandada por André Midani, antigo todo-poderoso da PolyGram. Já no primeiro LP elas alcançaram a marca de 150 mil discos vendidos.

O estilo musical ainda podia render mais dinheiro, era o que farejavam executivos e produtores do meio. Em 1978, veio o golpe fatal, aquele que ia levar a música *disco* à cada canto do país. Com autoria de Gilberto Braga, a rede Globo lançou a novela *Dancin' Days*, ambientada, claro, no universo musical e comportamental da discoteca. Nelson Motta não criou problemas com o nome, cedeu-o à emissora em troca de dinheiro e de comerciais para a nova casa que abriria após o fim do contrato com o Shopping da Gávea (idem: 277). A música de abertura da novela, que ocupava a faixa mais nobre (20h) e

duraria seis meses, era das “Frenéticas”. Com este engenhoso conjunto de ações estava consolidada a Era Disco brasileira, como resume o produtor:

Com a novela, a febre mundial da discoteca se espalhou por todo o Brasil, o segundo LP das Frenéticas (...) estourou nas paradas de sucesso, grandes artistas como Tim Maia e Ney Matogrosso gravaram *disco music*, todo mundo começou a gravar. Tudo virou discoteca, havia uma discoteca em cada esquina, a moda discoteca, as meias arrastão, os sapatos de plataforma, os ternos brancos, as roupas de lurex, os produtos licenciados pela TV Globo. O disco com a trilha internacional da novela vendeu quase um milhão de cópias (idem: 280).

Em que pese seu enorme sucesso, a *disco music* não era unanimidade entre artistas e críticos. Ela passou a ser o alvo preferencial daqueles ligados à música popular que diariamente reclamavam da desigual competição com as produções estrangeiras. A insatisfação se dava principalmente por dois motivos. Primeiro porque o aparato midiático disponível para a discoteca era ostensivamente mais poderoso e de maior alcance. Com o sucesso em tantas áreas – eram discos, casas noturnas, novela e inúmeros produtos licenciados que iam desde peças de roupas até alimentos –, as possibilidades de ganhos financeiros pareciam infinitas e os meios de comunicação não deixaram a oportunidade passar. Artistas da *disco music* dominavam rádios e televisão e rapidamente o ritmo tomou conta das casas noturnas. Com isso surgiu o segundo grande problema. Ficavam cada vez mais escassos os espaços disponíveis para a apresentação de músicos nacionais acostumados a tocar na noite. Além do sucesso da *discotéque*, estabeleceu-se uma questão objetiva: com ela, não havia necessidade de contratar dispendiosas bandas e equipamentos de som. O custo para manter uma casa aberta fazendo o público dançar até a madrugada era razoavelmente menor se comparado com uma gafeira ou um show de samba. A discussão sobre este cenário tornou-se o principal assunto entre compositores e instrumentistas ligados à música popular naquele final de década.

O crítico Tárík de Souza resumiu a disputa em curso no artigo “A dança da moda devora a música”, publicado em 1977. Para Souza, a *disco music* era algo que um “sintetizador habilidoso” podia fazer, dada a sua pouca diversidade rítmica. Este estratagema facilitava tanto para “os bailarinos pouco imaginativos da *discotéque*, quantos [para os] arregimentadores”. Para Souza, ela era composta a partir de um conjunto de execuções sonoras que resultam em repertórios “que praticamente se equivalem” e dispensam, portanto, o uso de instrumentistas em estúdio, em “um esquema

tão simples e diluído (que ameaça em última análise a música de autor e a própria importância cultural da música popular)”¹²⁰.

A dura crítica de Tárík de Souza não estava sozinha. José Ramos Tinhorão, ao escrever sobre o disco lançado por João Nogueira em 1978, alfinetava a “ilusão passageira” dos bens culturais da indústria de consumo: “não há dúvida, essa gente dos *dancing days* um dia dança”¹²¹, concluiu. E o próprio João, resumiria anos depois o sentimento que pairava à época:

Em 1979 não se ouvia música brasileira no Brasil. Parecia agora, mas era pior porque tinha a tal da *discothèque*. E *discothèque* não precisava de músico, de nada, era só fita, música mecânica. Os músicos já estavam todos desempregados (...) e ninguém sabia o que ia fazer. (...) Sempre que a gente se encontrava numa coxia de televisão ou num show, a gente comentava sobre isso: o negócio estava sufocante¹²².

É nesse contexto de intenso pessimismo com os rumos do mercado da música que surge em João um copioso “otimismo da vontade”. Insatisfeito, assim como todos que o rodeavam, o sambista decidiu que era preciso reagir, mas não de forma casuística. A maneira que vislumbrou para virar o jogo foi a organização dos seus pares em uma entidade de defesa dos seus interesses, o Clube do Samba. Dito desta forma parece que a coisa surgiu após longas reuniões, muita reflexão, organizada a partir de atas e debates. Seria, se não fosse uma iniciativa de João Nogueira. Nele, tudo era desordenado, de “orelhada”¹²³, como gostava de dizer. Seja tocando violão, interpretando ou buscando uma forma de sobreviver ao sufoco imposto pela música mercadoria, a saída encontrada por João era o improviso, o inesperado. Por isso, segundo a história que ele contava, a ideia para criar a entidade surgiu enquanto escovava os dentes. Se foi assim ou não, pouco importa. O que de fato se sabe é que ele apareceu repentinamente com a proposta pronta diante dos amigos.

O jornalista Antônio Carlos de Athayde era diplomata e havia conhecido João Nogueira na Argentina, apenas por telefone. Na ocasião, o sambista procurou-o durante uma viagem a passeio em que acabou retido na fronteira do Brasil com o país vizinho

¹²⁰ “Jornal do Brasil”, em 17 fevereiro de 1977.

¹²¹ “Jornal do Brasil”, em 26 de agosto de 1978.

¹²² Programa “Ensaio”, TV Cultura, 1992.

¹²³ “Jornal do Brasil”, em 26 de novembro de 1972.

porque estava sem passaporte ou qualquer outro documento¹²⁴. Athayde, que vivia em Buenos Aires, tentou ajudar, mas não havia o que fazer e João retornou ao Rio de Janeiro sem visitar a Argentina. Depois do episódio, ficaram amigos. Quando o diplomata retornou para o Rio e começou a colaborar com o “Jornal do Brasil”, procurou o sambista por conta de uma pauta que estava desenvolvendo.

Athayde recorda que “só se ouvia” discoteca, rock, “o samba estava acabado”. Então ocorreu-lhe que seria interessante visitar os terreiros das escolas e outras rodas, com o objetivo de mostrar que o ritmo continuava vivo no subúrbio e na Zona Norte. Ele ligou para João, justamente para lhe pedir que o levasse a esses locais. O sambista disse ao amigo que poderiam visitar algumas rodas, mas que novidade mesmo seria se ele escrevesse sobre uma iniciativa que estava surgindo, algo que ninguém havia dado ainda. Pelo telefone, explicou rapidamente: “estou criando um lugar para as pessoas falarem sobre samba, tocarem samba, cantarem”¹²⁵. Athayde empolgou-se imediatamente e partiu para o Méier. A primeira reunião do Clube do Samba aconteceria entre ele, João e sua esposa, Ângela Nogueira, em uma noite regada a uísque. No dia seguinte, ninguém lembrava muito do que ficara acordado e retomaram as discussões, mas dessa vez sem álcool. Os dois dias de apuração resultaram na associação de Athayde ao Clube, como um dos fundadores, e em uma matéria para o “Jornal do Brasil” com uma chamada que não deixava dúvidas sobre as intenções do futuro presidente: “João Nogueira convoca para a resistência”¹²⁶.

Na matéria, João aponta as questões que estavam na ordem do dia. Fala sobre a necessidade de preservação da memória dos sambistas que o antecederam, da predominância da *discotéque* e da chegada às escolas de samba de pessoas “de fora”, assim resumida por ele: “estamos sendo literalmente invadidos e tem de haver reação”. Antes de apresentar a iniciativa, no entanto, fez questão de afirmar que não tinha nenhuma relação com a “esquerda” e salientou estar apenas preocupado com o samba, “matéria-prima da minha existência”. O Clube do Samba, dizia, tinha por objetivo oferecer um espaço para a celebração do gênero, para a apresentação dos músicos e para que novos

¹²⁴ Em entrevista à autora em 09 de junho de 2015. Antônio Carlos de Athayde recorda-se que recebeu um telefonema do Cônsul que trabalhava na fronteira impressionado: “seu amigo não tem um papel sequer”.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ “Jornal do Brasil”, em 10 de janeiro de 1979.

compositores pudessem mostrar seus trabalhos. Havia a intenção também de montar uma biblioteca e uma discoteca, voltadas para a memória do samba. À primeira vista, parecia tratar-se do que hoje é usualmente chamado de centro cultural. Entretanto, na matéria Athayde faz a ressalva de que havia planos para que a entidade pudesse também “defender seus sócios”¹²⁷, mostrando mais nitidamente o caráter político do Clube desde sua criação.

Após lançar o estopim através do jornal, João Nogueira tratou de procurar amigos, jornalistas, sambistas, compositores e todos que se mostrassem interessados pela proposta. Conseguiu reunir 51 sócios-fundadores¹²⁸. A lista é representativa daquele momento do samba carioca e é composta por alguns dos principais nomes que se encontravam em atividade na indústria fonográfica, entre eles: Elizeth Cardoso, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Nei Lopes, Wilson Moreira, D. Ivone Lara, Nelson Sargento, Mestre Marçal, Luna, Walter Rosa, Wilson das Neves, Beth Carvalho, Elton Medeiros e Clara Nunes.

A primeira atividade do grupo foi reunir-se para promover um pagode. A alternativa foi transformar a residência em que João Nogueira vivia com a família em sede da entidade. Era um amplo terreno, na esquina da José Veríssimo com a Visconde de Taunai, razão pela qual a casa possuía duas entradas. Entrando pela José Veríssimo, número 50, à esquerda era possível ver o espaço que fazia parte da garagem. Um quintal que praticamente passou a pertencer ao Clube do Samba, abrigando as festas com seus fogões improvisados para que fossem feitos carurus e mocotós. Um desses encontros foi filmado para o curta-metragem “Carioca, suburbano, mulato e malandro” e nele é possível ter uma ideia da dinâmica que tomava conta da casa.

O primeiro pagode aconteceu apenas 18 dias depois da matéria escrita por Athayde, o que mostra como João organizou tudo com agilidade. Esta festa apresentará o Clube com seus sócios para todo o Brasil, já que o programa “Fantástico”¹²⁹ levou ao ar reportagem de oito minutos sobre o lançamento da entidade, na sua sede informal. Todos os presentes, sócios e convidados, aguardavam a chegada da matriarca Clementina de Jesus e apenas com sua presença é que o partido-alto começou a tomar conta do lugar.

¹²⁷ Para todas as informações desse parágrafo: “Jornal do Brasil”, 10 de janeiro de 1979.

¹²⁸ Cf. Anexo 2.

¹²⁹ Em 28 de janeiro de 1979.

É importante ressaltar que o termo pagode é aqui utilizado como sinônimo de festa, mas não qualquer festa e sim um tipo com o qual João Nogueira se identificava e, por conseguinte, também o Clube do Samba. Câmara Cascudo anota que pagode significa “reunião festiva ruidosa, com comida e bebida”, podendo haver dança, sempre realizada entre amigos (261: 466). Nei Lopes e Luiz Antonio Simas recordam que o termo está presente na língua portuguesa desde o século XVI, mas que no Rio de Janeiro ganhou a “acepção de reunião de sambistas”. Ao longo do século XX os pagodes se espalharam pela cidade, seja nas casas, nos terreiros das escolas ou nas festas públicas e populares. Os pesquisadores defendem, no entanto, que uma forma “moderna” passa a se popularizar a partir da década de 1970, o “pagode de mesa”, realizado quase sempre ao redor de uma mesa, em quintais de casas ou espaços coletivos, com bebidas e comidas. “Para essa difusão, contribuíram decisivamente as reuniões realizadas na sede do bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, na zona suburbana da Leopoldina” (2015: 207), segundo os autores.

É essa tendência que será incorporada como primeira atividade do Clube do Samba. Ressalte-se que reuniões informais para tocar música não eram algo novo, o próprio João Nogueira era um entusiasta desses encontros, inclusive cozinhando – o caruru que preparava por ocasião do seu aniversário tornou-se uma tradição. O que muda com o Cacique e congêneres é que a festa passa a ter periodicidade, ser aberta para convidados que extrapolassem os amigos mais íntimos, e em alguns casos era preciso buscar formas de gerar renda para bancar o mínimo da estrutura, é quando bebidas e petiscos começam a ser vendidos.

No caso do Clube do Samba, o pagode aparece como forma de atuação mais imediata. Além da festa, ele tornou-se espaço para que novos compositores apresentassem seus trabalhos – Luiz Grande, por exemplo, chegou até João por meio dele e rapidamente foi gravado pelo sambista. E, mais importante, era um momento de divulgação do samba, já que conseguir aparecer nas rádios e nas casas noturnas estava cada vez mais difícil.

Não demoraria para que fosse insustentável dividir a casa da José Veríssimo entre Clube e moradia. “Em seis meses o Clube do Samba me expulsou de casa. Eu chegava às 6h de um show e às 8h tinha um garoto de cavaquinho querendo me mostrar um

samba”¹³⁰, diria João anos depois. É nesse contexto que ele deixa o Méier, após a negociação de sua transferência para a PolyGram, mudando-se para a Barra da Tijuca e em seguida para o Recreio – onde viverá até o fim da vida.

Reunidos os sócios, organizado o pagode, só faltava providenciar um estatuto. De acordo com ele, a data oficial de criação do Clube é 03 de maio de 1979. A primeira diretoria eleita contava com João Nogueira como presidente; Sérgio Cabral e Paulo César Pinheiro como vices; Ângela Nogueira e Nei Lopes como secretários; Francisco dos Santos e Francisco Paulino como tesoureiros; e ainda como diretores Antônio Carlos de Athayde, Lygia Maciel, Gisa Nogueira, Edgar Araujo e José de la Peña Neto. O documento também listava 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.

Poucos meses depois de ter a ideia, João Nogueira já havia feito muito barulho com ela e aglutinado companheiros de peso. O Clube do Samba partiu, então, para uma empreitada maior que os pagodes no Méier – que continuavam acontecendo, já que ele manteve, a suas custas, a antiga casa disponível para isso. Em julho, após assinar um contrato para utilizar um salão na sede do Morro da Viúva do clube de futebol Flamengo, aconteceu o primeiro Baile do Clube do Samba. O evento era semanal e seu maior trunfo, além da localização, na Zona Sul, era o grupo de músicos que reunia. Ao todo, mais de 30 instrumentistas compunham o elenco fixo da casa, divididos entre uma banda, um regional e uma escola de samba que se revezam durante a noite, tendo Wilson das Neves à frente. A excelência instrumental era uma das obsessões de João e os Bailes não poderiam pecar nesse quesito. Além disso, era uma forma de empregar muitos músicos, aproveitando para apresentar ao restante da cidade como podia ser virtuosa aquela música que já não encontrava espaço para se mostrar. Sob a batuta do Maestro Nelsinho estavam

¹³⁰ Programa “Ensaio”, TV Cultura, 1992.

alguns dos mais elogiados instrumentistas da época. Não foi possível reunir o nome de todos que tocavam no Baile, mas entre eles identificamos o trio Luna, Eliseu e Marçal, Luizão Maia, Altamiro Carrilho, Trambique, Arnô Canegal, Norato, Raphael Rabello e Juarez Araujo.

O Baile do Flamengo aconteceu semanalmente por pouco mais de um ano. Por conta de desavenças com o clube, o contrato não foi renovado, mas a temporada fez tanto sucesso que garantiu a consolidação do Clube do Samba no imaginário da cidade. As sextas no Morro da Viúva reuniam frequentemente mais de mil pessoas e muitas vezes eram animadas por João Nogueira e outros associados. O Baile tornou-se referência para quem desejava dançar ao som de música brasileira, desde que não fosse rock, claro. Aos poucos, por conta das relações políticas dos associados, jornalistas principalmente, ele passou a ser ponto de encontro para aqueles que queriam celebrar o retorno do exílio. Não demorou a se criar uma atmosfera que reunia jogadores de futebol, artistas, jornalistas, professores e outros membros das camadas médias que de diferentes maneiras se opunham ao regime militar. Apesar de João Nogueira enfatizar que sua principal motivação ao criar a organização não era estritamente política, o movimento que ele criou tinha um inequívoco sentido político e parecia inevitável que a entidade se aproximasse de outros grupos, organizados ou não.

Com o fim do contrato com o Flamengo, o Baile passou nos anos seguintes pela Associação dos Servidores Cívicos do Brasil, em Botafogo, e pelo Clube Municipal, na Tijuca. O sucesso continuava, ainda que não tão intenso como na primeira edição. Em Botafogo os organizadores enfrentaram problemas com o barulho e a vizinhança, e na Tijuca encontraram dificuldades contratuais.

O Baile era a atividade mais visível do Clube nesse primeiro momento – em paralelo a ele, aconteciam reuniões quinzenais às terças-feiras no Méier e com a mesma periodicidade os pagodes no quintal. Mas a entidade estava organizada em torno de outros projetos, dos quais destacamos dois. Um deles era a edição de um jornal mensal com tiragem de dez mil exemplares. O outro era a produção de discos no estilo pau-de-sebo. A ideia inicial de João Nogueira era gravar músicas de novos compositores, interpretadas por associados do Clube, assim, o sujeito já estreava na voz de um Martinho da Vila ou de uma Beth Carvalho. Os planos que motivavam a existência da organização,

entretanto, eram mais ambiciosos. Falava-se em ter uma sede com biblioteca e promover debates, seminários, em prestar assistência jurídica para sambistas, em negociar a ocupação de teatros da Zona Norte com shows de samba e até em abrir uma gravadora independente. O Clube do Samba, pois, era motivado por um ideal de resistência frente às condições aviltantes impostas pela indústria fonográfica e midiática, mas não pretendia ser uma iniciativa marginal. O que se vislumbrava era a possibilidade de erguer meios independentes, mas capazes de criar um mercado alternativo, gerando renda mesmo que sem capacidade para brigar de igual para igual com o aparato industrial.

O primeiro jornal do Clube do Samba data de outubro de 1979 e foi editado por Antônio Carlos de Athayde. Não conseguimos descobrir quantos números saíram exatamente, mas o editor recorda-se de pelo menos 10. Até a quinta edição encontramos registros no “Jornal do Brasil”, sempre citando alguma informação publicada no periódico, o que mostra sua relevância. Tivemos acesso apenas à primeira edição¹³¹ que tem 12 páginas e colaborações de Nei Lopes, José Carlos Rego, José de la Peña Neto, Paulo César Pinheiro e Sérgio Cabral. Na capa, um editorial assinado por João Nogueira – é possível supor que foi redigido por Athayde – e uma matéria que questionava o respeito à lei que obrigava as emissoras de rádio a preencherem metade de sua programação com música brasileira. O Clube do Samba realizou um estudo próprio e pretendia apresentar o relatório para o Ministro da Educação e Cultura. Nas páginas seguintes, informação sobre a memória do samba e notas sobre atividades do Clube. Entre os assuntos tratados estão o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, personagens como Clementina de Jesus, Guilherme de Brito, João da Baiana e Paulo da Portela. Na última página, uma coluna chamada “Arregimentação”, com anúncios de instrumentos a venda e de músicos disponíveis para contratação.

A vida do periódico foi curta e em 1981 Zivaldo ofereceu algumas páginas do Pasquim para que o Clube do Samba não deixasse de publicar suas notícias. Assim, em 10 edições do jornal, no segundo semestre daquele ano, é possível encontrar uma seção do Clube com textos próximos aos temas tratados no seu antigo veículo: artigos sobre o direito autoral, uma coluna com figuras suburbanas de autoria de Paulo César Pinheiro e notícias sobre o mundo do samba. Embora a existência do jornal seja um evento relevante

¹³¹ Cf. Anexo 4.

na história da entidade, diante da dificuldade de encontrar mais edições dele, não é possível analisar a fundo o papel que cumpriu na organização e na difusão de seus interesses. A lembrança do jornal mostrou-se vaga para os entrevistados que contribuíram com essa pesquisa. A pouca informação, todavia, não diminui a importância da iniciativa e seu caráter inovador. A existência do periódico demonstra que a direção do Clube do Samba tinha clareza da necessidade de ter um veículo próprio para difundir suas ideias para o público externo, mas também para fornecer subsídios à organização dos sambistas e da comunidade que existia em torno deles.

A primeira edição trazia novidades sobre o selo “Clube do Samba” a ser lançado pela PolyGram. O selo era um projeto importante já que o plano era ter discos “totalmente produzidos”¹³² pela diretoria da entidade. Era uma oportunidade de mostrar novos compositores, gravar aqueles que não encontravam lugar na indústria e aproveitar o sucesso dos associados campeões de vendas para alavancar os demais companheiros. Apesar de o “Jornal do Brasil” noticiar, em abril de 1980, o início dos trabalhos por parte da gravadora, a iniciativa nunca saiu do papel. No entanto, a “marca” Clube do Samba parecia ter força, já que a PolyGram insistiu para que João usasse o nome no disco que gravou em 1979¹³³. Anos depois, quando o sambista já integrava o elenco da RCA o título “Clube do Samba” voltaria à cena, desta vez em três LPs no estilo coletânea, comuns na entressafra de lançamentos e caracterizados pela sua falta de unidade. O objetivo era tão somente reunir contratados da empresa e oferecer mais um produto ao mercado, não resguardando nenhuma proximidade com o projeto inicial do Clube e seu sonhado selo.

4.2. Os anos dourados da indústria

João Nogueira tomou a iniciativa de criar o Clube do Samba quando a indústria fonográfica dava os primeiros sinais de crise e a *disco music* indicava a estratégia a qual ela recorreria frente à queda de faturamento. O ano de 1979 é o último do boom vivido pelo mercado de discos naquela década e o início de uma quadra ruim para o samba.

¹³² Cf. Jornal do Clube do Samba (Anexo 4).

¹³³ Segundo João Nogueira: “Eu fui contra botar esse título. Teve muita briga por causa disso, a ideia era deles [PolyGram]. Eu tinha medo que depois o pessoal desse de falar, viesse dizer que o Clube era jogada minha para me promover” (“O Globo”, em 05 de junho de 1979).

No capítulo anterior, tratamos sobre o brutal desenvolvimento que variados setores da indústria cultural experimentam na década de 1970. O setor fonográfico, por sua vez, destacou-se como nenhum outro. Nesse período, ele cresceu em média 20% ao ano. Tome-se como exemplo o intervalo entre 1977 e 1979: no primeiro ano foram comercializados 19 milhões de LPs, em 78 foram 23 milhões e em 79, 25 milhões, ano do auge das vendas.

Marcia Dias, em sua pesquisa sobre mercado fonográfico e a “mundialização da cultura”, conceito desenvolvido por Renato Ortiz, investiga as razões que estariam por trás destes números. É pacífico entre pesquisadores que este crescimento está associado aos investimentos em infraestrutura e no parque industrial inaugurado nos anos 60 – elevados a patamares ainda mais altos com a ditadura militar. Paralelamente a isso e à consequente expansão do mercado interno puxado pelo “milagre econômico”, “fortaleceu-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (Ortiz, 1999: 114). Dias (2000), no entanto, indica outros fatores que contribuíram para que especificamente a indústria fonográfica se destacasse nesse cenário.

O primeiro deles seria a consolidação da “produção de música popular brasileira”. O momento de efervescência que marca a produção nacional é inaugurado na virada dos anos 50 para os 60, tendo como marco a bossa nova, e vai estender-se até a década seguinte. Um dos principais sintomas disso é a realização dos grandes festivais de música. Ao mesmo tempo, a Jovem Guarda surge como um movimento de massas e com ela o maior vendedor de discos do país, Roberto Carlos.

Outro fator é que as transacionais do setor passam a prestar atenção no Brasil. As empresas que já estavam aqui aumentam suas atividades e outras tantas se estabelecem no período. A PolyGram chegou como Phillips-Phonogram em 1960 e nos anos 70 formou um *cast* poderoso com os principais nomes da chamada MPB, ocupando por muito tempo o primeiro e o segundo lugares do mercado. A EMI, como salienta Eduardo Vicente, estabelece-se em 1969, “através da aquisição da pioneira no país e também internacional Odeon” (2002: 53). A Capitol chega em 1978, a WEA, do grupo Warner, em 1976 e a Ariola, em 1979.

O último fator indicado por Dias é a articulação entre as variadas áreas da indústria cultural capitaneadas pelos monopólios de mídia. O produto, a música (ou seu

intérprete, muitas vezes), podia atravessar a publicidade, a televisão e o cinema ao mesmo tempo, recebendo um tratamento de marketing como nenhuma outra mercadoria da indústria cultural naquele momento. O exemplo mais acabado desta estratégia são as trilhas de novelas, produto brasileiro que não encontra similar em outros países. Nas palavras de Marcia Dias, “foi muito significativa a contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70” (2000: 59).

Não há exagero em afirmar que a euforia vivida no mercado de discos deve muito às novelas e para isso é preciso observar a trajetória da gravadora Som Livre. Criada “apressadamente” em 1971, a empresa colocou em apenas 25 dias seu primeiro disco no mercado: a trilha da novela “O cafona”¹³⁴. Em um artigo de 1975, com o sugestivo título de “Quem escolhe o que você ouve”, o jornalista Maurício Kubrusly trata a gravadora como o fato mais relevante da música naquele ano. Isso porque a Som Livre já ocupava entre 10 e 12% do mercado, um prenúncio da liderança que tomaria a partir de 1977, com apenas 6 anos. Kubrusly afirma que o sucesso dos discos resultava, claro, do fato de serem um produto diariamente divulgados pelas novelas no horário nobre. Mas não só isso. Para ele, a Som Livre dispunha de um aparato sem precedentes. Além da própria gravadora, aqueles produtos tinham à disposição as rádios do grupo Globo e o jornal “O Globo” – onde o diretor de novelas da gravadora, Nelson Motta, escrevia em uma coluna diária. “Nenhuma outra gravadora pode dispor de semelhante esquema de divulgação e promoção, que cerca o produto (no caso, o disco) através dos mais diversos, e eficientes, esquemas de apoio” (1975), dirá o jornalista. Como definiu o próprio Nelson Motta, o que o monopólio do grupo Globo criou não foi apenas uma gravadora, mas “a mais poderosa invenção de marketing dos últimos anos do mercado brasileiro de disco”¹³⁵.

Para além desses fatores apontados por Marcia Dias, há ainda a questão da música estrangeira, segmento que também tinha peso na distribuição do mercado. A chegada das empresas transacionais estava relacionada ao espaço ocupado pelas produções internacionais e Rita Morelli destaca que o predomínio delas “nas programações das emissoras de rádio e nos suplementos das gravadoras foi registrado pela imprensa até os

¹³⁴ “Jornal da Tarde”, em 13 de setembro de 1975.

¹³⁵ Idem.

anos finais da década de 1970” (2009: 62). Naquele momento dois vetores eram decisivos para isso. O primeiro deles é que muitos artistas brasileiros, buscando aproveitar o sucesso dos *hits* internacionais, adotavam nomes estrangeiros e cantavam em inglês. Morelli lembra que cantores como Tery Winter ou Light Reflections, presentes nas paradas de sucesso de 1972, nada mais eram do que brasileiros valendo-se de pseudônimos. O segundo vetor é que o disco estrangeiro tinha um custo de produção substancialmente mais barato. Ora, a matriz já vinha pronta e a subsidiária brasileira só precisava reproduzi-la. Uma declaração de Heleno de Oliveira, executivo da PolyGram, explica essa diferença: “o ponto de equilíbrio (amortização) do disco nacional está nos 50 mil, a partir daí é que se tem lucro. Para o internacional chega-se ao ponto de equilíbrio já nos oito mil discos”¹³⁶.

Todavia, é curioso observar que, apesar de a música internacional ser sempre lembrada como a maior vilã do período, isso não se refletia nos números. Eduardo Vicente questiona o alardeado “predomínio da música estrangeira” e afirma que ele nunca se configurou (2002: 55). Para isso, cita duas estatísticas. Em uma série que recolhe dados de 1972 a 1975 é possível perceber que, mesmo quando os lançamentos estrangeiros superaram os lançamentos nacionais, como em 72 (7.572 contra 10.032), as vendas de discos brasileiros são maiores que as dos discos de fora –58 milhões contra 34 milhões no ano utilizado como exemplo. No último ano dos dados disponibilizados pelo pesquisador, são 93 milhões de discos brasileiros vendidos e 53 milhões internacionais. É claro que entre os nacionais estão contabilizados aqueles gravados em inglês que, apesar de ocuparem uma fatia relevante, não explicam tamanha diferença.

Estabelece-se um paradoxo: por que as gravadoras e, por conta delas, as rádios, insistiam tanto na música que vendia menos? Uma das explicações possíveis é que as transnacionais, cientes do quão atípico era o mercado brasileiro, apostavam que aquela não era uma situação sustentável a médio prazo, seja pelos custos envolvidos, seja pela tendência cada vez maior de internacionalização do consumo. Heleno de Oliveira destacou uma das nossas particularidades: “o Brasil é um dos poucos mercados no mundo em que 70% do consumo são de música nacional. Embora se ouça mais música

¹³⁶ “Jornal do Brasil”, em 16 de julho de 1979.

estrangeira, se vende mais nacional”¹³⁷. A outra é o perfil etário dos consumidores, lembrado por Morelli a partir de observações de André Midani: “o grande comprador de discos no Brasil, naquela época, teria mais de 30 anos de idade, ao contrário do que ocorria em nível do mercado mundial, cujo comprador típico estava na faixa entre os 13 e os 25 anos” (2009: 87). A indústria encarava aquele momento do consumo brasileiro como ponto fora da curva, consequência, especialmente, da consolidação da música nacional – como indicada por Dias. Com a expansão de um mercado global de consumo, era esperado que esse quadro se revertesse bruscamente – o que de fato ocorreu na virada para os anos 80. Eduardo Vicente é preciso ao concluir acerca deste paradoxo:

(...) o que os lançamentos internacionais estão na verdade cumprindo é a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, jovem e efetivamente massificado, ao qual a música brasileira dos anos 50 e 60 – constituída sobre bases mais políticas e/ou para um outro perfil de mercado – não podia mais responder plenamente (2002: 58).

É desta multiplicidade de fatores que vai resultar um mercado extremamente favorável nos anos 70 e o samba não ficará fora dele. Como vimos, quando João Nogueira grava o pau-de-sebo no começo da década, o produtor Adelzon Alves enxergava uma situação deveras ruim para a música popular. Nos anos seguintes, entretanto, o jogo virou e em 1975 o jornalista Sérgio Cabral escreveria um artigo que resume a sensação da época: “O samba (de novo) na moda”¹³⁸. Para Cabral, o gênero viveu sua pior crise de consumo entre os anos 68 e 70, mas experimentou a partir de 71 um verdadeiro renascimento. Essa nova fase tem em Martinho da Vila sua maior expressão.

O sambista estreou em 1968 vendendo 400 mil discos com o hit *O pequeno burguês*. Poucos anos depois Martinho superaria Roberto Carlos vendendo mais de 500 mil LPs de *Canta, canta, minha gente*. O sucesso foi tamanho que em 1975 puxava algo inédito: “nas paradas do início do ano, os quatro primeiros lugares de vendas eram do samba” – ele liderava e era seguido por Benito de Paula, Clara Nunes e Beth Carvalho (Sukman, 2013: 67). Em outra ocasião, Sérgio Cabral seria incisivo ao afirmar que “o samba, na verdade, passou a vender com Martinho da Vila, foi ele quem inaugurou isso e

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ “Opinião”, em 03 de outubro de 1975.

aí pronto, o samba passou a ser um gênero de venda” (*apud* Castro, 2013: 134). A verdade é que como o jornalista demonstrava naquele texto de 1975, o samba viveu tempos favoráveis na década de 70 do ponto de vista do consumo. E o bom desempenho econômico permitiu também que se criasse um ambiente prolífico que resultou na emergência da mais importante geração de sambistas desde aquela que é responsável pela consolidação do gênero nas décadas de 30 e 40.

Nos anos 80, entretanto, a indústria fonográfica viu o bom faturamento despencar. A queda foi de pelo menos 12%, segundo Vicente, seguindo uma tendência mundial – em números absolutos, entre 1980 e 1983, há uma perda de cerca de 18% no ganho global, de 11 bi US\$ para 9 bi US\$. A crise, que para os sambistas parecia se resumir ao enfrentamento da música estrangeira, ganhava novos contornos para todo o mercado com a retração. Os impactos foram de grandes proporções, especialmente porque era uma indústria que “mais que dobrara seu faturamento nos 5 anos anteriores” (Vicente, 2002: 25), envolvendo demissões, cortes de elenco e uma maior influência da área comercial nas produções, de forma a garantir as margens de lucro.

O boom ocorrido na década de 70 não se resumiu apenas aos bons números de venda. Era de se esperar que um processo desta amplitude, envolvendo vultuosos investimentos de transnacionais do disco, modificasse em definitivo a maneira de se fazer música no Brasil. Com a industrialização e a adequação do mercado aos padrões internacionais, transformou-se também a relação entre a área comercial e a criação artística. É neste período que surge a figura do produtor artístico e com ele estabelece-se um novo patamar de “mediação entre as crescentes exigências do mercado (em relação à adequação do produto) e as de autonomia técnica e artística” (Vicente, 2002: 65). O produtor assume as mesmas funções do antigo assistente de produção – papel desempenhado por Adelson Alves nos dois primeiros discos de João Nogueira. A ele cabia basicamente selecionar o repertório, acompanhar a definição dos arranjos e marcar o estúdio. Aos poucos sua proeminência cresce e no início da década de 80 ele já tinha mais poder de decisão do que o próprio artista.

Em paralelo a esta dinâmica que envolvia maior segmentação do processo de produção nas gravadoras, uma geração de artistas ligados à Jovem Guarda e ao iê-iê-iê romântico passou a ocupar alguns dos principais cargos executivos e de produção com

vistas a garantir que o ciclo de vendas não se rompesse. Um dos casos mais emblemáticos é o de Miguel Plopschi, uma “águia” – na definição de Martinho da Vila – que, com passagens pela Odeon, RCA e Sony, enfileirou sucessos em todos os gêneros da música brasileira, rock, balada, samba, forró e o que mais seu faro certo percebesse – especialmente gravando músicas da dupla Michael Sullivan e Paulo Massadas. Plopschi fez carreira no grupo The Fevers e comandava o segmento popular da Odeon quando João Nogueira ainda estava na gravadora. À época, o sambista não trabalhava com ele, mas com Renato Corrêa, ex-Golden Boys, responsável pelos artistas ligados ao samba. Em 1983, quando João chegou na RCA, Plopschi também se transferiu para a gravadora e o sambista não ficou tão feliz com o novo diretor musical. Ele teria dito: “esse cara me persegue”¹³⁹ – já sabendo que não seria fácil trabalhar com o executivo.

Não há relato de intervenção nas gravações de João Nogueira, por parte de Plopschi, na Odeon. Mas era sabido que sua forma de trabalhar passava por forte interferência e privilegiava aspectos comerciais em detrimento dos puramente artísticos. Jamari França narra uma situação que aconteceu com o grupo Paralamas do Sucesso que, a despeito de se tratar de um universo bem diferente daquele no qual estava inserido João, é ilustrativa de como se davam as negociações em estúdio. De acordo com o autor, Plopschi acompanhava a gravação do primeiro compacto do grupo com a música *Vital e sua moto* e teria dito que “faltava um refrão”. O trio do Paralamas tentou argumentar que a música estava pronta e já tinha feito sucesso na rádio, ao que o diretor respondeu “vai por mim que eu entendo desse negócio”. Herbert Viana, o vocalista, conta a França que:

Aí veio aquela bosta de ‘Vital passou a se sentir total/ Com seu sonho de metal’, foi a única coisa que ocorreu na cabeça da gente na hora de gravar. Daí ele disse que faltava um vocalzinho no final pra ficar repetindo e marcar o refrão. Quando a gente viu, estavam os Golden Boys dentro do estúdio fazendo o vocal (2003: 47).

O nível de interferência de diretores e produtores variava de acordo com cada artista e cada segmento. Aqueles que vendiam mais conquistavam mais independência, como é o caso exemplar de Martinho da Vila, que recorda as difíceis disputas com Miguel Plopschi por conta de sua preferência por sambas mais simples e populares. “Não vamos pensar em conceito”, afirmou certa vez o executivo durante uma produção com ele

¹³⁹ Didu Nogueira, em entrevista realizada em 16 de março de 2017.

(Sukman, 2013: 212). Artistas novatos, por sua vez, estavam mais vulneráveis como é possível perceber a partir do relato dos Paralamas do Sucesso. Seja como for, com maior ou menor intensidade, é difícil supor que exista um intérprete que tenha passado pelas *majors* imune a decisões puramente comerciais.

João Nogueira era conhecido por ser pouco afeito a negociações, acordos de corredor e rodeios. Isso estava relacionado ao seu temperamento, não era raro que se envolvesse em brigas com amigos e músicos. Mas especialmente ao fato de que não aceitava interferência em seu trabalho. Entre seus pares, ele é sempre lembrado como detentor de uma disposição única para questionar ingerências e desrespeitar imposições. João sabia que para a indústria fonográfica o samba se resumia à possibilidade de lucro: “nas gravadoras, nós somos números. Se eu fizer um disco maravilhoso e não vender 100 mil cópias, a gravadora não quer mais saber de mim”¹⁴⁰, diria ele à revista Placar no auge da crise de vendas.

São muitos os relatos de situações em que o sambista não perdeu a chance de manifestar sua insatisfação com o mercado e que se recusou a negociar concessões. Há de tudo, desde ofensas no ouvido de um diretor artístico durante uma premiação importante até provocações públicas. Ainda nos primeiros anos da carreira, ele preparava um clipe para o programa “Fantástico”, sob direção de Maurício Sherman. O diretor interrompeu a gravação para pedir uma mudança no arranjo: “eu acho que nessa música...”, teria dito. Sob o olhar de Adelzon Alves e de alguns familiares, João respondeu direto: “você não acha nada, na minha música quem acha sou eu, você acha aí no seu programa”¹⁴¹. Em outra ocasião, durante a entrevista para uma rádio, a apresentadora perguntou: “João, o menino da periferia que está nos ouvindo agora e que deseja ser como você, o que deve fazer?”. O sambista, ao vivo, retrucou sem titubear: “isso é muito fácil, a primeira coisa é não ouvir rádio”¹⁴².

Os desgastes foram inevitáveis e ao fim da carreira, João sentiu as consequências das escolhas que fez. A indústria tornava-se cada vez mais exigente em termos comerciais. Já não havia espaço para músicos que como ele, taxados como “vendedores

¹⁴⁰ “Placar”, nº 712. Edição de 13 de janeiro de 1984.

¹⁴¹ Gisa Nogueira, em entrevista realizada em 31 de março de 2015 e Didu Nogueira, em entrevista realizada em 16 de março de 2017.

¹⁴² Jorge Simas, em entrevista realizada em 05 de junho de 2015.

médios”, recusassem os mecanismos que se impunham. Ele era um artista “fora do lugar” para aquele período de lucros crescentes. Com a crise dos anos 80 e com a consolidação de padrões industriais, encontrou muitas dificuldades para adequar-se e fez uma escolha por canalizar cada vez mais energias para o questionamento desses padrões e para a militância em prol da música popular. Como afirma Nei Lopes, “no contexto em que ele trabalhava, contratado por uma das *majors* da indústria fonográfica, não tinha condição de pleitear independência”¹⁴³.

4.3. O Clube do Samba busca saídas para a crise

João Nogueira deixou a PolyGram em 1981, após um contrato curto. Lá ele lançou *Clube do Samba, Boca do Povo, Wilson, Geraldo e Noel*, e um último álbum, *O homem dos quarenta*. O sambista chegou à gravadora rodeado de expectativas depois de seis anos de trabalho sólido na Odeon e relativo sucesso do álbum *Vida boêmia*. O primeiro disco na nova gravadora mostrou que ele poderia dar passos mais largos. João nunca foi um grande vendedor, suas médias variavam entre 40 e 50 mil unidades vendidas. *Clube do Samba*, todavia, vendeu 160 mil discos¹⁴⁴ e foi seu maior sucesso. Bem visto na gravadora, ele conseguiu que investissem no projeto *Wilson, Geraldo, Noel*, algo totalmente atípico para a indústria naquele momento. Ainda assim, era preciso gravar um álbum mais comercial e por isso no mesmo ano ele voltou aos estúdios para produzir *O homem dos quarenta*.

Recapitular esse ciclo que se inicia com o auge de sua trajetória e termina com o segundo disco de 1981 é importante para enfatizarmos como em um curto espaço de tempo sua carreira perde fôlego. Nas palavras de Luiz Fernando Vianna, ele chegou à PolyGram “em grande estilo” e saiu de “maneira tímida” (2012: 134). *O homem dos quarenta* é o primeiro disco no qual João não grava nenhuma música exclusivamente sua e, ainda que tenha conseguido ter de volta o parceiro Paulo César Pinheiro na produção, o álbum fica aquém dos anteriores.

A faixa título parte de uma boa ideia, a gozação com o homem que chega aos quarenta anos – como ele próprio naquele ano. João andava preocupado com as questões

¹⁴³ Entrevista à autora em 1º de julho de 2015, por e-mail.

¹⁴⁴ Segundo Vianna (2012) o LP vendeu 78 mil unidades nas primeiras semanas, muita acima do que João costumava vender. Nos meses seguintes alcançou a marca de 160 mil (: 98).

que costumam rodear a meia idade, principalmente relacionadas à saúde e à necessidade de moderar os excessos. No entanto, a execução não foi tão eficiente e a música de trabalho não pegou. A opção pelo senso comum mais rasteiro, inclusive ao abordar a questão do ponto de vista da vida sexual do homem, não contribuiu para o bom desempenho do disco e da canção. Os versos finais da letra são exemplo de como ela está longe de ser dos melhores frutos da parceria com Paulo César Pinheiro: “Mas faz coleção de revista de mulheres nuas/ Se excita nos cines prives e nas ruas/ E diz que na cama é o maioral”. Este também foi um dos pontos levantados pela crítica do “Jornal do Brasil” sobre o show. O texto afirma que o sambista “perdeu o tom” e que no roteiro da apresentação o “sexo era apresentado como o principal problema de quem chega aos *enta*”¹⁴⁵.

Vale observar que o espetáculo foi um dos mais bem produzidos da carreira de João. Feito em teatro, ele contou com uma estrutura que não era usual para os shows do sambista: investimento na contratação de um roteirista e diretor especializados, também nos cenários e figurinos. João chegou até a comentar a pompa do novo trabalho: “Eu quis fazer um espetáculo em teatro”¹⁴⁶. O ponto alto da apresentação, que acabou não tendo grande repercussão, foi a presença de músicas antigas, já consagradas, como *Espelho*, *Súplica* e *Mineira*. Do novo álbum, a única que sobreviveu bem ao tempo é a última da “Trilogia do alumbramento”, *Minha missão*.

Dinheiro nenhum, parceria com Ivor Lancellotti, parece-nos também digna de nota, pela abordagem bem-humorada do mote “todo mundo tem seu preço”. A letra de João é enfática ao dizer que ele não se vende “por metal”: “Dinheiro nenhum me paga/ O papo da madrugada/ Até de manhã chegar”. Chama atenção ainda a gravação de *Besouro da Bahia*, porque indica que a oferta de repertório não andava farta e que a produção do sambista também não era das melhores naquele momento. O capoeirista Besouro Cordão de Ouro é um dos personagens mais recorrentes na obra de Paulo César Pinheiro – está presente em músicas, poemas, peças teatrais e prosas do poeta. Para *Besouro da Bahia* ele retomou o famoso refrão de *Lapinha* que fez com Baden e compôs nova letra. O

¹⁴⁵ “Jornal do Brasil”, em 22 de janeiro de 1982.

¹⁴⁶ “Jornal do Brasil”, em 21 de janeiro de 1982.

samba é corretamente interpretado, mas parece haver algum descompasso, já que ele fugia de tudo que João costumava fazer com seu estilo carioca e suburbano.

Se no estúdio a carreira já dava sinais de pouca criatividade, fora deles João Nogueira era só energia. Em 1982 ele não gravou nenhum disco, mas dedicou-se a resolver a encruzilhada na qual se encontrava o Clube do Samba. Os pagodes continuavam fazendo sucesso, mas os Bailes estavam parados há um ano por falta de espaço. A entidade conseguiu fazer um contrato com o Clube Municipal, mas a associação não duraria muito. Diante das dificuldades, a ideia de que era preciso ter um lugar próprio, que concentrasse a administração, as reuniões organizativas e as festas não saía da cabeça de João. Por isso, em setembro ele convocou uma ampla reunião na sua casa do Recreio: era preciso elaborar um plano para a definitiva volta por cima do samba.

Compareceram ao encontro nomes de peso, como Aldir Blanc, João Bosco, Martinho da Vila, Beth Carvalho e Mauro Duarte. Chico Buarque também estava e foi responsável por preparar o prato da noite: um macarrão ao molho pesto. A conversa começou às 19h e se estendeu até às 5h da manhã seguinte. João abriu a reunião apresentando dados que havia levantado junto a uma gravadora: a venda de discos de samba havia caído 65% no primeiro semestre daquele ano, de acordo com o relatório. Diante de um cenário que se mostrava cada vez mais desolador, queda nas vendas, pouco espaço na mídia e crise generalizada na indústria fonográfica, o tom dado ao debate era de que a saída viável seria profissionalizar a reação. João insistia com seus pares na urgência de se organizarem em torno de um aparato que pudesse subsidiar a divulgação de seus trabalhos e a oferta de espaços para se apresentarem. Saíram do encontro com o compromisso de arrecadar uma anuidade dos mil sócios que o Clube do Samba já tinha com o objetivo de alugar uma sede no centro da cidade que servisse à realização de shows e outras atividades.

A ideia não avançou, mas João não desistiu dela. A tal crise era o assunto preferencial entre todos que trabalhavam com música, mas para ele o problema não se resumia aos números de venda, era preciso mobilizar-se para defender a música brasileira. “O samba já é visto como uma coisa folclórica, suburbana, enquanto eu vejo como música que pode acontecer em qualquer lugar”¹⁴⁷, era o que ele dizia nessa época.

¹⁴⁷ “Jornal do Brasil”, em 22 de abril de 1983.

A obsessão era tamanha que chegou a enviar uma carta para o Ministro da Educação pedindo que a obrigatoriedade do ensino de samba fosse instituída nas escolas¹⁴⁸.

No início de 1983 o sambista conseguiu avançar na sua inquietação e reuniu um grupo de 32 sócios, entre eles Martinho da Vila, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro, Alcione e D. Ivone Lara, que se tornou dono da Samba Produções Artísticas e Culturais Ltda. A empresa alugou um espaço na Barra da Tijuca que passou a ser a sede do Clube do Samba. A entidade perdia sua cara de movimento e ganhava feições de casa noturna, a tal profissionalização que João acreditava ser a saída.

O espaço era amplo e tinha capacidade para 1.200 pessoas. Na área aberta, foi inaugurada a praça Clara Nunes. Na entrada, a galeria Guilherme de Brito, em homenagem ao compositor e pintor. A programação precisava ser intensa para fazer o investimento girar. O programa fixo previa baile às sextas, com a mesma orquestra que já fazia parte do Clube desde o Morro da Viúva, feijoada aos sábados e programa infantil aos domingos. Além disso, às quintas a casa ficava disponível para shows e às segundas para lançamentos de discos e livros. A inauguração aconteceu no dia 13 de maio de 1983 com um show de Beth Carvalho e uma das ideias para aquele início era que os sócios da empresa estabelecessem um calendário para apresentações sem a cobrança de cachês. A iniciativa era ousada, mas tinha potencial para dar certo. Nos planos de João, em pouco tempo o Clube do Samba teria um intenso calendário de atividades e um público cativo, os músicos teriam emprego, os cantores um lugar para divulgar seu trabalho e o samba uma casa para ser celebrado.

A abertura do novo Clube, entretanto, se deu sob a tristeza da morte de Clara Nunes, em abril daquele ano. João e Ângela ainda eram muito próximos do casal formado por Clara e Paulo César Pinheiro e a morte dela abateu a todos. Em paralelo, o sambista preparava-se para aportar em uma nova casa, já que em 1983 iniciava seu contrato com a RCA. Apesar dos altos e baixos que vivia na carreira, a ida para RCA era positiva. A gravadora tinha em seu elenco nomes como Martinho da Vila e Beth Carvalho. Apesar de sua trajetória por lá não durar muito, apenas 4 anos, ele terá chance de gravar alguns sucessos, como a faixa *Clube do samba*, música que se tornou carro-chefe do primeiro disco produzido na gravadora, *Bem transado*.

¹⁴⁸ “Jornal do Brasil”, em 24 de outubro de 1979.

Antes de gravar o álbum, João foi convidado para participar de uma homenagem para Clementina de Jesus, “a resistência que a cultura brasileira precisa para viver em seu próprio país”¹⁴⁹, como ele definiu. O show, organizado pelo então vice-governador, Darcy Ribeiro, seria realizado no Teatro Municipal, tendo como convidados Gilberto Gil, Elizeth Cardoso, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, João e a bateria da Mangueira. O que seria apenas uma noite de celebração acabou se tornando uma batalha pela valorização da música popular. Ocorre que alguns setores começaram a questionar a apresentação, incomodados com a presença do samba no Teatro. A polêmica estava instaurada e em 27 de julho de 1983, Zózimo Barroso do Amaral bradava a insatisfação das elites em sua coluna. Segundo ele, “não podia ser mais lamentável” a ideia de homenagear Clementina no Municipal. Levar o povo ao teatro poderia até ser uma boa iniciativa, mas haveria que “se apresentar alguma coisa que não exatamente a bateria da Mangueira e a ala das baianas”¹⁵⁰. O Maestro Henrique Morelenbaum chegou a sugerir que o local mais apropriado para o show seria o Maracanãzinho ou as escadarias do Municipal, onde Clementina “se sentiria muito melhor”. Darcy Ribeiro não recuou e o espetáculo aconteceu no dia 1º de agosto. João Nogueira foi o primeiro a subir ao palco e não perdeu a chance de provocar. Cantou a primeira música inicialmente sem microfone e depois com ele. Ao sair disse aos jornais que tentou agradar “quem preferisse ou não o uso de microfones no Municipal”¹⁵¹, respondendo a um dos argumentos daqueles que eram contra o show e o uso de equipamentos eletrônicos no teatro.

Semanas depois João entrou em estúdio para gravar seu novo LP, com produção de Paulo César Pinheiro, o que era sempre positivo em seus discos. Mais uma vez seria um álbum diferente daqueles que ele fazia na primeira metade da carreira: entre as 10 composições, apenas quatro eram suas, sendo apenas uma sem parceiros. Não havia nenhuma com Paulinho. Os tempos eram outros.

A única música que João assina sozinho é justamente *Clube do samba*, que na ocasião foi gravada com Martinho da Vila:

Melhor é viver cantando
As coisas do coração
É por isso que vivo no Clube do Samba

¹⁴⁹ “Jornal do Brasil”, em 31 de julho de 1983.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ “Jornal do Brasil”, em 03 de agosto de 1983.

Nessa gente bamba
Eu me amarro de montão

A Dona Ivone Lara
Me disse que a Clara está muito bem
E que o novo trabalho da Beth Carvalho
Não dá pra ninguém
Vejam vocês Alcione e Roberto Ribeiro
Enfrentaram uma fila
Foram comprar o ingresso
Para assistir o show do Martinho da Vila

Olha, tia Clementina
Parece menina sempre a debutar
Vive cantando pagode
Saracutiando pra lá e pra cá
Chico Buarque de Holanda tá tirando onda
Não quer trabalhar
Vive batendo uma bola
Tocando viola de papo pro ar

O álbum é repleto de compositores mais jovens, gravados por ele pela primeira vez, como Edil Pacheco, Nonato Buzar e Paulo César Feital. Entre os já consagrados entraram Padeirinho, em *Como será?*, Paulo César Pinheiro e Raphael Rabello com *Retrato de Saudade*, e Nei Lopes, em parceria com Reginaldo Bessa, aparece na solene *Sonhos de uma noite de verão*. Esta última tem um estilo muito cultuado por Nei Lopes, lamentando um tempo que já passou: “É então que chega uma saudade/ De um tempo que em verdade nem sequer vivi/ Tempo de Antenores de voz rouca/ Pondo a alma pela boca/ Dando couro por um tamborim”. Ela é um dos melhores momentos do disco, não só pela letra, mas porque oferece ao cantor a oportunidade de abusar da síncope durante a interpretação.

Bem transado obteve melhores resultados de venda do que o disco anterior, o que dava alguma tranquilidade para João Nogueira. A ida para a RCA apareceu como uma grande chance para o sambista, já que a gravadora em meio às constantes quedas nas vendas de disco parecia firme em seu propósito de tornar-se a “Casa do samba”¹⁵². Naquele momento, além de Martinho, Beth e João, compunham seu cast ainda Originais do Samba, Luiz Carlos da Vila, Neguinho da Beija-Flor, Bebeto e Júnior, lateral do Flamengo.

¹⁵² “Jornal do Brasil”, em 20 de março de 1983.

A crise vivida no período, vale lembrar, não era propriamente uma novidade. Aracy de Almeida, a grande intérprete de Noel Rosa, dama do Encantado, era uma das que recordavam que o samba estava sempre enfrentando dificuldades. Para ela, a *discotèque* era moda passageira: “agora tá na época da discotèque, mas daqui a dez anos vai ter outra coisa, parecida com essa ou talvez pior”, disse em um tom quase profético. Aracy também recordava que reclamar de música internacional não era novidade: “desde criança eu ouvia o Francisco Alves dizer, ‘não tocam meu samba, estão tocando fox-trot’”¹⁵³. Soares registrou também a insatisfação de Ismael Silva com a concorrência: mambos, boleros e a música americana, que eram “fartamente no país distribuídos pelas gravadoras estrangeiras” na primeira metade do século XX (1985: 27).

A batalha provocada pela industrialização em um país marcado pela subsunção ao capital internacional, como se vê, não era particularidade da geração de João Nogueira. A crise do momento vivido por ele, no entanto, não tinha precedentes. Nosso segundo e definitivo ciclo industrial, como demonstramos, provocou mudanças profundas nas relações sociais de produção e elevou o capitalismo a outro patamar, o dos monopólios.

4.4. Carnaval e resistência

A insatisfação com o “som livre para exportação”¹⁵⁴ não rondava apenas as reuniões do Clube do Samba em sua sede na Barra da Tijuca. Para além de preocupações imediatas com as dificuldades econômicas, muitos compositores já tinham percebido que o estabelecimento do mercado de bens culturais em escala industrial modificaria a relação entre o sambista e sua matéria-prima. Diante desse quadro, começaram a surgir iniciativas que por caminhos variados buscavam se organizar em torno da preservação da memória do samba, de suas práticas e saberes, contra o avassalador trator da modernização e do consumo. E se havia uma questão capaz de aglutinar diferentes visões era o processo que ocorria com as escolas de samba.

Como explicamos, ao falar sobre a composição *Malandro JB*, a sensação que pairava entre compositores e membros das agremiações era de uma verdadeira “invasão” de pessoas que não mantinham qualquer relação com os terreiros das escolas e suas

¹⁵³ Programa “Vox Populi”, TV Cultura, 1979.

¹⁵⁴ Expressão utilizada por Nei Lopes em entrevista à autora em 1º de julho de 2015, por e-mail.

comunidades. Em um processo iniciado ainda nos anos 60 e capitaneado pelo Salgueiro de Fernando Pamplona, os barracões foram sendo ocupados por profissionais de classe média que tomaram a dianteira na produção de figurinos, alegorias e enredos, estabelecendo novos parâmetros para os quesitos estéticos da festa. É nessa época que coreografias e acrobacias tomam conta dos desfiles, bem como os carros imensos e as fantasias luxuosas. O samba-enredo também é modificado em seu andamento e setores alheios às alas dos compositores começam a influenciar tanto na escolha quanto na própria composição deles. É claro que com a modernização da festa, grupos vindos de outras áreas da cidade passam a se interessar por ela e por tomarem parte dos desfiles que se tornam cada vez mais caros.

É nesse contexto que um grupo encabeçado por Antônio Candeia Filho, compositor e membro da diretoria da Portela, funda em 08 de dezembro de 1975 o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, em Rocha Miranda. A criação da Quilombo não era uma iniciativa isolada. Candeia, juntamente com outros companheiros, chegou a formular um manifesto com algumas sugestões e entregou à Portela antes de desligar-se dela. O documento foi ignorado pela diretoria e, diante disso, ele optou por fundar uma escola que funcionasse como um espaço de preservação daquelas práticas que estava vendo desaparecer, mas que também “servisse de alerta às demais” agremiações (Vargens, 2014: 72). Quilombo foi fundada no mesmo período em que Candeia publicou em parceria com Isnard Araújo o livro “Escola de samba: árvore que esqueceu raiz”. A obra sistematiza muitas das concepções que vão direcionar a nova escola na perspectiva de enfrentar “o absurdo imposto pelos meios de comunicação de massa” que, para os autores, descaracterizavam as agremiações “com o objetivo imediatista de atender ao consumo que no fundamental desvaloriza o trabalho do compositor” (Candeia e Araújo, 1978: 79).

A Quilombo tinha entre os seus fundadores nomes como Paulinho da Viola, Wilson Moreira e Jorge Coutinho. Outros tantos como Nei Lopes e Luiz Carlos da Vila se aproximaram da escola logo depois da sua fundação e ajudaram a transformar a sede que se tornou definitiva, em Coelho Neto, em um espaço de referência quando se falava em resistência do samba, mas sobretudo do negro no Brasil.

Como recordam Lopes e Simas, a Quilombo surgiu na mesma conjuntura de outras iniciativas voltadas para valorização da cultura negra e de movimentos contra o racismo como o Grupo Palmares, que deu origem ao Black Rio, o bloco Ilê Aiyê e o Centro de Estudos Afro-asiáticos da Universidade Cândido Mendes. A centralidade da questão racial para Candeia e, portanto, para a escola, é apontada logo no início do livro publicado com Isnard. Segundo os autores, “para se falar em samba temos que falar em negro, para se falar em negro temos que contar sua árdua luta através de muitas gerações, erguendo o seu grito contra o preconceito de raça e de cor herança da escravidão” (idem, 1978: 5). É por isso que Nei Lopes insiste que a Quilombo era uma entidade do movimento negro que “só era escola quando saía no carnaval”¹⁵⁵.

De fato, os organizadores não tinham intenção de disputar o carnaval. No primeiro ano, desfilaram nas ruas do subúrbio e receberam o convite para fechar a festividade na Presidente Vargas. A diretoria aceitou, inclusive porque essa era uma forma de expor as contradições das Superescolas que começavam a surgir. Foi assim que no primeiro ano a Quilombo foi para a rua com o enredo “Apoteose das mãos”. Em 1978, com samba de Nei Lopes e Wilson Moreira, o enredo foi “Ao povo em forma de arte” e em 1979, logo depois da morte de Candeia, a escola saiu cantando os 90 anos da abolição.

É importante enfatizar que a existência da Quilombo não se resume aos desfiles, eles eram apenas um aspecto da sua atuação. A escola promovia diversas atividades em sua quadra, shows, debates, reuniões. E seu objetivo primaz era organizar a comunidade do samba e negra, atuação que extrapolava o carnaval, como resume o próprio Candeia:

Não negamos que se trata de um momento de resistência. (...). A resistência é tão somente contra a total descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba. O que era um sambista e de como e para o que eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional (Vargens, 2014: 74).

João Nogueira não chegou a integrar a Quilombo como membro efetivo, mas não deixou de envolver-se com ela, participando dos desfiles e das festas na quadra. É possível supor que naquele ambiente ele escutou muitas ideias que viriam a moldar sua visão de mundo futura. João, todavia, só fundaria o Clube do Samba em 1979, poucos

¹⁵⁵ Entrevista à autora em 1º de julho de 2015, por e-mail.

meses depois da morte de Candeia. Sem a liderança do sambista de Oswaldo Cruz, a escola perdeu seu vigor. As duas entidades não chegaram a coexistir com a mesma intensidade, já que quando o Clube do Samba se consolidou, a Quilombo já tinha atuação restrita.

A turma encabeçada por Candeia não seria a única dissidência da Portela, já que em 1984 um grupo liderado por Nézio Nascimento, filho do patrono Natal, rompeu com a azul e branco. Os componentes estavam insatisfeitos com a condução do banqueiro do jogo do bicho Carlinhos Maracanã, então todo-poderoso da agremiação, e fundaram uma nova escola: Portela Tradição. Como a escola-mãe não aceitou que usassem o seu nome, ficou só Tradição e optou-se por um condor como símbolo.

A Tradição guarda grandes diferenças com a Quilombo, que, mais do que escola, era um movimento. No entanto, muitos integrantes da Portela associaram-se a ela acreditando que seria possível fazer diferente e ter uma agremiação mais próxima dos seus ideais. João Nogueira era um desses entusiastas e, com a escola, teve a oportunidade de pela primeira vez assinar a autoria de um samba-enredo cantado na avenida. Após a fundação em outubro, Nézio decidiu preparar mesmo que às pressas um enredo para o ano seguinte e pediu ajuda a João e Paulo César Pinheiro. Diante da impossibilidade de desenvolver um tema para depois ainda montar o carnaval e compor o samba, Paulinho sugeriu que fizessem o caminho inverso e utilizassem um samba já pronto da dupla para a partir dele elaborar o enredo. A música era *Xingu* e abria o disco que João Nogueira lançaria no final daquele ano. A aposta deu certo e a Tradição saiu vencedora do seu primeiro concurso, na quarta divisão do carnaval carioca.

Até 1989, a ala dos compositores da escola se resumiria a João Nogueira e Paulo César Pinheiro e a trajetória não poderia ser melhor. Em 86 a Tradição desfilou com “Rei Senhor, Rei Zumbi, Rei Nagô” e levou a terceira divisão. Também saiu vencedora do grupo de acesso em 87, com “Sonhos de Natal”, samba-enredo que aproveitava alguns trechos da música de João para o bicheiro. E em 88 já desfilava no primeiro grupo com o enredo “O melhor da raça, o melhor do carnaval”, quando tirou o oitavo lugar, conseguindo se manter entre as melhores da cidade. No ano seguinte, o último de João e Paulinho como compositores, o resultado não foi tão bom com o enredo “Rio, samba, amor e Tradição” e a agremiação acabou rebaixada.

Xingu foi o carro-chefe do LP que João Nogueira lançou em 1984. Segundo Paulo César Pinheiro, o parceiro lhe deixara “um rascunho musical (...) frases esparsas, retalhos de uma melodia” (2010: 69). A partir disso, ele compôs a música que tratava das lutas dos povos indígenas, especialmente pela demarcação de suas terras. O poeta se inspirou na trajetória do Cacique Raoni e a letra mostra-se extremamente atual: “Caraíba quer civilizar o índio nu/ Caraíba quer tomar as terras do Xingu”. O álbum *Pelas terras do pau-brasil* não foi um dos maiores sucessos da carreira de João, mas marcou seu viés politizado, já que, além dos indígenas, ele cantou também a campanha pelas “Diretas Já” através de uma homenagem ao advogado Heráclito Sobral Pinto. O Doutor Sobral era um jurista com intensa atividade de oposição ao regime militar e na época estava envolvido com a campanha das “Diretas”. Franklin Martins recorda que ele denunciou o golpe “desde o primeiro instante” e “aos 75 anos, após o AI-5, foi preso por não se submeter às ordens do regime” (2015: 375). Na marcha que compuseram para ele, a letra de Paulo César Pinheiro é enfática: “O Vovô Sobral falou/ Que o voto direto é o anseio do trabalhador”.

Para o lançamento do disco, João Nogueira organizou uma festa com cerveja, churrasco e samba na quadra do time do Chico Buarque, o Polytheama. Em uma reunião inusitada, juntou sambistas, caciques e o jurista de 91 anos. Paulo César Pinheiro recorda o lançamento que chamou de *nonsense* – mas que reconhece ser típico do estilo imprevisível de João:

Uma partida de futebol entre músicos e compositores, mulheres badalando entre os famosos, fotógrafos registrando o evento, jornalistas entrevistando, quatro caciques amazônicos à caráter, um aculturado deputado federal que os representava, um churrasqueiro gaúcho de bombachas e lenço no pescoço e um venerável jurisprudente nonagenário empertigado na sobriedade de um terno escuro, gravata borboleta, bengala e polainas. Tudo isso espalhado em redor de uma mesa de partido alto (2010: 81).

É possível notar que àquela altura João já não era o fecundo compositor do início da carreira. Novamente ele não gravou nenhuma música sua sem parceiros. E em algumas das parcerias em que figura seu nome, sua colaboração era pequena – especialmente se comparada ao que ele costumava entregar anos antes. Paulo César Pinheiro recorda que nos primeiros anos João tinha uma ideia atrás da outra, compunha melodias inteiras com facilidade e não era raro que entregasse a primeira pronta. Para as

composições dos anos 80, suas contribuições vão ficando cada vez menores e não lembram o brilho da década anterior. É o caso, por exemplo, de *Mel da Bahia*, parceria com Edil Pacheco presente em *Pelas terras do pau-brasil*. A certa altura, a letra de João diz: “Na Cidade Baixa/ Quanto aponte/ Fiquei desapontado/ Meu peito queimou/ O Mercado Modelo/ Já tinha queimado”.

Outra canção daquele disco ajuda a entender as dificuldades pessoais que o sambista já enfrentava. De acordo com Paulo César Feital, seu parceiro em *Meu louco*, a música surgiu depois que João o chamou para uma conversa na sua casa. Ele então dividiu com o amigo as angústias que enfrentava ao abusar da boemia, das noites viradas e da própria saúde. Deprimido e cansado, João compôs a melodia e coube a Feital dar voz ao “louco” que o parceiro dizia habitar nele: “Fala meu louco malvado/ Deixa meu corpo de lado/ Eu vou ser feliz, adeus”.

Pelas terras do pau-brasil resume, pois, o momento vivido por João Nogueira, marcado por angústias pessoais, mas também políticas – ele envolvera-se com a campanha das “Diretas” e com o movimento de redemocratização. Além disso, a contribuição do disco para o carnaval não ficou apenas no samba-enredo da Tradição. A marcha para Sobral Pinto foi tema do desfile do Bloco do Clube do Samba de 1985. O Bloco, criado em 1980, àquela altura já era a face mais importante da entidade que começava a enfrentar dificuldades graves.

Pode-se dizer, até pela trajetória, que João Nogueira era muito mais um sambista de bloco do que de quadra de escola. Sua experiência no terreiro da escola de samba, a despeito da paixão que tinha pela Portela, nunca foi tão intensa quanto aquela que desenvolveu com os dois blocos que ajudou a erguer, o Labareda e o do Clube do Samba. Este último prestigiado com as presenças de Clara Nunes, Chico Buarque, Martinho da Vila, Elizeth Cardoso e outros integrantes da entidade.

O bloco saía no Méier nos seus primeiros anos, em um desfile que ia da casa da José Veríssimo ao Shopping Center. Terminado o percurso, os integrantes tomavam ônibus fretados e partiam para um segundo desfile na Avenida Rio Branco. Pelo menos até 1982 seguiram esse périplo do subúrbio para o centro nos sábados e terças de carnaval, sempre cantando uma sátira acerca da situação política e econômica do país. O

propósito era, como definiu Clara Nunes, “criticar as coisas que povo sofre”¹⁵⁶, só que com muito humor, trocadilhos e ironias.

Rapidamente a iniciativa do Clube do Samba tornou-se um dos mais populares blocos de embalo da cidade, tanto por sua irreverência quanto pelo elenco de estrelas que o puxava. Durante os 20 anos que desfilou sob o comando de João Nogueira, seus sambas são praticamente um inventário dos tropeços socioeconômicos do país¹⁵⁷. Em 1981, por exemplo, cantou-se a inflação que batia à porta com a música *Sem feijão eu não aguento*. Em 83 foi a vez de recordar o milagre brasileiro tão efêmero quanto cruel, “O diabo inventou o milagre brasileiro/ E saiu correndo mundo à procura do dinheiro/ A panela tá vazia, o sapato tá furado/ Vai no fundo, vai no fundo, seu diabo”. Em 84, antes da homenagem ao jurista sobral Pinto, o bloco foi para a rua com o enredo *Vai tirando o seu da reta, queremos direta*. Em mais de uma ocasião a corrupção foi o mote do samba, como em *Para de roubar que dá* (1986) ou *No esquema do PC tem fantasma Collorê* (1993). A música de 1986, inclusive, tem uma curiosidade. Naquele ano o bloco sairia com o samba *Das peripécias do Nini às pedrarias do Abi*. O refrão dizia: “Ai Nini, ai Nini/ Onde é que anda a traineira Mirimi?! Ai Bibi, ai Bibi/ Carregar pedra assim eu nunca vi”. Os dois personagens citados são o general Newton Cardoso, ex-chefe do SNI, e Ibrahim Abi-Ackel, ex-ministro da Justiça, ambos membros do governo do general Figueiredo. Cardoso é tido como um dos responsáveis pelo assassinato do jornalista Alexandre Von Baumgarten, que desapareceu depois de sair para pescar com a esposa e um amigo no barco Mirimi. O corpo de Baumgarten apareceu dias depois, já os demais nunca foram encontrados, assim como o barco. Abi-Ackel, por sua vez, estava envolvido naquela época em um escândalo desatado com a apreensão de pedras preciosas pela alfândega norte-americana em um aeroporto nos Estados Unidos. O “Jornal do Brasil” chegou a publicar o refrão na edição de 08 de fevereiro de 1986. Após a divulgação, João Nogueira teria ficado com receio de desfilar com a música, especialmente por conta do histórico do general Newton Cardoso. Assim, *Para de roubar que dá* foi composta para aquele carnaval, com uma letra não tão provocativa como a anterior, mas igualmente crítica:

¹⁵⁶ “Jornal do Brasil”, em 16 de fevereiro de 1983.

¹⁵⁷ O Anexo 5 apresenta a lista dos enredos durante os 20 anos em que João Nogueira liderou o bloco, de 1980 a 2000.

Depois de vinte anos nessa luta
 Enfrentando a força bruta
 Enroquecidos de tanto grita
 Cansado, torturado, censurado
 Esse povo amargurado
 Teve esperança de esperar
 Botando os filhos da bruta pra rodar

As composições do bloco eram sempre coletivas, muitas vezes feitas no fim de semana antes do desfile. A ideia de João Nogueira, como de hábito, era preservar o improvisado e o imprevisto. “Sempre fazemos questão do bloco ser desorganizado, porque senão daqui a pouco começa a ter enredo, alegoria e nós temos a preocupação de resgatar as coisas e por isso o samba deste bloco de sujo é feito às vésperas e, como os de antigamente, falando de um problema social e político”¹⁵⁸, resumiria ele sobre o grupo que comandou até seu último ano de vida e que ainda desfila graças à persistência de amigos e familiares.

4.5. Pagodes suburbanos

Enquanto sambistas e militantes da cultura popular buscavam caminhos para resistir, a indústria reagia à queda de faturamento. A receita para a recuperação não era novidade e os executivos procuravam novos hits para enfrentar os anos de inflação. Não era apenas o disco que não estava vendendo, então seria preciso apelar para modismos que pudessem fisgar o público. A recuperação foi lenta, mas em 1985 já era puxada pelos novos sucessos nacionais do pop rock. Não por acaso, este é o ano da realização do primeiro festival Rock in Rio. O excelente momento comercial do gênero não foi um fenômeno brasileiro, mas mundial.

É nesse contexto que João Nogueira lança em 1985 seu 11º LP de carreira, *De amor é bom*. Mais uma vez a produção era de Paulo César Pinheiro, com quem João fez *Rei Senhor*, *Rei Zumbi*, *Rei Nagô*, única composição dos dois no disco e samba-enredo da Tradição. Uma das canções do álbum, *Jornal cantado*, parceria com Paulo César Feital, resume o espírito dos mais puristas naquele ano: “Inventaram a borracha da cultura/ E apagaram a memória nacional/ Deram um rabo de arraia na estrutura/ Dança rock no país do carnaval”. A moda da *dance music* havia passado e outra rapidamente apareceu, a

¹⁵⁸ “Jornal do Brasil”, em 19 de fevereiro de 1984.

internacionalização do consumo já estava amplamente consolidada na indústria do disco. Ainda assim, João Nogueira parecia disposto a não deixar de canalizar sua munição para ela. Na capa do LP, o sambista demarcou seus posicionamentos e inseriu o selo “*made in Brasil*”, além de um bilhete assinado que dizia: “No momento em que a esperança é a nossa principal parceira e todos nós acordamos certos de dias melhores, nada mais justo que cantar o amor. É por isso que vou ‘De amor é bom’. Assim é melhor viver!”.

Se João procurou dar algum tom de esperança para o LP de 1985, é certo que nem ele, nem ninguém poderia supor que já no ano seguinte a nova moda musical não seria resultado de uma estratégia comercial das gravadoras e sim de um movimento que vinha de baixo ganhando a cidade desde o final dos anos 70. Era a “revolução do fundo de quintal”¹⁵⁹, que saída dos pagodes do subúrbio caiu nas graças do público e estreou nas gravadoras em grande estilo: entre 85 e 86, Zeca Pagodinho vendeu 450 mil discos, Almir Guineto, 400 mil, o grupo Fundo de Quintal, 230 mil cópias e Bezerra da Silva emplacou 420 mil. Os números eram mesmo revolucionários para o período e permitiram que o samba desafiasse o rock nacional. Porque pagode não é outra coisa senão samba, ainda que com nova roupagem e novos instrumentos: inovações vindas dos encontros semanais do Fundo de Quintal, na quadra localizada em Ramos – Zona Norte. Foi lá que se introduziu o repique sem baquetas (repique de mão), o tantã – uma alternativa mais leve para o surdo – e o banjo – que ficou famoso nas mãos de Almir Guineto.

O sucesso do pagode se deu no rastro do Plano Cruzado, estratégia econômica que temporariamente segurou a alta inflação. Mas isso não aconteceu sem suscitar polêmicas, uma vez que “a nova instrumentação trouxe dinâmica diferente ao velho ritmo” (Lopes, N. *apud* Elias, 2005: 154). O termo pagodeiro pegou e muitos cantores faziam questão de se afirmar como sambistas. Assim como muitos sambistas da geração anterior não queriam perder a chance de emplacar novos sucessos. Provocado, Bezerra da Silva lembrou que pagode era, na verdade, uma festa e não gênero musical.

É um termo pejorativo. No duro, pagode é uma reunião de escravos na senzala. Botaram esse nome agora porque é considerado uma festa de pobre. Eu, Bezerra da Silva, como músico profissional (estudei teoria, solfejo, oito anos de violão clássico e estudo piano) exijo respeito. (...). Eu sou sambista, não sou analfabeto musical¹⁶⁰.

¹⁵⁹ “Jornal do Brasil”, em 14 de dezembro de 1986.

¹⁶⁰ *Idem*.

João Nogueira aproveitou a oportunidade que se abriu, pois como lembra Vianna, sua música tinha muito dos elementos que caracterizaram o pagode na época: especialmente humor, gírias e olhar de cronista (2012: 174). Seu disco de 1986 não faz parte do movimento encabeçado pelo Fundo de Quintal, mas aproveita o clima que havia se formado a seu favor, tanto que a música de maior sucesso, *Boteco do Arlindo*, é um partido-alto, de Nei Lopes e Maria do Zeca, “que não ficava nada a dever aos [pagodes] que estavam sendo cantados pelo país” (idem: 175). João continuava, todavia, um tanto mais conservador e aceitou a introdução do tantã na gravação, mas recusou o uso do banjo. Além desta canção, Nei aparece também em *Eu não falo gringo*, música que citamos no capítulo anterior. O disco lembra tanto os melhores momentos da carreira de João Nogueira que ele volta a participar da maioria das parcerias – nesta com Nei, duas com Paulo César Pinheiro, uma com Luiz Grande e outra com Luiz Carlos da Vila. Essas duas últimas contribuem para o clima animado do LP. No sincopado *Malandro 100*, com Luiz Grande, João canta o desafio a um tipo metido a esperto: “Você tem que saber/ Que pra sobreviver/ Não precisa enganar a ninguém/ Malandro sai dessa/ Segura depressa essa nota de 100”. Já *Tô pianinho* traz bem-humorada letra de Luiz Carlos da Vila para um sujeito que queria ter muitas mulheres: “O samba que eu fiz pra Maria/ Causou ciúmes em Odete/ E quando soube a Ivonete/ Deu confusão”.

O álbum levava o nome de João e começou produzido por Paulo César Pinheiro, responsável por escolher o repertório junto com ele. No meio do caminho o amigo teve um problema de saúde e foi substituído por Jorge Cardoso, músico que trabalhara com Alcione e foi assistente de produção dela e de Beth Carvalho (Vianna, 2012: 175). Aquele seria o primeiro encontro de Cardoso e João e o resultado foi positivo, especialmente porque, olhando-o mais de 20 anos depois, é possível afirmar que se trata de seu último grande álbum de carreira. Depois dele, o sambista faria dois discos com gravadoras independentes, outro repleto de regravações e um último original caracterizado pelo total descompasso com a sua trajetória. O disco de 1986, décimo segundo de João, é um marco de um período em que as dificuldades só vão aumentar e o brilho será cada vez mais raro.

Mesmo com a melhora gradativa do mercado fonográfico em meados da década de 1980, o espaço ocupado pelo samba que não se enquadrava nos parâmetros do

chamado pagode era cada vez menor. Muitos artistas viam que não havia o que fazer se pretendessem dar continuidade à carreira e cediam negociando gravações, arranjos e letras. Ainda assim, com o domínio do rock e dos novos gêneros que despontavam como lucrativos (caso do sertanejo e do popular-romântico), o mercado tornava-se cada vez mais restrito aos grandes vendedores de discos. Desaparecia aquela realidade que marcou o início da carreira de João Nogueira, com o lançamento de ao menos três álbuns de pouca repercussão e o longo investimento da gravadora no trabalho do artista. Dados apresentados por Eduardo Vicente mostram que os elencos das gravadoras tornam-se cada vez menores. A RCA reduziu seus artistas de 145 para 35; a PolyGram, que tinha 100 contratados, restringiu seu elenco para 40; a Som Livre, por sua vez, manteve apenas 10 (2002: 91). A indústria investia na própria sobrevivência procurando desenvolver novos mercados e deixando de lado aqueles segmentos que durante o boom do “milagre econômico” geraram lucro, mas já demonstravam pouca viabilidade comercial.

Foi nesse contexto que se realizou no Clube do Samba o “III Congresso Nacional de Músicos Profissionais”, em novembro de 1985. Com o tema “O músico – um trabalhador cultural”, o evento reuniu durante uma semana profissionais para debaterem os problemas da época. O Congresso aparentemente não gerou resultados relevantes para a categoria, mas ao menos serviu para ajudar o Clube do Samba, que àquela altura já se encontrava tomado por dívidas.

Gisa Nogueira, irmã de João, era uma das pessoas que dividia com ele a administração da casa, cuidando da programação. Preocupada com a situação financeira do negócio, Gisa vislumbrou uma oportunidade ao encontrar com Gilberto Gil em uma das reuniões do Congresso de Músicos. Sem qualquer intimidade com o compositor baiano, ela se aproximou e explicou que o Clube enfrentava dificuldades e pediu que ele realizasse um show, sem cachê, para ajudar a entidade. Gil, segundo relato da irmã de João¹⁶¹, prontamente aceitou o convite, reconhecendo a importância do Clube para o contexto de sobrevivência da música popular. O que se seguiu ao encontro dos dois é exemplar da decadência que a entidade já vivia.

As negociações necessárias aconteceram e em poucas semanas as bilheterias da casa começaram a vender o ingresso antecipado. O show lotou o Clube e rendeu o

¹⁶¹ Em entrevista à autora em 31 de março de 2015.

dinheiro de mais de um mês de programação – suficiente para quitar as principais dívidas, segundo Gisa Nogueira. No dia seguinte, no entanto, parte do dinheiro desapareceu, desviada por um dos funcionários da entidade¹⁶². O Clube do Samba funcionava como uma casa noturna, mas com administração de pagode de fundo de quintal. Os empregados não eram registrados, os desfalques eram recorrentes, não havia qualquer rigor nos trâmites financeiros e quando um problema surgia, João solucionava com acertos verbais ou envolvendo advogados que eram seus amigos. O trato amador fez o negócio patinar em um cenário econômico marcado pela recessão e pela inflação galopante.

A partir 1987, devendo a diversos fornecedores, com o risco de ser despejado e com atividades restritas aos shows de fim de semana e ao bloco de carnaval, o Clube do Samba agonizou por meses até seu definitivo fechamento em 1988. João Nogueira, antes do encerramento das atividades, realizou mudanças no contrato e passou a ser o único dono da empresa que existia por trás do Clube. Ele decidiu assumir as dívidas sozinho, por entender que o fracasso era sua reponsabilidade. A agonia iniciada com o fechamento da casa estendeu-se por mais duas décadas especialmente por conta das dívidas trabalhistas acumuladas. Depois de nove anos chegava ao fim de maneira melancólica a iniciativa que João Nogueira considerava a mais importante da sua vida. Em realidade, para ele, o fim do Clube não era apenas o fim de uma casa noturna, mas símbolo de derrotas maiores na sua luta pela música popular.

Luiz Fernando Vianna conclui que, ao abrir o Clube do Samba na Barra da Tijuca, João buscava dar “continuidade comercial à sua ideia essencialmente política” (2012: 96). Martinho da Vila vai na mesma direção e afirma que os problemas se deram porque a entidade “virou uma coisa muito profissional”¹⁶³. De acordo com esse raciocínio, João Nogueira teria buscado fazer do Clube um negócio e sua falência decorreria da pouca experiência no manejo dele. Essa ideia parece-nos simplista e não revela a essência dos conflitos que rondavam a existência da entidade.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ “Folha de São Paulo”, em 29 de abril de 2016. Disponível em <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1766046-clube-do-samba-pilar-da-resistencia-do-genero-ganha-nova-vida-no-rio.shtml> Acesso em 20 de fev. 2017.

João Nogueira sabia que o sambista de sua época vivia em uma verdadeira encruzilhada. Com a modernização da sociedade, já não havia espaço para se viver à margem do mercado ou apegado à utopia da música amadora e pouco profissional – “característica da nossa canção até os anos 1950” (Ramos, 2009). As iniciativas independentes ainda engatinhavam. Por outro lado, estar na indústria não significava automaticamente liberdade para criar e chegar ao público. Pelo contrário, muita das vezes poderia concretamente significar não fazer o que se desejava e levar ao público aquilo que esta mesma indústria via como comercialmente viável. Essa condição reproduz um paradoxo constatado por Marx e Engels em relação à sociedade burguesa. Os artistas são livres em sua imaginação para compor e cantar, já que aparentemente as condições para isso são casuais. No entanto, diante da necessidade de viver da música e de para isso submeter-se ao mercado, “são naturalmente menos livres, pois são mais subordinados a uma força objetiva” (*apud* Coutinho, C.N., 2005: 97).

Refletindo acerca dessa articulação entre casualidade e necessidade sob o capitalismo monopolista, Carlos Nelson Coutinho explica que ela passa a ser definida por uma dinâmica que, a partir da base econômica, se generaliza para a totalidade da vida social, uma vez que todos, mesmo aqueles distantes do processo imediato de produção, “são agora mais rigidamente subordinados a uma divisão alienada do trabalho”. Se o sambista da primeira metade do século XX, quando a antítese entre capital e trabalho não dava conta da totalidade social brasileira, podia recorrer a expedientes diversos para viver, João Nogueira atua em um momento em que “da economia à vida cultural, o capital (...) desencadeia processos que se orientam no sentido de converter os homens em objeto de manipulação” (Coutinho, 2005: 129). É diante desse quadro que a alternativa que vai lhe parecer viável é a criação de estruturas econômicas paralelas à grande indústria. A intenção de erguer uma gravadora e manter uma casa para realização de shows não eram desvios das suas ideias políticas. Não há guinada comercial em sua militância. Pelo contrário, possuir meios de produção próprios eram a essência dela. A estratégia de João para a resistência da música popular passava necessariamente pela independência, mas para isso era preciso criar canais que a viabilizassem. Essa, pode-se dizer, foi sua resposta para aquele momento vivido pela sociedade brasileira – bem diferente dos caminhos trilhados por Candeia, por exemplo. E ainda que a iniciativa tenha

fracassado, é preciso reconhecer que foi uma resposta objetivamente justificada: demonstra uma consciência limitada, mas reflete a recusa contundente de quem não se dobrava. Essa estratégia fica clara em uma declaração de João sobre os planos para o Clube do Samba:

Quando fizemos o Clube do Samba tínhamos a intenção de que a coisa não ficasse presa ao romantismo. (...). Pensamos em criar uma diretoria, em oficializar a coisa, de maneira que a coisa pudesse funcionar não só romanticamente (...), com a intenção de ser futuramente uma empresa sem fins lucrativos com o logro de poder divulgar e resistir melhor em função da música popular brasileira¹⁶⁴.

João não estava disposto a levantar bandeiras apenas, isso seria o que ele define como “romantismo”. O caminho que lhe parecia viável, passava justamente pela organização burocrática e econômica. Ora, comercializar a própria música não era uma alternativa, mas uma necessidade. A utopia que o sambista alimentava, com vistas à resistência da canção popular, era construir caminhos alternativos para isso.

A problemática da “fragilidade da música popular diante da sociedade de consumo”¹⁶⁵, como definiu certa vez Chico Buarque, assombrou toda aquela geração que viveu o boom do samba durante o milagre econômico. É pacífico entre colegas e parceiros de João Nogueira, no entanto, que ninguém se expôs e levantou-se contra os desmandos da indústria como ele. Muitas vezes resvalando na xenofobia e em um nacionalismo conservador, o sambista colocou-se “quase que como um adversário”¹⁶⁶ dos empresários do entretenimento. Não perdia a chance de em suas declarações escancarar questões de ordem socioeconômica: “Falam muito em crise de samba, crise de mercado, mas a crise é geral. (...) num país onde muitos não comem, cultura ainda é considerado supérfluo. Não se pode falar só em mercado. Há interesses financeiros em impor uma cultura que não é a nossa. Temos que resistir e vencer os modismos”¹⁶⁷. Mesmo empregado pela indústria, não se furtava de manifestar seu repúdio a ela: “As máquinas

¹⁶⁴ Entrevista de João Nogueira contida no LP promocional destinado a emissoras de rádio por ocasião do lançamento do disco *Boca do povo*, 1980, PolyGram.

¹⁶⁵ “Jornal do Brasil”, em 05 de novembro de 1978.

¹⁶⁶ Entrevista de Paulo César Feital à autora em 22 de junho de 2015.

¹⁶⁷ “Jornal do Brasil”, em 10 de novembro de 1983.

promocionais do rock e da música pop são muito poderosas. A gente resiste com o que traz de dentro de si”¹⁶⁸.

Lucien Goldmann afirmou certa vez que “as classes sociais constituem as infraestruturas da visão de mundo” (Löwy, Nair, 2008: 107). A experiência acumulada enquanto membro de uma comunidade era exatamente o que João Nogueira definia como sua “resistência”, o samba que “trazia dentro de si”. Essa prática é central na sua trajetória, ainda que aparentemente de forma dispersa. Em constante diálogo com a tradição, mas sem perder de vista o processo de modernização em curso, João Nogueira pautou-se pela firme recusa a permitir que sua obra conformasse “um armazém de mercadorias baratas” (Gramsci, 1968: 105). Como ele próprio afirmou, o simples ato de “fazer samba e música popular pode ser considerado resistência hoje em dia”¹⁶⁹.

A resistência de que fala João não se constitui objetivamente numa prática de contrariedade ao poder, mas enquadra-se naquilo que Gramsci definiu por “subversivismo”. Este seria um primeiro vislumbre da consciência de classe, “a elementar posição negativa e polêmica: não só não tem consciência exata da própria personalidade histórica, como não se tem sequer consciência da personalidade histórica e dos limites precisos do adversário” (2006, v. 3: 190). Esse subversivismo aparece na crônica suburbana de João Nogueira através do cotidiano de trabalhadores, bicheiros, valentões, donas de casa e vagabundos. Mas, especialmente, em sua aguerrida militância contra o imperativo capitalista de redução do samba a mera mercadoria.

Escrevendo sobre literatura e política, Lima Barreto explica sua opção por uma literatura militante. Para ele, as obras de seu tempo estavam marcadas por questões plásticas e contemplativas (2004, v. 1: 304), colocando-se à margem do debate sobre as grandes questões da época. Lima, por sua vez, acredita que cabe ao escritor deter-se sobre a “trágica angústia do seu tempo” (idem: 303) e com isso cumprir “o destino de revelar umas almas às outras, de restabelecer entre elas uma ligação necessária ao mútuo entendimento dos homens” (Barreto, 1956a: 72). Opondo-se ao silêncio e ao formalismo dos estetas, Lima Barreto é dono de uma obra profundamente comprometida “com a vida pública do país” e orientada pela “tentativa de transformar a ordem social estabelecida e

¹⁶⁸ “O Dia”, em 15 de maio de 1978.

¹⁶⁹ “Jornal da Tarde”, em 27 de outubro de 1979.

suas estruturas de poder”, como afirma um de seus críticos (Corrêa, 2016: 14). A militância de que fala ele é justamente essa opção por recusar a neutralidade e a mera preocupação estética, por reconhecer que elas, ao fim e ao cabo, compõem as bases de legitimação das relações vigentes. Ao artista cabe justamente o oposto, “dizer o que os simples fatos não dizem”, dirá ele citando Taine (Barreto, 1956a: 72).

É nesse sentido que podemos afirmar que João Nogueira era militante. A fácil adesão à música simplificada e vendável nunca o seduziu. Não aceitou em silêncio também as consequências da mundialização da música mercadoria. Às angústias do seu tempo, respondeu com as armas que melhor sabia utilizar. No ritmo do sincopado, João cantou a sociedade que desaparecia, enquanto questionava aquela que surgia. O Clube do Samba é a parte mais visível de sua luta, mas ela alimenta-se fundamentalmente da capacidade de a música popular de encerrar os valores, os saberes e a experiência das classes subalternas. Para ele, fazer samba era resistência e insistiu neste caminho ainda que isso significasse suportar condições cada vez mais aviltantes. Em 1988, quando o Clube encerrou suas atividades, João estava sem gravadora e era visto com desconfiança, tanto política quanto comercial, por parte daqueles que poderiam cogitar contratá-lo. Com uma personalidade nada amigável, avesso a negociações e cessões, militante intransigente e afogado nas dívidas da entidade, a década que se abria não apontava boas perspectivas. Mas João, ainda assim, demoraria a se curvar.

5. Malandragem e militância

*Pra cantar samba
Veja o tema na lembrança
Cego é quem vê só aonde a vista alcança
Mandei meu dicionário às favas
Mudo é quem só se comunica com palavras
Se o dia nasce, renasce o samba
Se o dia morre, revive o samba*

Candeia

No carnaval de 1981 o Clube do Samba desfilou na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, com uma música cujo refrão dizia: “Não há dinheiro para comprar feijão, doutor/ Já ando até com a perna bamba/ Não posso entrar no samba/ Fraqueza me pegou”. O bloco cantava a crise que tomou conta do país na década de 1980 e resultou em sucessivos pacotes econômicos. Os anos de milagre do governo Médici haviam ficado no passado. Se entre 1969 e 1974 a taxa de crescimento do PIB chegou a 11,9%, na presidência de Geisel (1974-1979) ela foi de 6,3% e com Figueiredo (1979-1985), apenas 2,5%. No último ano do governo militar, quando o país voltou a crescer depois de três anos de índices negativos, a inflação anual passava de 200% e o coeficiente de Gini, que mede o nível de desigualdade, não parava de subir. Em 1989, foi registrado o pior índice da história brasileira: 0,64¹⁷⁰.

Com a economia em frangalhos e a proximidade do fim do mandato de Figueiredo, a oposição obteve bom desempenho nas eleições de 1982, conquistando parcela importante das cadeiras da Câmara e elegendo governadores em alguns dos principais estados. O PMDB venceu com Franco Montoro e Tancredo Neves, em São Paulo e Minas Gerais, respectivamente, e Leonel Brizola (PDT) elegeu-se no Rio de

¹⁷⁰ O índice mede o grau de concentração de renda em determinado grupo. De acordo com o IPEA: “ele aponta a diferença entre os rendimentos dos mais pobres e dos mais ricos. Numericamente, varia de zero a um. O valor zero representa a situação de igualdade, ou seja, todos têm a mesma renda. O valor um está no extremo oposto, isto é, uma só pessoa detém toda a riqueza”. Disponível em <goo.gl/hkRjwl> Acesso em 15 de abr de 2017.

Janeiro. No ano seguinte às eleições, a oposição lançou uma campanha pela realização das eleições diretas para presidente, propondo que ela ocorresse em 1985. A proposta de emenda constitucional era do deputado Dante de Oliveira e as “Diretas Já” contagiaram a sociedade, aglutinando diversos setores em torno da mobilização.

João Nogueira não ficou de fora. Participou de comícios, manifestou sua opinião sobre o tema publicamente e contribuiu como pôde. Em 1984, o bloco liderado por ele desfilou com o enredo *Vai tirando o seu da reta, queremos direta*. No entanto, mesmo com toda a mobilização da sociedade, a campanha não conquistou seu objetivo e a emenda não foi aprovada.

O fim da ditadura militar se deu com eleições indiretas em 1985, disputadas pelo candidato do governo, Paulo Maluf (PDS), e o da oposição, Tancredo Neves (PMDB). João Nogueira optou por apoiar Tancredo, a despeito de sua aliança com antigos membros do PDS que saíram do partido para criar a Frente Liberal. A Frente indicou o vice da chapa, José Sarney. João, no entanto, fazia questão de dizer que não era PMDB, sempre fora oposição: “a minha luta foi pelas eleições diretas (...). Apoiei a candidatura do Tancredo, descartada a hipótese das diretas, porque pelo menos era uma melhoria”¹⁷¹.

Tancredo Neves foi eleito presidente e, como se sabe, morreu antes de assumir. José Sarney, egresso da antiga Arena, tornou-se presidente em seu lugar. Aqueles anos turbulentos da década de 80 deixariam como legado para João Nogueira uma ativa participação na política nacional, como ele nunca fizera antes. Também o aproximaram de Brizola, especialmente por conta das afinidades que tinha com o trabalhismo desde a juventude.

5.1. No ritmo do sincopado

A crise econômica, como indicamos no capítulo anterior, causou mudanças profundas na indústria fonográfica e na participação do samba no mercado. Para que se tenha uma ideia, em fevereiro de 1988 estavam sem gravadora, além de João Nogueira, Paulinho da Viola, Elizeth Cardoso e Roberto Ribeiro. O último LP de João era aquele de 1986, auge do pagode. Com o fechamento do Clube do Samba e o acúmulo de dívidas,

¹⁷¹ “Jornal do Brasil”, em 18 de fevereiro de 1987.

João precisava buscar meios para gravar e fazer shows. A saída foi apostar na incipiente produção independente em um mercado ainda dominado pelas multinacionais.

O selo Ideia Livre pertencia ao empresário Aluizio Falcão e tinha contrato de distribuição com a PolyGram. Por essa razão João enxergava boas possibilidades na gravação de um disco com ele, uma vez que a multinacional poderia fazer o álbum chegar a todo o território nacional. A produção do LP que o sambista gravou em 1988 é do próprio Aluizio, que já havia trabalhado como produtor artístico na rádio e gravadora Eldorado. Para compor o repertório e cuidar dos arranjos, João convidou José Roberto Bertrami, conhecido por integrar o trio Azymuth. Bertrami era seu amigo de longa data e havia participado de outros discos do sambista. Novos músicos juntaram-se à equipe, incluindo os demais componentes do Azymuth. Ainda assim, velhos companheiros contribuíram com algumas faixas, como Mané do Cavaco e Cuscuz.

A equipe de produção era bem diferente daquela que costumava trabalhar com João e isso se refletirá no repertório. O LP tem apenas 9 faixas e a última delas, *Tudo acaba em samba*, é uma batucada com ritmistas da Tradição em que o sambista canta trechos das demais músicas do álbum. Fato único na carreira dele, sinaliza a escassez de repertório e marca a diferença de qualidade para as produções anteriores.

Na ocasião, João não gravou nenhuma música de bambas da antiga ou grandes sambistas contemporâneos. Apenas duas canções em que ele não é parceiro entraram no disco: um frevo de Novelli, Marcos Valle e Paulo Sergio Valle e uma música já gravada de Ivor Lancellotti e Paulo César Pinheiro. Nas demais ele tem como parceiro Edil Pacheco, Nonato Buzar, Carlinhos Vergueiro, Orlandivo e Paulo César Pinheiro. Com Paulinho, compôs *Cachaça de rolha* e *Coração de malandro*, ambas mais sincopadas. Com parceria de Edil Pacheco, entrou a música que abre o disco, *Fôia de amor*. *Maria do Socorro* é com Carlinhos Vergueiro, e com Nonato Buzar foram feitas *Levanta, Brasil* e *Vai, coroa* (essa também com Orlandivo). A mensagem política fica por conta de *Levanta, Brasil*, que, apesar da exaltação do “amarelo ouro, céu azul de anos e verde da mata”, já é crítica na primeira estrofe: “É, eu amo esse país/ Mas como ser feliz/ Diante de tanta incerteza?/ Sempre esperando as ordens da matriz/ Que é pra saber se tem pão/ Pra alegrar nossa mesa”.

Em que pese a dedicação de João, o disco não ganhou repercussão. De acordo com Aluizio “o esforço de divulgação foi grande, mas a distribuição da PolyGram, propositalmente ou não, era muito precária” (*apud* Vianna, 2012: 186). Não há como saber se houve alguma retaliação da gravadora ou se João apenas não era uma prioridade naquele momento, mas a circulação foi restrita, não o ajudando a enfrentar as dificuldades em que se encontrava.

Ele só voltaria a gravar um disco próprio em 1992, na Som Livre. Mas, antes disso, dividiu com Beth Carvalho o LP *O grande presidente*, um projeto que integrou a campanha de Leonel Brizola para a presidência. O pleito de 1989, primeira eleição direta desde 1960, aconteceu logo depois da promulgação de uma nova Constituição, marcando em definitivo o reestabelecimento da ordem democrática. A eleição foi disputada por 21 candidatos e acabou, após um segundo turno entre Luis Inácio Lula da Silva e Fernando Collor, com a vitória deste último.

João engajou-se na candidatura de Brizola. Ainda no início da campanha, ele recebeu o convite para gravar um disco com repertório dedicado a Getúlio Vargas. O LP é dominado por sambas de enredo, além de incluir a célebre marchinha *Retrato do velho*, de Haroldo Lobo e Marino Pinto. Foram gravados compositores importantes como Padeirinho, em *O grande presidente*; Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, em *Sessenta e um anos da República*; e Edu Lobo e Chico Buarque, em *Doutor Getúlio*. O ex-governador do Rio não passou para o segundo turno por uma diferença mínima em relação a Lula e o apoiou na reta final. João também. Com o episódio, ele aproximou-se do metalúrgico e contribuiu com suas duas candidaturas posteriores.

Em 1992 João retornou ao estúdio para *Além do espelho*, da Som Livre. Luiz Fernando Vianna recorda que no início da década de 90 eram poucas as oportunidades de gravação, já que a economia andava mal após o confisco das cadernetas de poupança determinado por Collor. Naquele cenário de instabilidade, as empresas investiam cada vez mais nos sucessos comerciais: sertanejo, pagode (já reformulado após o auge do Fundo de Quintal) e segmentos do pop. É por isso que o sambista ficou surpreso com o convite de João Araújo, presidente da gravadora.

A música que dá nome ao disco tem letra de Paulo César Pinheiro para uma antiga melodia da dupla. Ela é uma continuação de *Espelho*, onde o narrador que lamenta a perda do pai, canta sua relação com o filho:

Sempre que um filho meu me dá um beijo
 Sei que o amor de meu pai não se perdeu
 Só de ver seu olhar eu sei seu desejo
 Assim como meu pai sabia o meu
 Mas meu pai foi-se embora num cortejo
 E eu no espelho chorei porque doeu
 Só que olhando meu filho agora eu vejo
 Que ele é o espelho do espelho que sou eu

A gravadora, no entanto, não queria apenas canções novas e insistiu em *medleys* de sucesso que pudessem atrair o público. Por isso, o LP, que tem Aramis Barros como produtor, conta com quatro faixas, de um total de 11, onde João canta *pot-pourris* – este, aliás, é o único disco dos 17 autorais do sambista em que o recurso é utilizado. No primeiro deles entram *Mineira*, *Batendo a Porta* e *Eu hein, Rosa*. O segundo é composto pela “Trilogia do alumbramento”. O terceiro reúne *Espelho*, *Do jeito que o rei mandou e Corrente de aço* – música que ele grava pela primeira vez. E no último estão *Nó na madeira*, *Maria Rita* e *Clube do samba II*. O repertório completa-se com inéditas, sendo apenas duas de parcerias das quais João não faz parte: *Serenô* de Nonato Buzar, Gerude e Nogueirinha; e *Luz Maior*, de Jorge Simas e Marcos Paiva.

O disco saiu-se melhor que o anterior. Viana afirma que, apesar das negociações, João ficou satisfeito. O produtor também, “especialmente porque, assim como Bertrami em *João* [disco de 1988], conseguiu convencer o cantor a fazer algumas alterações” (Vianna, 2012: 208). João Nogueira começava a dar sinais de que já não era tão intransigente como nas duas décadas anteriores. A Som Livre, no entanto, não obteve os ganhos que esperava e não renovou com o sambista, deixando-o sem gravadora novamente. Ele continuaria investindo tudo na realização de shows, em que tinha autonomia para escolher os músicos e o repertório.

Desde o início da década de 1990, João vinha se apresentando acompanhado do violonista Jorge Simas, que conhecera no Clube do Samba tocando com Dona Ivone Lara. Aos poucos foram se juntando novos músicos que acabaram por dar à banda uma formação mais jazzística, com piano, baixo, bateria, violão e sopro. Foi com esse grupo, formado por Roberto Silva, Paulinho Trompete, Luis Alves, Cristóvão Bastos, além de

Simas, que ele montou o espetáculo “5Passo”. Jorge Simas recorda que: “privilegiávamos os sambas sincopados e fazíamos muitos improvisos”¹⁷². A estreia foi em maio de 1993, no Rio Jazz Club, no Leme, Zona Sul da cidade. No repertório, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Orestes Barbosa, Chico Buarque e outros compositores brasileiros, além de músicas próprias, como *Nó na madeira* e *Espelho*. O show foi bem recebido pelo público e rodou outras casas noturnas na cidade, esticando a temporada por mais alguns meses.

O “5Passo” era uma ode de João Nogueira à síncope e às variadas possibilidades de interpretação que ele extraía dela. O jeito de cantar, como já ressaltamos anteriormente, era elemento essencial na obra dele e o aproximava da tradição do samba carioca tipicamente urbano, de calçada. Se, no início da carreira, esse estilo gerava desconfiança, com o sambista sempre questionado sobre o suposto “atraso” na interpretação, àquela altura a malemolência do sincopado aparecia como um talento raro.

Muniz Sodré explica que síncope “é ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco), que, no entanto, repercute noutra mais forte” (1998: 11). É suspensão, improviso, “célula rítmica constitucional absoluta” em nossa música e por isso “insubdivisível”, como indica Mário de Andrade (1989). Não se trata de algo fortuito, mas de uma escolha consciente pelo entretempo, pela fresta, pela não obediência, por “passar pelo espaço esperável no tempo inesperado” (Wisnik, 2008: 270). Uma certa indisciplina e subversão do ritmo, da temporalidade e, portanto, da ordem.

É no sincopado que João Nogueira transita melhor e mais criativo. E é ele que dá unidade entre forma e conteúdo para sua obra. Letra e melodia são maliciosas, ambivalentes e escorregadias, marcadas pelo imprevisível. Reverenciando a síncope como poucos, João não apenas reestabelece uma tradição que andava perdida, como rema contra a corrente em um momento em que a indústria da música buscava simplificações. A mesma síncope que o aproximava da malandragem de outrora, não por acaso fazia dele um verdadeiro subversivo.

5.2. Malandragem e formação social brasileira

Especialmente no início da carreira, era comum que João Nogueira fosse associado ao “samba malandro”. Como afirma Carlos Jurandir na primeira crítica escrita

¹⁷² Em entrevista à autora em 05 de junho de 2015.

para um disco do sambista, isso se dava porque ele estaria “próximo da escola de Wilson Baptista e Geraldo Pereira”¹⁷³. Em outra ocasião, Sérgio Cabral definiu o amigo como “suburbano, mulato e malandro”, garantindo que sua música “restabeleceu uma velha tradição do samba carioca, aquele samba chamado samba sincopado”¹⁷⁴. Tempos depois, já na década de 90, João seria citado como exemplo de malandro que resvalaria para o “lado caricatural, artificial” (Vasconcellos e Suzuki, 2007: 621). Como se vê, a relação entre a obra do sambista do Méier e a malandragem é objeto de controvérsia. Sobretudo porque ele, de fato, não encarna a figura clássica do malandro, com seu sapato bicolor e navalha no bolso. Afinal, seria João, então, um malandro? Ou melhor, em que medida é possível afirmar que sua música se aproximava da tradicional malandragem carioca?

O malandro é uma figura que aparece na canção popular no começo do século do XX. Rodrigo Alzuguir recorda que, nesse período, música e malandragem compartilhavam “esbórnias” e deram à luz “lundus, polcas, canções, maxixes e sambas”. Mas é na virada da década de 1920, diz ele, que o malandro chegará ao auge do seu prestígio ao encontrar seu “habitat perfeito: o samba malicioso e cadenciado do Estácio” e dois antagonistas, “o trabalho e a mulher” (2013: 107). Por isso a malandragem é tão comumente associada à turma responsável pela transformação rítmica do samba: Ismael Silva, Nilton Bastos, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco, Brancura, Bide e tantos outros. Junto com eles, diversos grupos de ex-escravos e seus descendentes, habitantes do Morro da Favela, da Gamboa, do Morro do São Carlos e da Matriz, da Mangueira e da Cidade Nova, serão os primeiros a ostentar a designação e a “orgulhar-se dela” (Matos, 1982: 41), porque houve um tempo em que malandro era elogio. Como explica Madame Satã, um dos mais respeitados malandros da Lapa:

Malandro naquele tempo não queria dizer exatamente o que quer dizer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. Cada um usava a sua própria navalha cuja melhor era a sueca que custava 1500 réis. Apelido de navalha era pastorinha (*apud* Rocha, 2004: 47).

O percurso histórico da música popular no Brasil é simultâneo ao processo de urbanização e industrialização, portanto, também da formação da classe operária. O

¹⁷³ “O Globo”, em 25 de setembro de 1972.

¹⁷⁴ Filme “Carioca, suburbano, mulato e malandro”, 1979.

trabalho, apesar disso, projeta-se na música com uma “imagem invertida” (Vasconcellos e Suzuki, 2007: 614), uma vez que a malandragem consagra a negação da disciplina imposta aos trabalhadores e a recusa aos valores associados ao trabalho assalariado. No centro desta aparente contradição estão homens e mulheres, negros libertos, que não passaram pela “escola do trabalho” (Kowarick, 1987: 65) e que viram com desconfiança a nova ordem que lhes foi imposta, com obrigações e horário definidos. Transformados em massa que buscava seu lugar na sociedade, os ex-escravos e seus descendentes passam a ser vistos como vadios, inaptos para a vida laboral. Para além disso, é relevante o fato de que o trabalho significava pouca ou nenhuma mudança na condição marginal dos homens livres citadinos e disso também advinha aquela rejeição. Como cantaram Bide e Benedito Lacerda em *Nasci no samba*: “quem é rico nunca foi trabalhador”.

Para muitos, a alternativa para sobreviver se concretizava com mais eficácia nas frestas do cotidiano, entre bicos, cargos públicos subalternos, pequenos golpes, o jogo e a cafetinagem. É por isso que Vasconcellos salienta que a aversão ao trabalho não era “puramente abstrata”, mas refletia “uma particularidade da nossa sociedade: o trampo neste país não dá camisa a ninguém” (1977: 107). Não por acaso a vida daqueles sujeitos responsáveis por uma das mais importantes criações do Brasil moderno estava fadada a ser curta, marcada não apenas pelo samba, mas também por períodos na cadeia, brigas, navalhadas e doenças. Ismael Silva passou três anos preso após atirar em outro malandro que se engraçou com sua irmã, Mano Edgar morreu numa roda de jogo aos 31 anos, Nilton Bastos e Mano Rubem morreram de tuberculose, Brancura e Baiaco morreram antes dos 30 anos, o primeiro louco e o segundo por conta de uma úlcera (Sandroni, 2001: 182).

Claudia Matos, em sua pesquisa sobre a obra de Wilson Baptista e Geraldo Pereira, explica que na década de 30 o samba experimentou tanto uma diversificação rítmica como poética (1987: 45). É nesse período que, mais do que plasmar o sambista no estereótipo da malandragem, distingue-se o que ela chama de “samba malandro”, vertente estilística que se caracteriza pelo sincopado que surgiu no Estácio, em termos melódicos, e por uma poética “da fronteira, da carnavalização, da ambiguidade” (idem: 54). Cantando o dia a dia das camadas populares urbanas, o samba malandro navega na ambivalência do lícito e do ilícito, da ginga e da trapaça, da recusa do trabalho e da

exaltação da astúcia, sempre pautado em uma moral própria das classes subalternas. Como explica Sinhô em um conhecido samba de sua lavra: “Malandragem é curso primário/ Que a qualquer é bem necessário/ É o arranco da prática da vida”. A figura do malandro aos poucos distancia-se da valentia, afinal a ele pouco interessa o enfrentamento, especialmente com a polícia. Seu trânsito pelas ruas da cidade é macio, sorrateiro e escorregadio, o malandro explora as margens, dizendo sem dizer e com isso vivendo “na fronteira de classe para mostrar que ela está ali, ela existe” (Matos, 1987: 82)

Trata-se de uma linguagem tão maleável que, sob a disciplinarização do Estado Novo e por medo da polícia, se move com agilidade e traveste-se do comportamento típico do “bom moço”, inclusive passando a exaltar o trabalho. É nesse momento que o malandro, como sugere Noel Rosa em *Rapaz Folgado*, tira o lenço do pescoço e passa a usar paletó e gravata, sempre se valendo do elegante linho S120. Eduardo Granja Coutinho enfatiza que a “regeneração” é apenas aparente, já que a malandragem passa a se caracterizar não tanto pela “temática, mas [por] sua linguagem, a maneira sutil e escorregadia que lhe permite constituir-se como prática de resistência à hegemonia burguesa” (2002: 50).

Se o malandro surge na música popular apenas no século XX, Antonio Candido defende que é no Rio de Janeiro oitocentista, capital do Império, que o “primeiro grande malandro (...) entra na novelística brasileira”. Candido refere-se a Leonardo, personagem central das “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antônio de Almeida. O romance, publicado entre 1852 e 1853 em um jornal, caracteriza-se pela linguagem coloquial e por circunscrever sua ação ao universo das camadas médias e livres da cidade “no tempo do Rei” – capital do Reino Unido de Portugal e Algarves. Para o crítico, a eficiência das Memórias está ligada à sua natureza popular, mas sobretudo a um “estrato universalizador” que ele define como “dialética da ordem e da desordem” (1989: 130). O livro, ao contar as peripécias do protagonista, descreve uma sociedade em que ordem e desordem se articulam solidamente: tudo é arranável, as regras são passivas de negociações e as relações sustentam-se no favor.

Manuel Antônio de Almeida retrata o universo das camadas que hoje chamaríamos de pequena burguesia, deixando de lado escravos e classes dirigentes, suprimindo assim o trabalho e o mando, de acordo com Candido. Ao optar por isso:

Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX (idem: 140).

No Rio de Janeiro das Memórias o oficial de justiça é “um empreiteiro de arruaças”, o professor “um agente de intrigas”, as relações legítimas são, na verdade, tramadas e as negociatas aparecem como exemplo da honra (idem: 142). Por isso, o mundo aparentemente organizado mostra-se subvertido em sua essência, pautado por uma “ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz”. É esse meneio entre lícito e ilícito, certo e errado, que “dá sentido profundo ao livro” (idem: 139) e ilumina um dos traços constitutivos da formação social enfocada por Manuel Antônio de Almeida, conclui Candido.

Assim como os homens livres do tempo joanino, os descendentes de escravos responsáveis pelo surgimento do samba se moviam à margem do mundo do trabalho. No período de sua formação, a música popular é obra de cidadãos urbanos que experimentam a dialética da ordem e da desordem buscando adequar-se a uma sociedade na qual não tinham lugar e onde as relações frequentemente passavam pelo favor, pelo racismo e pelo encobrimento das lutas de classes. Como bem define Roberto Schwarz, ao analisar o ensaio de Candido, trata-se de uma vida em que “não era possível prescindir da ordem nem viver dentro dela” (1989a: 138). Dito de outra forma, para os negros do Estácio ou da região do Mangue não era concedido transgredir, sob pena de ser brutalmente reprimido, mas também não havia como sobreviver sem as artimanhas que a cidade oferecia. Nesse contexto, podemos afirmar que o samba possibilita objetivamente que essa população se posicione de maneira autônoma pela primeira vez na sociedade brasileira, desvelando sua existência, a crueldade da vida urbana e as diferenças de classes. É com ele que a voz que sempre se desejou marginal adentra aos salões, ecoa nos rádios e nas ruas, nos blocos e nos bailes.

É por isso que concordamos com Vasconcellos quando ele afirma que a malandragem é “uma resposta à nossa ‘via prussiana’ das tomadas de decisão de cima para baixo, onde o exercício da cidadania está confinado a uma parcela ínfima e privilegiada da população” (1977: 108). O malandro, vivendo no fio da navalha entre

legal e ilegal, astutamente percebe que, se o trabalho garante pouca ou nenhuma possibilidade de ascensão social, a saída que lhe resta é explorar a desordem, sem jamais prescindir da ordem – ainda que frequentemente ela seja difícil de cumprir.

Embora reconheça, assim como Candido, a malandragem como traço constitutivo da sociedade brasileira e da sua tendência à conciliação pelo alto, Vasconcellos decreta a morte da malandragem. Para o crítico, ela só é possível no momento em “que o antagonismo entre capital e trabalho não recobria ainda no Brasil todo o espaço social” (idem: 109). Encerrado o processo de modernização, com a passagem à etapa dos monopólios, fechar-se-ia também a brecha que permite a existência do malandro. Segundo Vasconcellos, o compositor que se arriscasse pela vereda da vida folgada assumiria a opção “boba ou cínica, por uma saída fora da história” (idem: 110). Não por acaso, é ele que definirá como “caricatural” a relação entre João Nogueira e malandragem duas décadas depois (Vasconcellos e Suzuki, 2007).

5.3. A dialética que se aprende na calçada

A análise de Gilberto Vasconcellos nos parece correta ao tratar do desaparecimento da figura do malandro após a definitiva etapa da revolução burguesa no Brasil. Há, no entanto, algo de que gostaríamos de chamar a atenção. Este processo, assim como aqueles que o antecederam, desenrola-se com o objetivo de manter as classes subalternas alijadas dos rumos da nação. Mesmo que o antagonismo entre capital e trabalho passe a cobrir todo o espaço social, como ele aponta, a realidade brasileira mantém suas características indelévels: classes dominantes com moderado espírito modernizador, relações de trabalho selvagens e relações sociais calcadas no mandonismo e no patrimonialismo. Tudo isso sob a “democracia restrita” de um Estado oligárquico e autocrático como define Florestan Fernandes (2005: 406). Em outras palavras: o trabalho continuava não dando camisa a ninguém e a busca pelas brechas, bicos e favores ainda era uma estratégia de sobrevivência primordial.

Como na canção de Chico Buarque, o malandro *pra valer* “até trabalha, mora lá longe, chacoalha, no trem da Central”. Malandragem no Brasil já não era sobreviver sem trabalho, mas apesar dele – e da superexploração, da vida precária nos centros urbanos, da violência policial. Joel Rufino dos Santos, em um debate com João Nogueira, a definiu

como “maneira astuciosa de viver com salário mínimo”¹⁷⁵. Parece-nos que essas características da sociedade brasileira explicam uma certa *persistência* da dialética da ordem e da desordem. Não nos referimos aqui ao malandro que plasmou a figura do negro sambista, mas ao sujeito astuto e audaz que detecta nas relações sociais fissuras que, quando exploradas com jeito e sutileza, podem lhe garantir benesses – exatamente como demonstra Antonio Candido.

Também na contramão do que diz Vasconcellos, alguns autores reconhecem que, do ponto de vista criativo, a relação entre samba e malandragem não se esgota com o desaparecimento do tradicional malandro de sapato bicolor. Para Nei Lopes, a malandragem ainda sobrevive como “atitude estética e cultural” (2004: 410). Nuno Ramos vai na mesma direção e afirma que o samba malandro existe como um dos sentidos do próprio gênero, estilo “onde os excluídos se dão bem, o reino afirmado do prazer e do ardil”. O sambista que envereda por esse caminho, mesmo em outro tempo, ecoa aquela experiência que, cantando as agruras da vida que se industrializava paulatinamente, vale-se “da regra e da fuga à regra, da norma e da violação da norma” (Ramos, 2006: 19).

Os termos propostos por Ramos e Lopes iluminam a reflexão sobre os sentidos da malandragem em João Nogueira. O sambista, sem dúvida, não encarna a figura do malandro que transitava pelo Rio de Janeiro na primeira metade do século. Mas sua condição de trabalhador, suburbano e mulato permite que se aproxime dos aspectos estéticos que a malandragem lega ao samba. Uma das hipóteses que orienta essa pesquisa é a de que o improviso e a síncope caracterizam de maneira particular sua obra e, portanto, a forma como ela se articula com a tradição malandra. Para além disso, essa relação com a tradição e a consequente tomada de consciência de que era preciso preservá-la fazem com que João esteja em permanente conflito, sempre *sob o fio da navalha*. Sua relação com a música-mercadoria pode ser resumida em uma paráfrase para aquela definição de Schwarz sobre a dialética da ordem e da desordem: “não era possível prescindir dela, nem viver dentro dela”.

¹⁷⁵ Debate realizado entre João Nogueira, Joel Rufino dos Santos, Ronaldo do Livramento Coutinho e Ari Vasconcellos sobre malandragem e futebol em 06 de dezembro de 1984. Disponível no acervo do Museu da Imagem e do Som.

Em uma crônica que trata da presença do improviso no Brasil, Manuel Bandeira o contrapõe à ausência, na nossa sociedade, de especialistas ou poetas que realizaram obras de fôlego. Ele faz uma ressalva na sua reflexão: “abancai ao zinco de um bar em dias de carnaval e aparecendo um violão, vereis com que facilidade o malandro mais desprovido de letras inventa um despotismo de quadrinhas de desafio ou de emboladas” (2009: 16). Para o poeta o “improvisador brasileiro” sabe como reagir a dificuldades inesperadas, mas especialmente à ausência do “patrimônio ancestral de técnica”. Ele conclui: “o brasileiro sem técnica de qualidade nenhuma inventa a ‘sua’ técnica” (idem: 17).

Assim como no malandro descrito por Bandeira, a alternativa que João Nogueira encontrou para enfrentar o mundo foi o improviso. Se, por exemplo, em Paulinho da Viola “tudo parece perfeitamente afinado” (Ramos, 2006: 16), pode-se dizer que tudo em João parece dissonante. Ele não tocava instrumento algum, não escrevia nenhuma de suas letras em papel, dirigia sem carteira de motorista e não via problemas em viajar ao exterior sem nenhum documento. Impulsivo, era capaz de xingar um produtor artístico e fundar sozinho uma entidade de classe como o Clube do Samba. Excessivo, pagou preço alto pelo abuso da vida boêmia. Improvisar era o que sabia fazer com perfeição, seja compondo, cantando, sobrevivendo.

A síncope é também uma forma de improviso. Como afirmou certa vez Hermínio Bello de Carvalho, João cantava “malengolentemente”, quando “você pensa que ele vai para um lado, ele vai para o outro”¹⁷⁶. Com o sincopado, ele reencontra a história daqueles que exaltava e também aquela música em que o destino popular não é a aceitação da vida precária e fragmentada, mas inversão dos valores dominantes ao som do compasso 2/4. Não é por acaso que tantas vezes ele foi comparado a João Gilberto, sempre com a ressalva de que, diferente da bossa nova, acentuava o tempo fraco do compasso – definitivamente, o mar, o barquinho e o pato não eram assuntos para João. É na surpresa do entretempo que ele encontra a expressão ideal para seu samba: crônica suburbana batucada na mesa da calçada de um botequim. O improviso e a síncope são, pois, aspectos estéticos de um malandro que sabia viver em um “balanceio caprichoso” (Candido, 1989: 139) entre a aceitação e a recusa, o trabalho assalariado e os bicos, o emprego diurno e o samba noturno. Esse gingado fica nítido em uma declaração de João:

¹⁷⁶ Programa “Água viva”, com João Nogueira e Joel do Bandolim. Exibido em 1977 (TV Brasil/ EBC).

“eu não tive tempo de ser um malandro carioca, fui um trabalhador carioca, mas fiz algumas coisas que o malandro faz”¹⁷⁷. Trabalhador desde jovem, ele não pôde nunca prescindir da ordem, tampouco deixou atender ao chamado que vinha da rua. Não era um malandro, mas “fazia coisas” como ele.

Indicados os pressupostos dos sentidos da malandragem na obra de João Nogueira, cabe-nos enfrentar o aparente paradoxo colocado ao longo desta pesquisa. Como afirma Vasconcellos, “o malandro, tal como o boêmio, não faz história” (Vasconcellos, 1977: 108). Ele é um sujeito sem projeto, que vive do imediato que aparece como via de escape. João Nogueira, todavia, era um aberto militante, figura que, diferente do malandro, caracteriza-se pela disciplina e por um projeto a ser posto em prática, que determina a própria natureza de sua existência. Como é possível que o sambista sintetize improviso e elaboração? Malandragem e militância?

Da malandragem, João trazia consigo a ginga de corpo, a malícia, a boemia e a imprevisibilidade. Como todo bom malandro, sabia que negociar e pisar macio era alternativa viável para quem não é patrão. Mas como militante, aquele descrito por Lima Barreto, seu samba não tinha nada de “contemplativo, de plástico, de incolor” (Barreto, 1956a: 71), era profundamente conectado às tormentas de seu tempo. Como ele próprio disse, “gosto muito de ser crítico em minhas composições, sou mais chegado a isso”¹⁷⁸. O João que militava pela preservação da memória popular era implacável na recusa à imposição da música-mercadoria, simplificada e de fins estritamente comerciais. Se o malandro sabia que não podia prescindir da indústria fonográfica e encontrou os caminhos possíveis para trabalhar para ela, o militante tinha consciência que, se dependesse apenas do mercado, o samba não resistiria ao tempo e diante disso ocupou uma trincheira que o levou ao ápice e ao ostracismo. O Clube do Samba é justamente a etapa mais importante do seu esforço para equilibrar essa antinomia entre o malandro engajado e o militante que improvisa e, por isso, o auge da sua carreira coincide com o melhor momento da entidade.

Em seu célebre “Conformismo e resistência”, Marilena Chauí discorre sobre os sentidos do vocábulo “ambíguo”. Ela recorda que o termo não “goza de boa reputação”,

¹⁷⁷ “Última Hora”, em 8 de abril de 1983.

¹⁷⁸ “Jornal do Brasil”, em 21 de fevereiro de 1997.

sendo associado a um significado que sugere dúvida, imprecisão: “pouco rigoroso, do ponto de vista teórico, e pouco digno de confiança, no plano moral” (1989: 121). A autora, todavia, defende que ambiguidade não é defeito, mas uma chave imprescindível para a compreensão de que os objetos são constituídos de “dimensões simultâneas” (idem: 123). É partindo desse pressuposto que ela propõe uma interpretação da cultura popular como manifestação de uma intrincada relação entre “ignorância e saber, atraso e desejo de emancipação” (idem: 124).

A noção de ambiguidade ajuda a compreender como a dicotomia entre malandragem e militância é apenas aparente na trajetória de João Nogueira, pois é justamente este equilíbrio de antagonismos que dá singularidade a sua obra. O samba de calçada, aquele que não vem do morro, nem da escola, é o samba de um trabalhador suburbano que, ao se formar na rua, teve no Méier sua faculdade: para o samba e o trabalho, para a festa e o questionamento, para a fresta e a música-mercadoria. É a ambiguidade que determina a cultura popular como práxis “que se desenvolve sob a dominação” (Chauí, 1989: 124) e com João não foi diferente. A mesma vocação fez do seu destino sambista e militante: a vontade de cantar, ao som do telecoteço, os ensinamentos que aprendeu *no subúrbio nos melhores dias*.

Muniz Sodré relembra que a música dos escravos nasceu como um manifesto. Havia samba nas plantações, nos engenhos, no quilombo: “como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva” (Sodré, 1998: 12). Sob a primazia da burguesia e com a existência dilacerada pela separação entre trabalho manual e intelectual, a persistência do samba ainda sugere resistência. E era esta música que interessava a João Nogueira: inequívoca demonstração de recusa ao imperativo social de reduzir a cultura a mero valor de troca e de transformar tudo, a vida, os homens, o tempo livre, enfim, a história em mercadoria.

O samba foi a forma encontrada por João para tomar consciência de seu tempo, diante do aviltamento provocado pela indústria fonográfica: para ele era nítido que, sem organizar-se, aquela música que fazia tenderia a desaparecer. Consciência que ele demonstra ao afirmar que: “entramos na máquina, nossa música já não é mais aquela das rodas de samba, recebe tratamento de maestro, tiram o surdo e colocam o contra-baixo

elétrico (...). No fim, nem parece que aquele pagode foi feito num boteco ou no morro”¹⁷⁹.

Sem colocar-se à margem do mercado, sendo ele próprio um produto da indústria, a obra de João Nogueira é mais um daqueles momentos em que a linguagem e saberes populares “reagem à lógica do capital e a seus efeitos desestruturantes” (Coutinho, 2002: 154). Não foi apenas samba que a calçada ofereceu a João, mas também um ponto de vista único da sociedade que se transformava diante dos seus olhos. Parece-nos que não se pode compreender o histórico de conciliação pelo alto no Brasil sem considerar a maneira com que a cultura popular se colocou diante da hegemonia dominante, as negociações que envolveram esse processo e a ambiguidade que se desenvolve sob a dominação, pois “em toda época existiu uma praça pública cheia de uma multidão a rir” (Bakhtin, 2013: 419). É nesse sentido que a obra de João Nogueira sintetiza o espírito do seu tempo. Entrincheirado na síncope e comprometido com a batida dos seus antepassados, ele buscou dar continuidade à intrincada simplicidade do samba urbano através do improviso e da organização, da negociação e do questionamento, da boemia e da luta, em uma dialética peculiar entre canto que resiste e resistência cantada.

Um depoimento dado pelo sambista ainda no final da década de 1970 demonstra como malandro e militante têm na rua e na vida suburbana a mesma origem. Como tanto a música quanto a resistência foram cevadas na “observação direta da vida”, como ele faz questão de dizer. Entre a música política e a aquela que se põe a admirar o existente, a escolha dele foi cantar o vivido através do samba:

Tô sabendo de tudo. Mas não acredito muito em ficar fazendo discurso político no palco. (...) O próprio trabalho que eu faço só tem a ver com essa vida simples que eu levo e sempre vou levar. Nunca li nada. É tudo baseado na observação direta da vida¹⁸⁰.

5.4. Guerrilha do samba

Em meados da década de 1990, o samba reapareceu com novo fôlego na indústria do entretenimento. Mas a nova onda do “pagode” não tinha nenhuma relação com o que faziam Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho e Bezerra da Silva. Na definição de Nei Lopes trata-se de um “samba sem sínopes, de melodia e harmonias primárias e letras

¹⁷⁹ “O Globo”, em 02 de setembro de 1971.

¹⁸⁰ “O Globo”, em 09 de outubro de 1979.

infantilmente erotizadas, com arranjos sempre previsíveis” (*apud* Elias, 2005: 155). Introduzindo teclado na harmonia e abusando do romantismo nas letras, a moda foi puxada pelo grupo Raça Negra, que entre 1992 e 1993 vendeu mais de um milhão de cópias.

Em uma reportagem com o título “Abriram o túmulo do samba” – uma referência ao estado de São Paulo, origem de muitos grupos que fizeram sucesso na época, como o Negritude Júnior e o Katinguelê – o jornal “O Globo” tentou estimular a polêmica. Diversos sambistas se posicionaram sobre a relação entre a simplificação rítmica e a música voltada para o consumo. Em vão. O pagode já estava nas paradas e seus expoentes deram pouca atenção ao questionamento de nomes como Martinho da Vila, que resumiu assim o sentimento geral: “misturaram tudo com samba e deu nisso”. Em resposta às críticas, Luiz Carlos, líder do grupo Raça Negra, explicou a novidade que o pagode trazia: “mudamos a linguagem do samba que, no Rio, fala somente em coisas como ‘meu barraco’ e ‘minha preta’”¹⁸¹. O samba parecia ser coisa do passado naqueles tempos de alvorecer do neoliberalismo e da globalização.

Na lista das músicas mais tocadas em 1994 está a popular *Essa tal liberdade do Só pra Contrariar*. A canção é parte do repertório do segundo LP do grupo mineiro que vendeu mais de 250 mil cópias¹⁸². Mas o ano não ficou marcado no imaginário nacional por conta do hit e sim da conquista do tetracampeonato do mundial de futebol. Já em termos políticos o acontecimento mais importante é o lançamento do Plano Real, o conjunto de reformas econômicas do governo Itamar Franco – que havia assumido a presidência em 1992 após a renúncia de Fernando Collor –, implantado sob a batuta do então ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso. Após sucessivas tentativas de controle da inflação e estabilização da moeda ao longo dos anos 80, economistas liberais ligados ao governo e seguindo regimento as orientações do Fundo Monetário Internacional (FMI) conseguiram equilibrar os preços e com isso credenciar FHC para ganhar a eleição presidencial que aconteceria meses depois.

Julho de 1994 é o mês de lançamento da nova moeda brasileira, o Real, responsável pela arrancada na campanha de Cardoso. Foi também o mês escolhido por

¹⁸¹ “O Globo”, em 5 de março de 1993.

¹⁸² Segundo informações da Associação Brasileira de Produtores de Discos, que conferiu disco de platina ao grupo. Disponível em <www.abpd.org.br/home/certificados> Acesso em 17 de abr de 2017.

Paulo César Pinheiro e João Nogueira para a estreia do único show que fizeram juntos em mais de 20 anos de parceria. A produção foi de Eduardo Gudin, parceiro e amigo de Paulinho, que pretendia apresentar o espetáculo no Rio de Janeiro. Os planos mudaram um pouco quando se juntou ao trio o compositor Vítor Martins, à época dono da gravadora Velas. Martins sugeriu que gravassem um disco e a primeira apresentação do show foi em um estúdio com a presença de público, em São Paulo. A equipe que integrou a produção era de músicos experientes, exatamente como João e Paulinho prezavam. Nos arranjos, Cristovão Bastos; Maurício Carrilho e Jorge Simas no violão, Santa Rosa no baixo, Désio Vianna na bateria e Paulo Trompete.

No repertório apenas uma música com um terceiro parceiro, Mauro Duarte. É *Um ser de luz*, feita por eles em homenagem a Clara Nunes após sua morte. Das 17 faixas, nenhum *pot-pourri* e apenas quatro inéditas na voz de João – duas já gravadas por Clara. *Bafo de boca* era um sincopado em que Paulinho recebeu a melodia do parceiro e resolveu usar um mote que já tinha em mente, sobre um bêbado que conhecia de São Cristóvão: “Para de beber, compadre/ Meu compadre, deixa disso/ Larga essa mulher, de lado/ Lembra do teu compromisso”. *Banho de manjerição*, como dito no capítulo 2, tratava de crenças e mandingas populares. Além destas duas, havia ainda um samba com tema ecológico, algo que se tornara recorrente nas letras de Paulo César Pinheiro, gravado anteriormente por Beth Carvalho, *Chorando pela natureza*. E também *Rio, samba, amor e tradição*, último samba enredo da dupla e único que João não tinha levado ao estúdio.

O resto do repertório é um passeio por músicas consagradas. O disco começa com *Espelho* e em seguida enfileira sucessos como *Eu hein*, *Rosa*, *E lá vou eu*, *Bares da cidade*, *As forças da natureza* para então apresentar a “Trilogia do alumbramento”. Em *Minha missão* João mostra que ainda estava em boa forma e interpreta a canção toda à capela, impressionando Gudin com a perfeição do tom (Vianna, 2012: 216). Para encerrar, *Além do espelho*, fechando um ciclo que se abre com a história de João e seu pai e continua com seus filhos; afinal, como diz a letra de Paulo César Pinheiro, “A morte é uma ilusão/ Só sabe quem viveu/ Pois quando o espelho é bom/ Ninguém jamais morreu”.

O disco ao vivo foi sucesso de público e crítica, mas enfrentou as dificuldades de distribuição usual para produções independentes. O show veio para o Rio de Janeiro, circulando entre casas como o João Caetano e o Jazzmania. Era o último grande disco de João Nogueira que aos poucos foi perdendo a energia para persistir fazendo aquilo em que acreditava.

Logo após o lançamento de *Parceria*, o mundo do samba ficou um pouco esperançoso. Em 1995, a gravadora Sony Music estava atrás de um disco que estourasse e procurou Martinho da Vila. As negociações foram difíceis porque a produção era de Miguel Plopschi – que definiria o repertório e não hesitou em deixar claro que desejava músicas simples e populares. *Tá delícia, tá gostoso* agradou a gravadora já que foram vendidas mais de 1,5 milhão de cópias do CD puxado pelo hit *Mulheres* (composição de Toninho Geraes). O disco saiu sem motivos para que Martinho se envergonhasse, já que ele pôde contar com diversos compositores parceiros e teve o cuidado de sugerir mudanças em algumas músicas. Além disso, o sambista ficou satisfeito porque sabia da “sua responsabilidade em relação ao samba” (Sukman, 2013: 211); afinal, foi exatamente com seu sucesso que as portas do mercado se abriram décadas antes.

Com o disco de Martinho o samba voltou a aparecer nas paradas e alguns artistas tiveram novas oportunidades. Paulinho da Viola, por exemplo, não gravava desde 1989 e conseguiu firmar contrato com a BMG em 1996, lançando *Bebadosamba*. Naquele mesmo ano, ele foi chamado para integrar um projeto em homenagem ao maestro Tom Jobim e a forma como a iniciativa se desenrolou é ilustrativa do desprezo em relação ao samba. Eduardo Granja Coutinho (2002), em sua pesquisa sobre a obra de Paulinho, conta o episódio em detalhes, mas o que nos interessa aqui é saber que a homenagem aconteceria em um show na festa de Ano Novo da praia de Copacabana. Paulinho da Viola soube pelos jornais que seu cachê seria três vezes menor que os R\$ 128 mil¹⁸³ pagos aos demais artistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Milton Nascimento e Chico Buarque). Para Granja Coutinho, o episódio demonstra a desvalorização da tradição, do “samba marginal não hegemônico, o samba enquanto fala histórica” (2002: 166).

¹⁸³ A informação sobre os cachês é do jornal “O Globo”. Disponível em <oglobo.globo.com/rio/caches-para-shows-do-reveillon-de-copacabana-geram-polemica-14756249> Acesso em 20 de fev de 2017.

De acordo com a produtora do evento, a responsabilidade do cachê menor seria do próprio sambista por conta “da falta de profissionalismo e seriedade com que Paulinho conduz a carreira dele. As outras pessoas têm escritórios (...). O Paulinho trabalha no fundo do quintal da casa” (*apud* Coutinho 2002: 167). Para Coutinho, a produtora deixa nítida a existência de dois “sistemas de colocação” no mercado, o “escritório” e o “fundo de quintal”, que não por coincidência é “espaço, por excelência do samba tradicional” (*idem*). Esta oposição exprime o antagonismo existente entre empresários e amadores, produção em série e artesanal, a lógica capitalista e o espaço não hegemônico (*idem*). Como se vê, o samba, que João tanto temia ser visto como folclore, reminiscência do passado, aparece subvalorizado e condenado a espaços cada vez mais restritos.

Vendo companheiros de sua geração com novos trabalhos na rua, João Nogueira animou-se e começou a planejar um disco com inéditas. No início de 1997, ele foi capa do caderno de cultura do “Jornal do Brasil” com uma entrevista longa. Nela, o sambista contou que estava organizando uma nova estratégia para divulgar sua música: invadiria bares e restaurantes tocando. “É guerrilha mesmo, estou disposto a encarar”, disse ele. João afirmava que não havia muito espaço mais para se apresentar, e copiar a estratégia de alguns pagodeiros, que costumavam cantar pelas ruas à noite, poderia ser uma alternativa. O sambista também demonstrava que sua verve questionadora seguia pulsante ao comentar o enredo daquele ano para o bloco do Clube do Samba, uma crítica à venda da Companhia Vale do Rio Doce. “Como povo, eu posso ser contra a venda da Vale. (...). Ou a gente vem aqui para fazer alguma coisa ou então faz outra coisa só para ganhar dinheiro e ficar rico. Aí é fácil”¹⁸⁴, afirmou determinado.

João já estava com 55 anos e desde 1986 não produzia um disco em uma grande gravadora. Os shows (com roteiro, cenário e direção) eram cada vez mais raros, os bens estavam bloqueados na justiça e o que ainda lhe restava eram as apresentações noturnas em teatros, clubes e festa locais, como no início da carreira. No entanto, a personalidade e a ideologia que o tornaram *persona non grata* em diversos círculos do mercado de entretenimento continuavam afiadas. Ele ainda era um suburbano, mulato, malandro de “fundo de quintal” – morreu sem empresários ou escritórios – procurando meios de cantar seu samba.

¹⁸⁴ “Jornal do Brasil”, em 21 de fevereiro de 1997.

João mostrava-se esperançoso e contou das novas músicas que tinha acabado de compor: *Caminha*, *Caymmi*, parceria com Paulo César Pinheiro e Edil Pacheco, e *Apitaco*, composição sua, depois de anos sem fazer nada sozinho. Esta última era uma crônica sobre o uso de apitos pelos usuários de maconha na praia de Ipanema, Rio de Janeiro, para alertar sobre a presença da polícia e tem a mesma métrica do antológico *Pelo telefone*, de Donga e Mauro de Almeida. Ele usa a música como exemplo do projeto que estava elaborando, seria um disco “só com samba de primeira”:

Tem três gravadoras que mostraram interesse no meu trabalho, mas eu só quero multinacional. As gravadoras brasileiras não divulgam nem imprimem teu disco. Aí você faz um disco lindo e o cara vai e bota cinco mil discos na loja. Isso eu não quero. Você tem que fazer um disco voltado para o mercado. Isso é ser moderno sem arriar as calças¹⁸⁵.

A fala de João Nogueira resume o dilema do artista diante das condições impostas pela ordem capitalista e que já tratamos anteriormente. Fora do mercado, é como se sua música não existisse. Dentro dele, a indústria não poupava esforços para deturpá-la. Apesar de mostrar-se com disposição, João Nogueira não encontrou espaço para realizar seu último disco “caprichado”. De acordo com Luiz Fernando Vianna, ele começou a negociar com Arnaldo Saccomani, “mais tarde conhecido como jurado de programas de TV e na época um produtor e compositor na linha tudo pelo sucesso” (2012: 234). Saccomani levou a proposta de João à BMG e no estúdio, no início de 1998, o sambista recebeu um recado direto: “ou acatava as ordens ou não tinha disco” (idem). Endividado e convicto de que se voltasse às rádios poderia dar a volta por cima, João cedeu por completo pela primeira vez em sua carreira.

A produção ficou a cargo de Jorge Cardoso, o mesmo que havia assumido o lugar de Paulo César Pinheiro na reta final do disco de 1986. No estúdio, apenas a presença de um constrangido Cláudio Jorge, antigo parceiro e amigo, lembrava os trabalhos anteriores de João. O resumo de Vianna para a produção dá a dimensão do que foi imposto ao sambista:

Ele queria como arranjador Cristóvão Bastos, Marinho Boffa, Jorge Simas ou os três. Deram-lhe Jota Marques e Eduardo Souto Neto, que revestiram as faixas de teclados e acrescentaram detalhes como solos de sax nada afinados do jeito de João. (...). Queria gravar ‘No tempo do Patropi’, de Simas e Feital,

¹⁸⁵ Jornal do Brasil”, em 21 de fevereiro de 1997.

mas a BMG achou o samba muito sofisticado. Segundo o violonista, ele nem encontrou ânimo para lutar (idem: 235).

O disco apresenta um João Nogueira fora do lugar, descolado de tudo que fez ao longo da carreira e que reafirmou por três décadas. Nas primeiras duas faixas, a gravadora fez questão de desfigurar por completo sua trajetória. A música de trabalho e que abre o disco é *Haja coração*, parceria de Elias Muniz e Luiz Carlos (do grupo Raça Negra). Em seguida aparece *Não há felicidade*, de Ando e Dedé Paraíso. Dedé é um dos fundadores do grupo Demônios da Garoa e compositor eclético. Já emplacou sucessos com Araketu, Zezé Di Camargo e Luciano, Só pra contrariar e Zeca Pagodinho, por exemplo. Após as duas primeiras canções, aparecem dois sambas feitos em parceria com Paulo César Pinheiro e uma terceira faixa de Jorge Simas e Marcos Paiva, o que demonstra um disco sem qualquer coesão, misturando propostas absolutamente diferentes, unificadas apenas pelo exagero de teclados, solos e coros. Em seguida João interpreta *Ai que calor*, parceria do produtor do disco com Beto Correa. A música é provavelmente a mais simbólica do que representa o álbum, pois não tem apenas uma letra e melodia simplificadas. Em toda a carreira do sambista não há nada com apelo erótico que se aproxime dela. O refrão repete à exaustão o mote *Ai que calor* e as estrofes cantam o encontro de um homem com uma mulher, como na segunda parte: “Quero estar na palma da sua mão/ Não importa nem o jeito que seja/ Na transparência do meu suor/ Saciar o que você mais deseja”. Completam o repertório imposto pela gravadora *Carente de amor* (Helinho Salgueiro, Márcio Paiva e Mauro Jr.) e *Quem me quiser* (Gilson e Carlos Colla).

As cinco canções abordam temas românticos e repetem vocábulos e expressões de uma estratégia poética que apresenta poucas variações. “Escuro do quarto”, “peito”, “saúde”, “paixão”, “solidão”, “me entregar”, “amar” e suas variações são comuns às letras e fazem com que João Nogueira cante o amor como nunca antes. Para que se tenha uma ideia, nas mais de 150 músicas em que ele figura como autor levantadas para esse trabalho, o verbo sufocar aparece em apenas uma, solidão tem duas ocorrências e paixão foi usada em não mais que seis ocasiões.

O racha no repertório é nítido. Entre as músicas que se identificam com João, além das duas que indicamos anteriormente, estão uma parceria entre Arlindo Cruz e

Franco; outra de Nosli, Gerude e Nonato Buzar; mais duas de João e Paulo César Pinheiro e *Apitaco*. Há ainda a única parceria de João com Mário Lago, que havia deixado com ele uma parte de melodia 15 anos antes. No projeto que vinha desenvolvendo para o disco, João cuidou de compor o que faltava e fazer a letra de *Pro mundo morar*.

Pouco depois da gravação do disco, mas antes do seu lançamento, João realizou curta temporada no Mistura Fina. No show, canções que entraram no álbum, mas nenhuma das cinco impostas pela gravadora. Ele abria a apresentação com *Meu louco*, da parceira do Paulo César Feital. É curioso porque a música não está entre seus sucessos, mas pode sinalizar o momento que o sambista vivia. A verdade é que ele estava por baixo, continuava abusando da saúde e o disco não ajudou a melhorar esse quadro. Apesar de publicamente ter defendido o trabalho, ele não estava satisfeito e confidenciou aos amigos e à família a tristeza de ter gravado *João de todos os sambas*.

O nome do CD é revelador do projeto que a gravadora tinha para o sambista. A ideia era mostrar que ele era representante de qualquer tipo de música. “A proposta era tocar todo tipo de samba, com várias levadas, mostrar João mais como cantor, não só como compositor”, diria o produtor (*apud* Vianna, 2012: 235). Acontece que o malandro nunca foi de todos os sambas. A música dele tinha um lugar, a calçada; um bairro, o Méier; uma linguagem, o sincopado. É nesse sentido que o disco nos parece símbolo não apenas do ocaso de João Nogueira, mas de uma derrota mesmo da tradição. As muitas lutas enfrentadas por ele e sua geração são, na verdade, parte de uma realidade com a qual João nunca se conformou. Seu engajamento com o samba era também seu engajamento com um país que se mostrava cada vez mais distante daqueles que ele reconhecia como povo: os trabalhadores que pegam o trem, os frequentadores do botequim, as mães valentes, as moças suburbanas, os humildes.

No dia em que o seu último disco chegou às lojas, João Nogueira sofreu um acidente vascular cerebral, o primeiro dos cinco que teria até o fim da vida. Foi internado em estado grave, mas em duas semanas teve alta e passou a divulgar o novo CD. João não tinha alternativa, precisava defender o trabalho: afinal, contava com seu sucesso para dar prosseguimento à carreira. Entre declarações vagas e defesas sutis dos seus pontos de vista, embarca na estratégia da gravadora: “Eu sempre gostei que as pessoas me vissem

como compositor, mas agora estou dando uns tirinhos como intérprete. É minha nova fase”¹⁸⁶. Ora, ele já era um intérprete consagrado, pelo menos desde meados dos anos 70. O que se tentava fazer era descaracterizar a figura do sambista, comprometido com a tradição do samba, para apresentá-lo como um “intérprete de MPB”, desses que podem cantar qualquer música. Esta guinada João resume na seguinte explicação: “eu sempre fui muito independente, fiz o que quis. Mas nesse disco quis escutar o que as pessoas tinham a dizer”¹⁸⁷.

O sambista esforçou-se para não atacar o pagode mais comercial e em entrevista com a jornalista Lena Frias, afirmou diplomaticamente que há espaço para todos e que o sucesso de uns acaba por ajudar os outros. Ao ser rebatido por ela, que questionou o suposto retorno comercial do pagode para sambistas tradicionais, ele cedeu e como se falasse de si próprio, concluiu: “infelizmente é assim, sambista tem que ficar pulando na corda bamba”¹⁸⁸. Meses depois, em entrevista à “Folha de S. Paulo”, João seria menos discreto e confessaria ao jornalista que “gravar esses sambas foi uma imposição do produtor, eu tinha me preparado para um disco de apenas músicas inéditas minhas”¹⁸⁹.

Os sucessivos problemas médicos, associados às dívidas acumuladas e à escassez de propostas de trabalho, fizeram dos últimos anos do sambista uma longa agonia. Vianna afirma que, no fim da vida, ele estava com 90% da carótida esquerda e 80% da direita entupidas (2012: 251). Já não tinha condições de procurar gravadoras ou planejar shows. Os vícios que acumulou dificultavam o trato da saúde. Não há como negar que essa “forma autodissolvente”, como Coutinho caracteriza o alcoolismo de Lima Barreto (2011: 109), contribuiu para reduzir drasticamente sua força criativa ao longo dos anos. João não apenas bebia, mas também fazia uso de outras drogas. Esta problemática pessoal, no entanto, pode ser entendida como parte de sua estratégia para enfrentar as fissuras causadas pela experiência de tornar-se um produto da indústria. Com isso não estou afirmando que os vícios são responsáveis diretos pelo que ele viveu, mas que a existência fraturada pode encontrar neles vias de fuga e realização.

¹⁸⁶ “Jornal do Brasil”, em 18 de abril de 1998.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ “Folha de São Paulo”, em 19 de junho de 1998.

Um dos poucos prazeres ainda era encontrar-se com os amigos e cozinhar. Pouco mais de um mês antes de morrer, já debilitado, João esteve na tradicional comemoração do aniversário do “Trem da alegria” (1º de maio), do amigo Afonsinho, em Paquetá. Lá, preparou um caruru e pôde cantar pela última vez o hino do time, de sua autoria: “O nosso rei é o compadre Afonsinho/ Mas a rapaziada também bate direitinho”, diz a letra. Na mesma época os amigos do meio musical conseguiram convencer Paulo Amorim, dono da gravadora Jam Music, a gravar um disco ao vivo com ele. O show seria realizado em São Paulo, no Tom Brasil, nos dias 13 e 14 de junho. No dia 02, o violonista Jorge Simas foi buscá-lo para realizarem o último ensaio e o sambista, que já se locomovia com dificuldades, lhe confidenciou: “a minha preocupação não é se eu vou cantar, eu já estou chegando ao ponto de me preocupar se eu vou estar lá”¹⁹⁰.

Na segunda-feira, dia 05 de junho, de madrugada, Simas recebeu uma ligação de Ângela Nogueira pedindo ajuda porque João estava com dificuldades respiratórias. Cerca de uma hora depois ele morreu, em sua casa no Recreio, na companhia dos familiares. Reunidos no velório, os amigos resolveram manter o show da semana seguinte, inclusive para ajudar a família financeiramente. Beth Carvalho, Carlinhos Vergueiro, Arlindo Cruz, D. Ivone Lara e mais alguns companheiros fizeram duas apresentações que resultaram no disco *Através do espelho* – Chico Buarque e João Bosco entraram com duas gravações feitas em estúdio. Outra homenagem mais imediata ficou por conta de Paulo César Feital e Jorge Simas, que compuseram *Labareda*, música que foi tema do desfile do Clube do samba em 2001:

Como é que sai o Clube sem seu bamba
 Quem é que vai puxar o samba
 Riscando no chão sua pamba de fê, quem é
 Vem a meio pau nossa bandeira
 Soluçam Méier, Madureira
 E aquela mesa do Alcazar
 Eu sei, foi bambear no infinito
 E hoje o céu é mais bonito
 Existe uma estrela gingando por lá

5.5. Nenhuma luta é vã

Quando João Nogueira morreu, o compositor Dicro deu a seguinte declaração:

¹⁹⁰ Em entrevista a autora em 05 de junho de 2015.

O que dá tristeza é ver que ele não vinha recebendo da mídia a atenção que merecia. O cara ficou na geladeira nos últimos anos e agora depois de morto, todo mundo vai fazer o *favor* de tocar sua obra. Igual a urubu na carniça¹⁹¹.

O que Dicro não previu é que a atenção dada ao amigo depois da morte duraria tão pouco. Não demorou para que João caísse no ostracismo, suas músicas sumissem das rodas de samba e ele tivesse sua trajetória como compositor cada vez mais diminuída. Essa situação começou a mudar com a meteórica carreira de seu filho, Diogo Nogueira, que havia subido ao palco pela primeira vez no show em homenagem ao pai após sua morte. Ele gravou o primeiro disco em 2007 e no repertório estão três músicas de João: *Batendo a porta* e *Poder da criação* (parcerias com Paulo César Pinheiro) e *Nó na madeira* (com Eugênio Monteiro).

A rápida ascensão de Diogo alimentou novo interesse pela obra do pai, que chegou a ser homenageado no bairro em que nasceu e cresceu, já que o antigo Imperator foi reformado e rebatizado com seu nome. Em 2012, com o intuito de preservar a memória de João, o filho idealizou o projeto Sambabook que resultou nas gravações de um CD e um DVD, em um fichário com 60 partituras, além da “Discobiografia” escrita por Luiz Fernando Vianna.

Em 2016, considerado ano do centenário do samba, Diogo Nogueira aliou-se à marca de cerveja Antartica e lançou uma reedição do Clube do Samba. O Clube, reduzido a um evento, promoveu quatro rodas com convidados como Beth Carvalho e Martinho da Vila. De acordo com o release da agência de publicidade responsável pela produção, as rodas foram realizadas em “um casarão no centro do Rio de Janeiro, [com] decoração feita com itens autênticos do Clube e réplicas inspiradas no acervo disponibilizado”¹⁹².

O objetivo dos anunciantes era tornar o Clube do Samba o principal mote das ações publicitárias da marca naquele ano, pautando ações de internet e televisão. Por isso, um site especial foi lançado. Nele, a cervejaria conta a história da entidade a seu modo. Segundo o relato, em 1979 eram escassas as oportunidades de trabalho para os sambistas e “João Nogueira – que estava muito bem na carreira, mas era um cara com imenso

¹⁹¹ “Jornal do Brasil”, em 06 de junho de 2000.

¹⁹² Segundo release publicado no site da agência Almap BBDO. Disponível em <www.almapbbdo.com.br/pt/trabalhos/antarctica-recria-o-clube-do-samba+125> Acesso em 13 de jan de 2017.

coração – teve uma epifania: fazer um movimento de resistência”¹⁹³. Para fazer o movimento decolar, o sambista, segundo a marca, teria convidado:

Martinho da Vila, Beth Carvalho, Alcione, Clara Nunes e Antarctica. Sim, a BOA¹⁹⁴ fazia parte dessa diretoria. No balde pra gelar, nos copos ou com o casco da garrafa usado para batuque, a BOA esteve sempre presente¹⁹⁵.

Transformado em mercadoria, o Clube do Samba passou a ser objeto de decoração, folclore e fruto do bom coração de João. Para fechar, como no célebre enunciado de Marx, a luta do sambista assume “a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” e a cerveja passa a figurar entre seus “convidados” para a criação da entidade. O hipotético convite de João é exemplo acabado da forma como o Clube do Samba aparece revestido do fetiche, assim definido pelo pensador alemão: “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens” (2013: 206).

Diante do sucesso da iniciativa, Diogo Nogueira e sua irmã, Clarisse, associaram-se a outra agência de comunicação e em 2017 lançaram nova versão do Clube do Samba, com rodas bimensais em um clube em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro. Os ingressos custaram R\$ 100 nas primeiras edições em que o cantor dividiu o comando da apresentação com nomes como Mauro Diniz, Noca da Portela e Nelson Sargento. Ele, no entanto, faz questão de frisar a diferença em relação à iniciativa de seu pai: “não é mais como nos anos 70, um movimento de resistência do samba, mas sim um celeiro para incentivar novos talentos e mostrar o melhor da nossa música”¹⁹⁶.

Esvaziado de seu sentido político e histórico, o mais importante projeto de João Nogueira resume-se a uma marca, um nome. Não nos cabe, por óbvio, julgar se esta iniciativa é correta, não é o objetivo deste trabalho. Chamamos a atenção apenas para mais esta *derrota da tradição*.

A obra do sambista é caracterizada por um constante embate em prol da música popular. As lutas encaradas por ele passam pela recusa em aceitar passivamente a completa mercantilização da vida. Para tanto, João valeu-se da herança legada por aqueles que o antecederam: a linguagem da fresta, da síncope e da crônica suburbana,

¹⁹³ Disponível em <www.antarctica.com.br/samba/meier/clube-do-samba> Acesso em 13 de jan de 2017.

¹⁹⁴ “BOA” é o codinome usado pela peça publicitária para a marca da cerveja.

¹⁹⁵ Disponível em <www.antarctica.com.br/samba/meier/clube-do-samba> Acesso em 13 de jan de 2017.

¹⁹⁶ Release enviado à autora pela agência Lupa Comunicação sobre o Clube do Samba.

“última arma de quem já largou sua navalha” (Matos, 1987: 127). Em um “mundo ostensiva, extensiva e intensamente capitalizado” (Wisnik, 2008: 34), o sambista de calçada poderia, como tantos outros, capitular diante da poderosa indústria da música-mercadoria e, como intérprete, trilhar por caminhos que o fizessem mais um cantor de sucesso. Por isso, acreditamos que sua opção pelo enfrentamento tem mais a dizer do que as derrotas que acumulou.

No enterro de João, o sambista Walter Alfaiate falou sobre a importância de dar continuidade às bandeiras erguidas por ele e arrematou: “não era um soldado, era um general”. Sua alta patente contrasta com a ausência de uma tropa. Militante improvisado e boêmio engajado, o bamba do Méier lutou em um “combate desesperado”: “suas trincheiras já estavam minadas pelas poderosas armas do adversário” (Coutinho, 2005: 120). Todavia, colocou sua obra a serviço da memória e dos saberes daqueles que cotidianamente reinventam a vida em contraste com a ideologia oficial. Não estamos falando de uma ação disciplinada com vistas às transformações das relações estabelecidas, mas de uma concepção que inevitavelmente organiza o mundo a partir de parâmetros que contrastam com a ideologia oficial. A música popular é cevada pelo vivido e pelo cotidiano daqueles a quem só resta vender sua força de trabalho. É por isso, que, mesmo conservando traços da ideologia dominante, ela contém também aquela *perspective d'en bas*.

Foi Adorno que alertou para o fato de que “o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais” (2003: 66). Se consideramos a afirmação correta, compreendemos como a arte popular materializa-se na ambiguidade e nas contradições das relações vividas. Afinal, ela é “mito e sonho, mas também protesto, pois o comum das pessoas tem sempre alguma razão para protestar” (Hobsbawm, 2012: 42). É este protesto que interessava a João Nogueira em tempos de “estandardização do modo de pensar” (Gramsci, 2006, v. 3: 261). Ao mundo que se apresentava diante de si, ele não respondeu com descaso e conformismo, mas com o compromisso em torno da fala histórica e da memória dos seus antepassados, afinal “o canto do povo muda tudo”, como ele disse certa vez¹⁹⁷.

¹⁹⁷ “Jornal do Brasil”, em 21 de fevereiro 1997.

Carlos Nelson Coutinho afirmou que o capitalismo cobra um preço alto por uma existência segura e estável. Este custo envolve a “renúncia a uma vida sensata, criadora, autônoma, aberta ao novo; condição para obtenção de segurança é que o indivíduo aceite passivamente os papéis prescritos pela divisão burocrática do trabalho, tornando-se um consumidor obediente de mercadoria, de opiniões e de modos de vida” (2005: 132). As derrotas acumuladas por João, inclusive do ponto de vista material, são símbolos da opção por não aceitar estas condições. Esta escolha, como buscamos demonstrar, é forjada ao longo de sua trajetória. É ao fazer samba que João torna-se militante. Do ponto de vista estético isso se manifesta na crônica suburbana cantada no ritmo do sincopado. Do ponto de vista político, concretiza-se na trajetória engajada de quem se recusou a ser um mero *vendedor* de “mercadorias e modos de vida”. Mesmo pagando um preço alto, João mostrou que malandragem e militância, festa e fresta são pares dialeticamente conciliáveis: cantar um samba em seu tempo era resistência.

Em que pesem as inúmeras derrotas, ele sabia que “uma luta nunca é vã”¹⁹⁸. O samba, o botequim, o carnaval e os acordes de um cavaquinho estão aí para mostrar que o destino das classes subalternas não é a submissão. Afinal como ele próprio garantiu: “não perco a esperança, porque a profissão de brasileiro é a esperança mesmo”¹⁹⁹.

¹⁹⁸ “Jornal do Brasil”, em 18 de fevereiro de 1997.

¹⁹⁹ Idem.

6. Considerações finais

*Sabemos que a vida não é
uma coisa e a poesia outra.
Sabemos que a política não é
uma coisa e a poesia outra.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

A transformação ocorrida com o samba de enredo a partir da década de 1970 é uma das marcas mais significativas do período de consolidação da indústria de bens culturais para o mundo do samba. Na prática, com a maior presença de membros externos às comunidades, as alas dos compositores perderam prestígio e a música foi sendo cada vez mais simplificada com o objetivo de contagiar um público variado. Por isso, Simas e Lopes acreditam que “a transformação gradativa dos ensaios das escolas em espécies de bailes carnavalescos” (2015: 261) contribuiu para a principal mudança ocorrida: a aceleração do andamento da música. Aproximando-se da marcha, o samba de enredo perdeu em sua cadência com o objetivo imediato de atender ao tempo de desfile imposto às escolas “que apresentavam maior número de desfilantes e carros alegóricos maiores a cada ano” (idem).

Como vimos, a insatisfação com a diluição do samba de enredo é um dos componentes do movimento criado por Candeia que deu origem à Quilombo. Em seu livro, o sambista enfatiza que este tipo de samba tem uma linha melódica própria, diferente do ritmo explosivo dos “sambas feitos para o consumo” (1978: 50). Para ele, a indústria fonográfica seria uma das responsáveis pela maneira como o samba de enredo foi sendo deformado ao ter seu andamento acelerado e seu conteúdo cada vez menos elaborado. O compositor conclui que “este é o papel que a máquina de comunicação faz

sem piedade, destruindo os valores adquiridos da arte popular sem nenhum respeito” (idem).

João Nogueira, assim como Candeia, acompanhou esse processo e não deixou de se manifestar criticamente. Como integrante da Portela ou como compositor de samba de enredo, ele sabia que essa também era uma luta difícil de vencer, porque não era apenas o samba que se acelerava. Perguntado sobre o assunto, João refletiu: “a velocidade está relacionada ao avanço da sociedade, tudo tem que ser mais veloz. Menos o samba. O samba precisa de calma”²⁰⁰.

David Harvey debruçou-se sobre as mudanças ocorridas nas práticas culturais a partir da década de 1970. Elas estariam relacionadas “à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço” (1992: 8). Assim como João, Harvey detectou que na modernidade capitalista “tudo tem que ser mais veloz” e buscou analisar isso à luz da aceleração do ritmo dos processos econômicos. Para ele, os modos flexíveis de acumulação, associados às tecnologias mais modernas que permitem um fluxo nunca antes visto de capital, pessoas, ideias e imagens, propiciam a “compressão do tempo-espaço”. Não apenas o mundo se acelera, como parece cada vez menor. Altera-se também a maneira “como representamos o mundo para nós mesmos” (Harvey, 1992: 219), de modo que esse processo interfere nos diversos aspectos da vida social, inclusive a cultura. Constatado este efeito, o autor faz a ressalva de que as “práticas temporais e espaciais nunca são neutras nos assuntos sociais; elas sempre exprimem algum tipo de conteúdo de classe ou outro conteúdo social, sendo muitas vezes o foco de uma intensa luta social” (idem: 218).

O tempo, como vemos, é uma representação social que vai se moldando às relações estabelecidas e é significativamente impactado por fenômenos como a urbanização e a industrialização. É por isso que há uma luta incessante entre o “tempo do capital e os tempos locais” (Ortiz, 2000: 51), mimese da própria luta de classes. É verdade que, nessa disputa, a marcha global do capitalismo é dominante e a trajetória da sociedade “tem se caracterizado pela aceleração do ritmo da vida” (Harvey, 1992: 219) em um voraz processo de imposição de valor ao tempo. A vantagem que as forças capitalistas detêm, todavia, não significa que esta é uma dinâmica que se desenrola sem

²⁰⁰ “Jornal do Brasil”, em 21 de fevereiro de 1997.

conflitos. Como determina João Nogueira, tudo pode ser mais veloz obedecendo aos ditames do mercado, menos o samba. O samba precisa de calma.

A calma do samba não é algo meramente abstrato, pelo menos não em João. “A progressiva aceleração do andamento do samba”, como recorda Eduardo Granja Coutinho, resulta em uma “anulação das síncopes” (2002: 146). A “calma do samba”, portanto, contém o próprio sentido histórico do ritmo e suas infinitas possibilidades de tempo, contratempo, dribles e reinvenções. Assim como em outras manifestações da cultura popular, o fundamento do tempo do samba está na memória comunitária, nas experiências e crenças acumuladas. É por isso que Sodré garante que o ritmo é portador de um saber coletivo sobre o tempo (1998: 21) que está em constante contradição com o tempo da industrialização. Não é por acaso que a melodia do samba passa a parecer cada vez menos adequada às transformações da sociedade. À música de consumo é preciso impor a velocidade e a efemeridade das mercadorias.

Com efeito, é também nesta insubmissão ao tempo do capital que reside a capacidade de protesto do sambista. Como detectado por Bakhtin, o tempo é o “verdadeiro herói” das formas populares, porque é ele que “efetua o destronamento do antigo e a coroação do novo” (2013: 65): é nele que a vida é cotidianamente reinventada. Prova disso é a permanência do samba, este sobrevivente – da violência do cassete e da disciplinarização imposta pela indústria cultural. Às normas colocadas pelo tempo da exploração do trabalho e da vida urbana, as classes populares respondem com a ginga do entretempo, da ambivalência e da inversão dos valores dominantes. Manter viva a melodia criada pelos antepassados, refutando a padronização desejada pelo mercado, é, pois, uma forma de recusar o imperativo da produtividade e da mercantilização total da existência.

Antonio Candido em certa ocasião ressaltou que tempo não é a mesma coisa que dinheiro e que esta concepção é uma brutalidade disseminada pelo capitalismo. “Tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida”²⁰¹, concluiu o crítico. O tempo em João Nogueira era o de uma roda no fundo do quintal, o dos encontros no botequim, da melodia do samba e das historietas que ouvia da calçada. Não era, definitivamente

²⁰¹ Disponível em <<http://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FMovimentos-Sociais%2FAntonio-Candido-inaugura-biblioteca-do-MST-e-fala-da-forca-da-instrucao%2F2%2F11075>> Acesso em 10 abr 2017.

dinheiro, como ele canta em *Dinheiro nenhum*: “Não me troco por metal/ Dinheiro nenhum me paga/ Da vida não levo nada/ Meu sonho é de carnaval”.

Parece-nos que a opção radical pelo tempo da cultura popular não é fruto de uma escolha subjetiva do sambista. Ela é expressão de uma concepção de mundo mais ampla que encontra correspondência com as lutas de classes e faz parte do seu cotidiano. Mulato, suburbano e trabalhador, João tinha poucos recursos para interpretar a sociedade que se transformava diante de si em uma velocidade assustadora. O samba e a vida acelerados, em alguma medida, encarnam o estrangulamento de um modo de vida pelo desenvolvimento capitalista. Já não havia espaço para a síncope e para negociações. A maneira que João encontrou para confrontar o espírito do seu tempo e com isso defender às memórias do seu povo foi fazendo samba. Cantando o dia a dia daqueles que “sempre foram obrigados a conceder ao trabalho a maior parte de seu tempo e de sua vida” (Löwy e Näir, 2008: 39), o sambista de calçada valeu-se da ginga aprendida nas ruas do Méier para improvisar e elaborar o ritmo e a resistência, a música e a luta que sempre pautaram sua trajetória.

Para elucidar os caminhos da concepção de mundo que pautou a obra de João Nogueira, tomamos como ponto de partida a relação com a tradição da qual ele é herdeiro. Como procuramos demonstrar, ela passa necessariamente por uma compreensão “dialética da tradição” (Coutinho, 2002). João tinha consciência de que a dicotomia entre conservação e renovação é apenas aparente. Para aqueles que opõem o passado a ser preservado de um presente criador, o samba é uma música “autêntica”, peça de coleção. O sambista, por sua vez, via o samba como uma elaboração criativa e dinâmica, ação e legado das classes populares. A memória a ser preservada e pela qual ele lutou não era coisa do passado, “folclore”, mas música atual, porque organicamente ligada à realidade vivida.

Foi no Méier, primeiro ao som dos acordes paternos e depois na rua, que João Nogueira percebeu ainda jovem a capacidade do samba em constituir-se como documento histórico do seu tempo. Um dos marcos desse período de formação é o encontro com Zinco, o poeta da Cachoeirinha. Para João, as composições de Zinco eram

simples, como os cantos dos passarinhos que ouvia nas matas. Mas eram também “arte do nosso próprio povo”, como ele afirma. Isso porque o canto do poeta não derivava apenas da opção por uma corrente estética ou da mera admiração do mundo, mas do cotidiano do morro onde morava, das lutas travadas por aqueles que diuturnamente negam-se a ver suas vidas resumidas ao trabalho assalariado e à miséria diária. Não é por acaso, pois, que durante o carnaval, a festa de inversão, Zinco reinava no Méier, compondo para blocos variados, cantando sem o apoio de microfones pelas ruas do bairro.

O carnaval de rua do subúrbio foi também a porta de entrada do mundo do samba para João. Esta é uma informação relevante porque mostra um dos aspectos que dão origem ao seu “samba de calçada”. Ele não foi formado no chão de uma escola de samba, nem no morro. Sua faculdade, como dizia, foi o Méier, suas ruas, botequins, esquinas e praças. Herdeiro do samba urbano de Wilson Baptista, Geraldo Pereira e Noel Rosa, João buscou cantar em crônica e telecoteco os dilemas da vida suburbana e a sociedade de seu tempo, marcada por contradições sociais e, portanto, por festas e lutas.

A crônica feita pelo sambista de calçada, entretanto, não tem nenhum “distanciamento intelectualista”, não se pretende análise. Mas tampouco deve ser compreendida enquanto reprodução imediata da vida. É, precisamente, uma tomada de posição pelo léxico popular, uma opção estética pelos de baixo que, muitas vezes sem intenção crítica, expressa ideias e valores que contrastam com a ordem oficial. É prática vivida que engendra continuidade e criação, conformismo e resistência. Como afirma Sodré, no samba as palavras têm “uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários”, aquilo se canta é o que se vive (1998: 45).

Ao nos debruçarmos sobre a obra de João Nogueira, pudemos perceber que a posição adotada por ele encontra sua particularidade em uma articulação original entre malandragem e militância. Ciente de que o chamado do samba não era apenas para compor, mas também para resistir, ele faz do sincopado sua linguagem enquanto dedica-se a uma luta intensa contra a música-mercadoria. No momento em que a indústria do consumo cresce exponencialmente no país, João percebeu que cantar um samba era resistência. Constatação que o leva não só a compor, mas também a fundar o Clube do Samba.

Seu engajamento, o temperamento difícil e a pouca afeição a negociatas, aliados à profunda crise que tomou conta da indústria fonográfica, prejudicaram profundamente o andamento da carreira. Diferente de muitos companheiros de sua geração, ao final da crise, já em meados dos anos 80, João ingressou em um processo de decadência criativa e profissional. Sem compor, sem gravar e praticamente sem espaço na mídia, restou-lhe o carnaval. É curioso observar como durante toda a década de 90, em meio a diversas dificuldades, o bloco do Clube do Samba continuou seu combativo percurso sem esmorecer.

Apesar dessa trajetória, ao longo desta tese demonstramos como a carreira do sambista não é voltada para uma música estritamente política, de conteúdo engajado. Ao optar pela *elaborada simplicidade* suburbana, compondo sobre bicheiros, mulatos, donas de casa, vadios, boêmios e trabalhadores, o sambista de calçada expressa uma visão que, se não se opõe à ideologia oficial, ao menos contrasta com ela. Como vimos logo no início deste trabalho, “toda canção é política”. Especialmente o samba, podemos dizer, uma vez que ele não é “um conjunto de sons vazios: é afirmação de uma cultura, de uma memória, de uma tradição” (Coutinho, 2002: 83).

O ocaso da carreira de João Nogueira foi marcado por diversas *derrotas da tradição*. Uma delas é o lançamento do disco *João de todos os sambas*, repleto de músicas que não guardavam nenhuma proximidade com o que ele fizera ao longo de 30 anos de carreira. Achacado por processos judiciais e sem meios para trabalhar, não restou ao sambista outra alternativa senão ceder às imposições da gravadora. Em seu derradeiro ato, o João do Méier, da calçada, do boteco, do Labareda, do Clube do Samba vê-se obrigado a dizer-se de *todos os sambas*, inclusive daqueles de melodia simplificada e letras excessivamente românticas. Após o disco, o sambista passou a lidar com variados problemas de saúde e viveu com imensas dificuldades até o ano 2000.

Uma das motivações para a realização desta tese é a constatação do pouco reconhecimento que a obra de João Nogueira passou a receber após sua morte. Até a década de 80, seu nome era usualmente lembrado sempre ao lado de sambistas como Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Enquanto pôde cantar e gravar, João foi tido como

um dos mais importantes nomes da geração do boom do samba durante o “milagre econômico”.

Nos primeiros anos do novo século, no entanto, sua obra já não era lembrada com o mesmo cuidado. Isso começa a mudar com o surgimento do seu filho no meio artístico. Diogo Nogueira, diferente do pai, direcionou sua carreira para atender às exigências do mercado, trilhando um caminho que em nada o difere de qualquer outro artista pop. Ainda assim, ele foi responsável por trazer novamente à tona parte da obra de João. O mesmo Diogo, no entanto, é diretamente responsável pelo total esvaziamento da principal obra do sambista, o Clube do Samba. Transformado em marca, o Clube vem sendo tratado como uma mercadoria, ora a serviço de uma multinacional de bebidas, ora evento comercial.

João Nogueira colocou-se como um “guerrilheiro” até o fim da vida – foi assim que se declarou em uma entrevista de 1997. E como guerrilheiro, sabemos hoje, não foram poucas suas derrotas. É provável que aquela sua profecia de 1979, “se nós não tomarmos cuidado agora, as novas gerações nem vão saber quem foi Natal, Monarco, Cartola, Calça Larga”, tenha se cumprido. Mas nenhuma luta é vã, como ele próprio afirmou, e o samba persiste como um complexo de saberes e práticas que não se resumem a um gênero musical. Nascido “maldito e cativo” (Neto, 2017: 25), ele cresceu recusando a domesticação.

Aquilo que a música popular tem de determinante, seu tempo cíclico e ambíguo, é também seu limitador. Resvalando no senso comum, nem sempre ela é capaz de apontar os caminhos alternativos que sua origem inspira. Mas, parafraseando Antonio Candido, podemos afirmar: “é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem”. Ao longo de um século, em face do embrutecimento da vida e o obscurecimento das consciências, o samba e sua linguagem marginal persistem em indicar caminho alternativos à lógica que transforma a tudo e a todos em mercadorias. Esta foi a música que capturou a atenção de João Nogueira e que ele levou adiante cantando para resistir e resistindo ao cantar.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Sobre música popular*. In: Theodor W. Adorno. São Paulo: Ática, 1986. *Grandes cientistas sociais*. Gabriel Cohn (org.)

_____. *Tempo livre*. In: *Palavras e sinais*. Modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ALMEIDA, Gabriela Sandes Borges de. *Projeto Pixinguinha: 30 anos de música e estrada*. Dissertação de Mestrado. Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea da Fundação Getúlio Vargas, 2009.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Sonora, 2013.

ALZUGUIR, Rodrigo. *Wilson Batista. O samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 1989.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. São Paulo: Record, 2002.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Fragmentos sobre a crônica*. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAIRROS DO RIO. *Méier e Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Fraiha, s/a.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, Andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966,

_____. *Crônicas inéditas 2*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.

_____. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

_____. *Toda crônica*. Volume 1 e 2. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BRAZ, Marcelo. *O samba entre a “questão social” e a questão cultural no Brasil*. In: *Samba, cultura e sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a formação do cinema juvenil brasileiro*. Maringá: Eduem, 2016.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lazuli, 2011.

CAMPOS, Conceição. *A letra brasileira de Paulo César Pinheiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

CANDEIA, Antonio; ARAUJO, Isnard. *Escola de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*. In: DASCAL, Marcelo. *Conhecimento, linguagem, ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *A vida ao rés-do-chão*. In: *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. *Quelê, a voz da cor. Biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989

_____. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.

CHALOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COHN, Gabriel. *A concepção oficial da política cultural nos anos 70*. In: *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

CORRÊA, Felipe Botelho (org). *Lima Barreto: Sátiras e subversões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust, Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Contra a corrente. Ensaio sobre democracia e socialismo*. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *Cultura e sociedade no Brasil. Ensaio sobre ideias e formas*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

COUTINHO, Eduardo G. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.

_____. *Os cronistas de Momo*. Rio de Janeiro: Ed. Ufrj, 2006.

_____. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2014.

COUTINHO, Jorge; BAYER, Leonides. *Noitada de samba: foco de resistência*. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2009.

CRUZ, H. Dias da. *Almanaque Suburbano*. Ano I, nº 1. 1941.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha. Malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

DIAS, Márcia T. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DIDIER, Carlos. *Orestes Barbosa. Repórter, cronista e poeta*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DREUX, Wilson. *Méyer. Um século de história*. Rio de Janeiro: 1990.

EL-KHAREH, Almir Chaiban. *Quando os subúrbios eram arrabaldes: um passeio pelo Rio de Janeiro e seus arredores no século XIX*. In: *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010.

ELIAS, Cosme. *O samba do Irajá e de outros subúrbios*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2005.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

FRANCESCHI, Humberto. *Samba de sambar do Estácio – de 1928 a 1931*. Rio de Janeiro: IMS, 2010.

GERSON, Brasil. *Histórias das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2015.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GOMES, Bruno F. *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Escritos Políticos*. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *Cadernos do Cárcere*. Volumes 1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GODINHO, R. *Então, foi assim?* Os bastidores da criação musical brasileira. Brasília: Abravídeo, 2009.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBSBAWM, Eric. *Marxismo e Historia Social*. Puebla: Universidade Autónoma de Puebla, 1983.

_____. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem. A origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

_____. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____. *Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos*. Rio de Janeiro: Dantes, 2001.

_____. *Dicionário da hinterlândia carioca*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

LÖWY, Michael; NAÏR, Samir. *Lucien Goldmann. Ou a dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo, 2008.

LUKÁCS, György. *Arte livre ou arte dirigida?* In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

_____. *História e consciência de classe*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *Cultura, arte e literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *O capital*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: UnB, 1990.

MICELI, Sergio. *O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70)*. In: *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOURA, José Barata. *Totalidade e contradição. Acerca da dialética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977a.

_____. *Estética da canção política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977b.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

NETO, Lira. *Uma história do samba: volume I (as origens)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NETTO, José Paulo. *Ditadura e serviço social*. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. *Depois do modernismo*. In: *Realismo e Anti-realismo na literatura brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Política Nacional de Cultura: dois momentos em análise – 1975 e 2005*. In: Direitos e cidadania: memória, política e cultura. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

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

PRADO JR, Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

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

POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

RAMOS, Nuno. *Ao redor de Paulinho da Viola*. Cultura brasileira contemporânea, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano 1, nº 1, 2006.

_____. *Rugas: ao redor de Nelson Cavaquinho*. Rio de Janeiro: Serrote, ano 1, nº 1, 2009.

REBELO, Marques. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2004.

ROCHA, Gilmar. *O rei da Lapa. Madame Satã e a malandragem carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Joel Rufino dos. *História política do futebol brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”*. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.

_____. *Política e Cultura*. In: SCHWARZ, R. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

_____. *Um seminário de Marx*. In: SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMAS, Luiz Antonio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SIMAS, Luiz Antonio; MOUTINHO, Marcelo. *O meu lugar*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2015.

SOARES, Maria Thereza M. *São Ismael do Estácio. O sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

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

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

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

TINHORAO. *Pequena história da música popular. Da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

VARGENS, João Baptista. *Candeia: luz da inspiração*. Rio Bonito: Almádena, 2014.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VASCONCELLOS, G. e SUZUKI, M. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In: FAUSTO, Boris (dir.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III. Economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

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

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira - 1965-1999*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan./jun. 2008

VIEIRA, Luís Fernando; PIMENTEL, Luís; VALENÇA, Seutônio. *Um escurinho direitinho: a vida e a obra de Geraldo Pereira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

_____. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Vídeos:

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

PROGRAMA ENSAIO. TV Cultura, 1992.

Jornais e revistas:

A noite

Folha de São Paulo

Jornal da Tarde

Jornal do Brasil

O Dia

O Globo
Opinião
Placar

Entrevistas realizadas:

Afonsinho
Ângela Nogueira
Antônio Carlos de Athayde
Cláudio Jorge
Didu Nogueira
Eugênio Monteiro
Gisa Nogueira
Ivor Lancellotti
Jorge Simas
Moacyr Luz
Nei Lopes
Paulo César Feital
Paulo César Pinheiro
Sérgio Cabral

Anexos

Anexo 1 – Discos gravados por João Nogueira

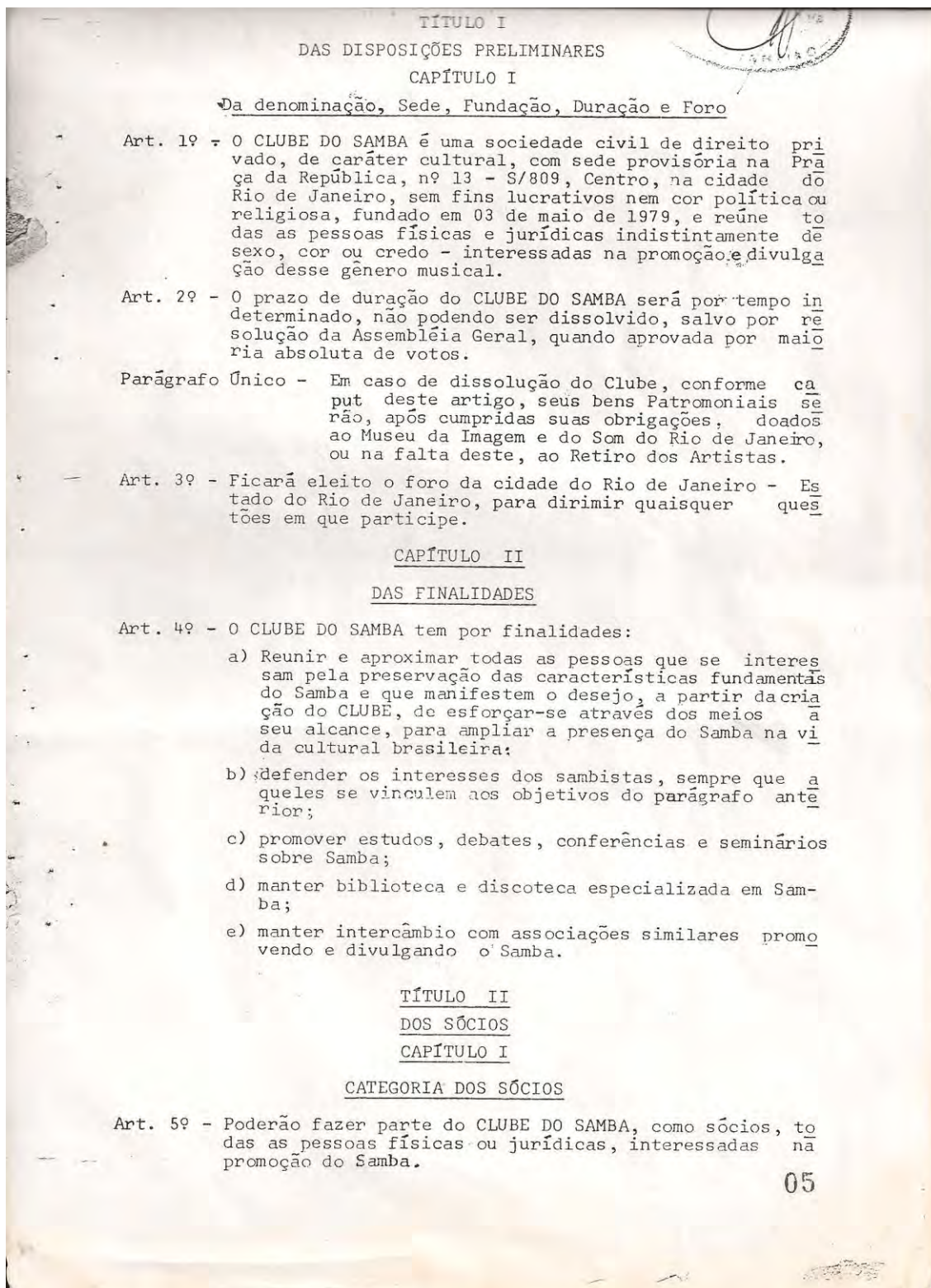
Nome do disco	Produtor artístico	Gravadora	Ano
João Nogueira	Adelzon Alves	Odeon	1972
E lá vou eu	Adelzon Alves	Odeon	1974
Vem quem tem	Helio Delmiro	EMI-Odeon	1975
Espelho	Paulo César Pinheiro	EMI-Odeon	1977
Vida boêmia	Paulo César Pinheiro	EMI-Odeon	1978
Clube do samba	Paulo Debétio	PolyGram	1979
Boca do povo	Paulo Debétio	PolyGram	1980
Wilson, Geraldo, Noel	Homero Ferreira	PolyGram	1981
O homem dos quarenta	Paulo César Pinheiro	PolyGram	1981
Bem transado	Paulo César Pinheiro	RCA	1983
Pelas terras do pau-brasil	Paulo César Pinheiro	RCA	1984
De amor é bom	Paulo César Pinheiro	RCA	1985
João Nogueira	Jorge Cardoso	RCA	1985
João	Aluizio Falcão	Ideia Livre	1988
Além do espelho	Aramis Barros	Som Livre	1992
Parceria	Eduardo Gudim	Velas	1994
João de todos os sambas	Jorge Cardoso	BMG	1998

Anexo 2 – Relação de sócios-fundadores do Clube do Samba

1. Adalgisa Maria Nogueira Machado (Gisa Nogueira)
2. Adelzon Alves
3. Albino Coelho Pinheiro
4. Alcione Nazareth Fabri
5. Anescar Pereira Filho (Anescarzinho do Salgueiro)
6. Ângela Maria Mendonça Nogueira
7. Antônio Carlos Austregésilo de Athayde
8. Carlos Jurandir Monteiro Lopes
9. Carlos Macedo Miranda Filho
10. Cid Freire Salgado
11. Clara Francisca Gonçalves Pinheiro (Clara Nunes)
12. Dalmo Martins Castello
13. Edgard Benedito de Abreu Araujo
14. Elizabeth Santos Leal de Carvalho
15. Elizeth Cardoso Valdez
16. Elmar Rodrigues da Cruz Machado
17. Elton Antonio de Medeiros
18. Francisco de Paula Freitas
19. Francisco dos Santos
20. Franco Paulino dos Santos Martires Junior
21. Guilherme de Brito
22. Gustavo Jorge Doria
23. Helena Braz Lopes (Helena Teodoro)
24. Ivone Lara da Costa
25. Ivor Lancellotti
26. João Baptista Nogueira Junior
27. Jorge Gomes Pessanha
28. José Carlos Rego
29. José De La Peña Neto

30. Luiz Antonio de Queiróz Matoso
31. Lygia dos Santos Maciel
32. Magaly Oliveira Cabral Santos
33. Martinho José Ferreira (Martinho da Vila)
34. Maurício Tapajós Gomes
35. Mauro Duarte de Oliveira
36. Moacir Andrade
37. Nei Braz Lopes
38. Neoci Dias
39. Nelson Mattos (Nelson Sargento)
40. Neuma Gonçalves da Silva
41. Newton Delfino Marçal
42. Newton da Silva Feital
43. Noel Rosa de Oliveira
44. Paulo Cesar Batista de Faria (Paulinho da Viola)
45. Paulo César Francisco Pinheiro
46. Roberto Bastos Pinheiro
47. Sérgio Cabral Santo
48. Waldinar Ranulpho
49. Walter Rosa
50. Wilson das Neves
51. Wilson Moreira Serra

Anexo 3 – Estatuto de fundação do Clube do Samba



2.

Art. 69 - O CLUBE DO SAMBA será composto das seguintes categorias de sócios:

- a) Fundadores;
- b) Contribuintes pessoas físicas;
- c) Contribuintes pessoas jurídicas;
- d) Honorários;
- e) Beneméritos;
- f) Correspondentes;

Art. 79 - Ficam assim definidas as categorias de sócios:

- a) FUNDADORES - todos os associados que assinaram a ATA DE FUNDAÇÃO, ou que comprovadamente tenham participado da sua fundação e que serão relacionados em documento anexo a estes Estatutos, e aos quais desde que enquadrados em outra categoria, serão conferidos títulos que definam a sua condição de SÓCIO FUNDADOR pela Diretoria eleita a 3 de maio de 1979.
- b) CONTRIBUINTEs os que satisfizerem o pagamento das contribuições, cujo valor será estabelecido em Assembléias Gerais;
- c) HONORÁRIOS - os que, mesmo não associados, tiverem prestado serviços de notória relevância ao CLUBE DO SAMBA ou ao próprio Samba;
- d) BENEMÉRITOS, os que fizerem donativos (de significação julgada pela Diretoria) ou prestem serviço relevante ao CLUBE DO SAMBA;
- e) CORRESPONDENTES, os que, tendo domicílio fora do Rio de Janeiro, queiram cooperar com o CLUBE DO SAMBA, mantendo com ele contato, independente de qualquer contribuição.

Parágrafo Único - O título de sócio FUNDADOR não desobriga o componente do pagamento das contribuições de outra categoria social a que pertença.

CAPÍTULO II

DA ADMISSÃO DE SÓCIOS

- Art. 89 - A admissão será feita, sempre mediante proposta firmada por outro sócio no gozo de seus direitos sociais.
- Art. 99 - A diretoria promoverá a inclusão do interessado no quadro social mediante consulta à Comissão de Qualidade (a ser nomeada pela Diretoria).

CAPÍTULO III

DOS DIREITOS E DEVERES DOS SÓCIOS

- Art. 109 - Todos os sócios, em pleno gozo de seus direitos, poderão votar e ser votados, além de tomar parte em Assembléias Gerais, assegurando-se-lhes ainda os demais direitos previstos nestes Estatutos, com exceção de pessoas jurídicas, sócios beneméritos e honorários.
- Art. 119 - Os sócios de todas as categorias terão direito a comparecer às reuniões do CLUBE, utilizar suas dependências e serviços que vierem a ser criados.
- Art. 129 - É dever de todo sócio respeitar e fazer respeitar os presentes Estatutos, contribuir para o bom nome do CLUBE DO SAMBA e divulgar o Samba, sempre que possível e onde quer que seja.

06

CAPÍTULO IV
DAS PENALIDADES

- Art. 139 - Todos os sócios e Diretores, são passíveis das penalidades de advertência, censura reservada, censura pública, suspensão e eliminação, todas previstas e definidas no Regulamento Interno.
- § 1º- A aplicação das penas de suspensão e eliminação, fica sujeita à aprovação da diretoria, por maioria de votos em reunião ordinária ou extraordinária, em se tratando de sócios CONTRIBUINTEs, HONORÁRIOS, BENEMÉRITOS e CORRESPONDENTES;
- § 2º- Para os sócios FUNDADORES e os membros da Diretoria, Conselho Fiscal e seus suplentes, as aplicações das penas de suspensão ou eliminação, dependerão da aprovação da Assembléia Geral, por maioria de votos, em reunião extraordinária, marcada para esse fim;
- § 3º- Da aplicação de qualquer penalidade cabe pedido de reconsideração para o órgão da qual emanou;
- § 4º- A penalidade de suspensão terá o seu prazo fixado pelo órgão que a aplicar;
- § 5º- O recurso deverá ser interposto dentro de em quinze(15)dias, contados da data da comunicação da penalidade;
- § 6º- A reincidência, dará margem a pena imediatamente superior, na ordem apresentada no caput deste artigo;
- § 7º- O associado que for suspenso não ficará desobrigado do pagamento da sua contribuição.

TÍTULO III
DA ORGANIZAÇÃO
CAPÍTULO I

DOS ÓRGÃOS ADMINISTRATIVOS

- Art. 149 - O CLUBE DO SAMBA é administrado pelos seguintes órgãos:
- a) Diretoria
 - b) Conselho Fiscal
 - c) Assembléia Geral

CAPÍTULO II
DA DIRETORIA

- Art. 159 - A Diretoria será eleita, em Assembléia Geral, para um período de dois anos, tomará posse imediatamente após a aprovação dos presentes Estatutos, e será composta de 12 membros, assim designados:
- Presidente
1º Vice-Presidente
2º Vice-Presidente
1º Secretário
2º Secretário
1º Tesoureiro
2º Tesoureiro
Diretor Cultural

Diretor Social
 Diretor Divulgação
 Procurador
 Diretor Patrimônio



4.

Art. 169 - São atribuições da Diretoria:

- a) - administrar o CLUBE DO SAMBA e todos os seus haveres e bens patrimoniais;
- b) - fazer cumprir estes Estatutos, as suas resoluções e as resoluções da Assembléia Geral;
- c) - elaborar os regulamentos que se fizerem necessários para a boa ordem da administração;
- d) - organizar o eventual quadro de funcionários do CLUBE DO SAMBA, fixar-lhes as funções e salários e exonerá-los;
- e) - determinar os casos e assuntos que devem ser submetidos à Assembléia Geral;
- f) - informar os sócios sobre as atividades do CLUBE;
- g) - fornecer aos sócios as informações que forem pedidas sobre a administração do CLUBE;
- h) - verificar os atos dos diretores, praticados no exercício de suas funções, podendo desaprová-los, emendá-los ou anulá-los;
- i) - interpretar as disposições destes Estatutos;
- j) - elaborar um relatório dos principais acontecimentos associativos de cada exercício e submetê-lo à apreciação da Assembléia Geral;
- l) - submeter o balancete geral ao exame do Conselho Fiscal;
- m) - convocar a reunião da Assembléia Geral e o Conselho Fiscal, quando necessários;
- n) - tomar as medidas que julgue necessárias para o engrandecimento e progresso do CLUBE DO SAMBA;
- o) - conferir o título de sócio honorário às pessoas que, a seu juízo, se tenham tornado merecedoras dessa distinção.

Art. 179 - No desempenho de suas atribuições, a Diretoria só responderá pelos seus atos junto à Assembléia Geral.

Art. 189 - Os Diretores são individual e solidariamente responsáveis pela aplicação indevida de haveres do CLUBE DO SAMBA, sempre que participarem das resoluções.

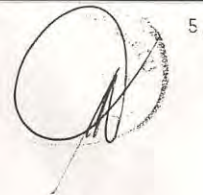
Art. 199 - Todos os documentos que digam respeito aos haveres do CLUBE, tais como cheques e outros, devem obrigatoriamente ser assinados pelo Presidente e pelo Tesoureiro.

Art. 209 - Os cargos da Diretoria são gratuitos, podendo os diretores ser reeleitos tantas vezes quantas o entender a Assembléia Geral, com exceção do Presidente, que não poderá ser reeleito para esse cargo para o período imediato, podendo, no entanto, concorrer a qualquer outro dentro da Diretoria.

Art. 219 - A Diretoria do CLUBE DO SAMBA reunir-se-á obrigatoriamente uma vez por cada mês, em sessão ordinária, em dia fixado pelo Presidente, para tratar dos assuntos administrativos e interesses gerais do CLUBE ou da classe dos sambistas, podendo, entretanto, reunir-se extraordinariamente por convocação do Presidente, sendo as deliberações tomadas sempre por maioria de votos.

Art. 229 - Perderá o mandato o diretor que deixar de comparecer, sem motivo justificado, a cinco reuniões consecutivas, preenchendo-se a vaga pela efetivação de seu substituto ou, na falta deste, por designação da Diretoria.

CAPÍTULO III
DAS ATRIBUIÇÕES DOS DIRETORES



Art. 23º - São atribuições do Presidente:

- a) - sancionar e promulgar os regulamentos internos do CLUBE;
- b) - assinar, conjuntamente com o Tesoureiro, o balanço geral do patrimônio social e a demonstração das receitas e despesas;
- c) - elaborar o relatório dos principais acontecimentos sociais de cada exercício a ser submetido à Assembleia Geral;
- d) - convocar e presidir as reuniões da diretoria;
- e) - dar conhecimento de seus atos administrativos nas reuniões da diretoria;
- f) - assinar ofícios, representações e demais documentos a serem dirigidos às autoridades do país.
- g) - outorgar procurações, representar o clube passiva ou ativamente em juízo ou fora dele.

Art. 24º - São atribuições do Vice-Presidente:

- a) - substituir o Presidente em suas ausências ou impedimentos.

Art. 25º - São atribuições do 1º Secretário:

- a) - secretariar as reuniões da Diretoria e assinar com o Presidente as respectivas atas;
- b) - fornecer ao Presidente todos os elementos necessários à elaboração do relatório anual da diretoria;
- c) - expedir carteiras ou cartões de identidade de sócios e diplomas, conjuntamente com o Presidente.

Art. 26º - São atribuições do 2º Secretário:

- a) - auxiliar o 1º Secretário, quando necessário, nos serviços de Secretaria;
- b) - substituir o 1º Secretário em suas ausências ou impedimentos;

Art. 27º - São atribuições do 1º Tesoureiro:

- a) - encarregar-se da direção da Tesouraria, nela praticando todos os atos a mesma inerentes;
- b) - assinar, com o Presidente, todos os documentos que digam respeito aos haveres do CLUBE DO SAMBA, tais como cheques, etc.;
- c) - assinar os recibos dos sócios;
- d) - apresentar mensalmente à diretoria o balancete de receitas e despesas, sugerindo as medidas que julgar necessárias à defesa e incremento do patrimônio social;
- e) - apresentar à diretoria, anualmente, o balancete geral do patrimônio social, devidamente aprovado em parecer do Conselho Fiscal, para conhecimento e aprovação da Assembleia Geral;
- f) - conservar sob sua guarda os livros de contabilidade e quaisquer documentos de valor relacionados com o patrimônio do CLUBE;

- 6.
- Art. 289 - São atribuições do 2º Tesoureiro:
- a) - auxiliar o 1º Tesoureiro, em sua ausência, quando necessário e a pedido deste;
 - b) - substituir o 1º Tesoureiro em sua ausência ou impedimentos, uma vez convocado pelo Presidente.
- Art. 299 - São atribuições do Diretor Cultural:
- a) - organizar e dirigir os cursos, palestras e conferências organizadas pelo CLUBE DO SAMBA;
 - b) - supervisionar a organização e conservação da biblioteca e da discoteca do CLUBE.
- Art. 309 - São atribuições do Diretor Social:
- a) - promover e incrementar as atividades sociais do Clube do Samba;
 - b) - executar as atividades de relações públicas do CLUBE.
- Art. 319 - São atribuições do Procurador:
- a) - supervisionar os serviços de conservação do CLUBE;
 - b) - cuidar do cumprimento das exigências fiscais em relação aos bens do CLUBE.
- Art. 329 - São atribuições do Diretor de Divulgação:
- a divulgação interna e externa das atividades do CLUBE DO SAMBA.
- Art. 339 - São atribuições do Diretor de Patrimônio:
- a conservação, guarda, controle e responsabilidade de todo o acervo patrimonial do CLUBE.

CAPÍTULO IV
DO CONSELHO FISCAL

- Art. 349 - O Conselho Fiscal é composto de três membros efetivos e três suplementares, eleitos em Assembléia Geral Ordinária, juntamente com a diretoria, por um período de dois anos.
- Art. 359 - São atribuições do Conselho Fiscal:
- a) - examinar as contas, livros, documentos e registros do CLUBE, emitindo parecer que será anexado ao relatório anual da Diretoria.
- Art. 369 - O Conselho Fiscal tem a faculdade de convocar a Assembléia Geral Extraordinária, a fim de lhe dar conhecimento de atos que julgue inconvenientes aos interesses do CLUBE, desde que a Diretoria se recuse a fazer a convocação.

CAPÍTULO V
DA ASSEMBLÉIA GERAL

- Art. 379 - A Assembléia Geral é o órgão máximo do CLUBE DO SAMBA e como tal reunir-se-á sempre que regularmente convocada para tomar conhecimento e deliberar sobre a atuação da Diretoria.

Art. 38º - A Assembléia Geral poderá ser convocada:

- a) - pelo Presidente da Diretoria;
- b) - pelo Conselho Fiscal;
- c) - por um número não inferior a 1/3 dos sócios.

Art. 39º - As votações serão simbólicas, exceto a da eleição da Diretoria e do Conselho Fiscal, sendo facultado aos sócios o direito de requerer votação nominal ou verificação de votos.

Parágrafo Único - Todas as deliberações serão tomadas por maioria de votos e consideradas irrecorríveis.

Art. 40º - Para a eleição dos órgãos administrativos - Diretoria e Conselho Fiscal - a votação será secreta, procedendo-se à chamada dos votantes pela ordem de inscrição no livro de presença.

Art. 41º - Compete especialmente à Assembléia Geral Ordinária:

- a) - apreciar, discutir e votar o relatório e contas da Diretoria, quando acompanhados do parecer do Conselho Fiscal;
- b) - eleger a Diretoria e o Conselho Fiscal;
- c) - resolver e deliberar sobre todos os casos omissos nestes Estatutos.

Art. 42º - Para reforma ou modificação dos presentes Estatutos é necessária a convocação de uma Assembléia Geral Extraordinária, na qual se tratará exclusivamente do assunto.

TÍTULO IV
DAS ELEIÇÕES
CAPÍTULO I

DA ELEIÇÃO DA DIRETORIA E DO CONSELHO FISCAL

Art. 43º - A Diretoria e o Conselho Fiscal do CLUBE DO SAMBA serão eleitos pela Assembléia Geral Ordinária (para um período de dois anos), a qual se realizará nos dez primeiros dias de junho.

Art. 44º - Até a véspera do dia fixado para a realização da Assembléia Geral, deverá o Presidente determinar as seguintes medidas:

- a) - organização de relação dos sócios aptos para votar;
- b) - preparação do livro de atas e do livro de presença e todos os implementos necessários à votação;

Parágrafo Único - O Sistema de votação será fixado pela primeira Assembléia Geral que se reunir ordinariamente.

CAPÍTULO II
DOS INELEGÍVEIS

Art. 45º - São inelegíveis:

- a) - Os que não se encontrarem em gozo dos seus direitos.
- b) - Todos aqueles que tenham perdido os seus mandatos ou direitos para com o CLUBE DO SAMBA, por qualquer motivo e não os tenha recuperado, ou seja considerado "Pessoa non grata" ao CLUBE.

- 8.
- c) - O ex-Presidente que tenha, por qualquer motivo, deixado de prestar contas da sua gestão ou que não as tenha visto aprovadas.

TÍTULO V

PATRIMÔNIO, RECEITA E DESPESA

CAPÍTULO I

DO PATRIMÔNIO

Art. 46º - Constituem o Patrimônio do CLUBE DO SAMBA:

- a) - Os bens que adquirir a título gratuito ou oneroso;
- b) - Os fundos especiais destinados aos custeios e suas atividades específicas (rendas eventuais);
- c) - As rendas patrimoniais próprias do CLUBE.

Parágrafo único - Os recursos constituídos pelos itens "b" e "c" deste artigo farão parte do orçamento anual previsto ao ser elaborada a proposta orçamentária.

CAPÍTULO II

DAS RECEITAS

Art. 47º - A receita do CLUBE DO SAMBA será constituída:

- a) pelas contribuições sociais mensais e anuais;
- b) pelos donativos;
- c) pelo aluguel e renda de quaisquer das suas dependências;
- d) pela venda ou aluguel de bens ou materiais;
- e) pela renda de festividades e/ou exibições;
- f) pelos auxílios e/ou subvenções recebidas;
- g) pelos recebimentos dos prêmios;
- h) por outras rendas eventuais.

CAPÍTULO III

DAS DESPESAS

Art. 48º - As despesas do CLUBE DO SAMBA correrão pelos seguintes códigos:

- I) Despesas Correntes
 - a) Despesas de Custeio;
 - b) Transferências Correntes;
- II) Despesas de Capital
 - a) Investimentos
 - b) Inversões Financeiras

Anexo 4 – Sambas do bloco Clube do Samba (1980-2000)

Ano	Samba
1980	O bloco do Clube do Samba chegou
1981	Sem feijão eu não aguento
1982	Doa a quem doer
1983	Ai, ai, ai como estou endividado
1984	Vai tirando o seu da reta, queremos diretas
1985	Como eu gosto do vovô Sobral
1986	Para de roubar que dá
1987	Cadê o boi?
1988	Com seu bigo não quero pagode
1989	Será que esse pacote é mais um trote?
1990	Marajá ou maracujá?
1991	Tem cupido no Planalto
1992	Não tem meu pé me dói, me dá minha Caloi
1993	No esquema do PC tem fantasma colorê
1994	Bronca de verba e os sete anões
1995	Supremo de pizza
1996	No grampo da federal, pasta rosa é a maioral
1997	Quanto vale a Vale?
1998	Toda vez que a Bolsa cai o Brasil vira Xangai
1999	Meu mundo caiu
2000	Olá seu Nicolau

JORNAL DO CLUBE DO SAMBA

Rio de Janeiro, outubro de 1979. ANO I — Nº 1.



COMISSÃO DE FRENTE

A LUTA APENAS COMEÇA

João Nogueira

O movimento de defesa da música popular brasileira — e, mais precisamente, em favor da revitalização de sua expressão musical, o samba — atinge, agora, o momento mais importante.

Iniciado em janeiro deste ano pelo Clube do Samba — empolgando imediatamente diversos meios de comunicação social e reunindo um significativo grupo de artistas e profissionais liberais — esse movimento vem obtendo sucessivas vitórias. As mais expressivas, sem dúvida, são o ressurgimento das casas noturnas com música ao vivo para dançar, o fechamento de discoteques (que, antes, pareciam inexpugnáveis catedrais da alienação cultural) a reabertura do mercado para músicos que fazia anos andavam pelos "pontos" de recrutamento sem oportunidade de trabalho. E também o aumento de gravações de samba e a volta das "gafieiras".

A Rádio Mundial iniciou no mês de setembro, um programa dedicado exclusivamente ao samba — e intitulado "Clube do Samba", com a nossa concordância — que vai ao ar diariamente de 5 às 6 horas. Trata-se, por certo, de iniciativa a ser saudada com entusiasmo, especialmente pelo fato de aquela emissora, até recentemente, dedicar sua programação quase que somente ao som que vem de fora. E mais: a gravadora Polygram ofereceu-nos a excelente possibilidade de criação de um selo "Clube do Samba", através do qual serão feitos lançamentos de produção nossa, com cantores e autores novos que lutam com dificuldade para dar a conhecer o seu trabalho.

O baile que vimos realizando todas as sextas-feiras na sede do morro da Viúva do C. R. do Flamengo já entrou para o rol dos melhores programas de que os cariocas que amam nossa música podem desfrutar. Trata-se apenas de uma das atividades do Clube do Samba, mas, seguramente, das mais exitosas. Nossa intenção não é parar aí. Estamos buscando um clube da Zona Norte para organizarmos essas festividades e facilitarmos o acesso do público suburbano à dança sadia do samba e às "canjas" dos nossos artistas, que sempre comparecem para ajudar o clube a prosseguir na luta.

Isso tudo, entretanto, é apenas o começo e não devemos nos desanimar. O problema da execução de música brasileira pelas estações de rádio constitui exemplo eloqüente de que é preciso ficarmos atentos. Agora mesmo, estamos alarmados com o volume de música estrangeira que vai ao ar, em clara violação de todos os dispositivos legais que regem a matéria.

A respeito disso, o Clube do Samba está preparando um minucioso estudo — com o apoio de especialistas respeitados — para entregar documento aos Ministros da Educação e Cultura, das Comunicações e da Secretaria da Comunicação Social (Secom), no qual reivindicaremos a obediência à legislação em vigor, que obriga à execução majoritária de música nacional.

Surge agora o nosso jornal. Pretendemos fazer dele mais um instrumento de apoio ao movimento. Ele começa com as imperfeições naturais dos veículos do gênero. Mas, tal como eles, também se inicia com o entusiasmo daqueles que querem mudar as coisas. A diferença está em que ele reúne alguns dos melhores profissionais do jornalismo carioca, com forte dose de maturidade e experiência, capazes, assim, de conter esse entusiasmo na justa medida de razoabilidade, pois sabem que as vitórias se fazem com paciência e perseverança.

Com a ajuda de vocês todos, a coisa vai ficar mais fácil. É por isso que esperamos colaborações, idéias, críticas, sugestões. O Clube do Samba está permanentemente aberto a todos quantos queiram se juntar neste toque de reunir em favor dos melhores valores da nossa cultura.

Fraude na execução da música brasileira

DENÚNCIA VAI SER LEVADA AO GOVERNO

O Clube do Samba vai entregar, nas próximas semanas, aos Ministros da Educação e Cultura, das Comunicações e da Comunicação Social (Secom) documento-denúncia a respeito da violação, por parte de algumas emissoras de rádio do Rio de Janeiro e São Paulo, da legislação que estabelece a obrigatoriedade da inclusão mínima de cinquenta por cento de música nacional em sua programação.

Com base nas estatísticas levantadas pela empresa Informa-Som, os Departamentos Jurídico Cultural do Clube puderam verificar que a grande maioria das estações vem burlando as disposições legais acerca da matéria, especialmente o decreto nº 50.929, de 08 de julho de 1961, que "regula a contratação de artistas estrangeiros pelas emissoras de rádio e televisão, teatros, "boîtes" e estabelecimentos congêneres e de outras providências".

LEI DESCUMPRIDA

O artigo 5º do decreto estabelece a obrigatoriedade de as empresas gravadoras obedecerem ao critério proporcional de lançamento de um disco nacional de qualquer tipo ou gravação, com gravação ou gravações de músicas brasileiras, para cada disco estrangeiro de tipo ou gravação correspondente. Eis o que diz o parágrafo 4º desse artigo:

"§ 4º — Para o efeito do estabelecido no presente artigo não serão aceitas versões, arranjos ou adaptações de música alienígenas".

O artigo 6º determina que a proporcionalidade é o que estabelece o parágrafo 4º "é obrigatório na elab-

oração dos programas de músicas populares das emissoras, dos teatros com companhias nacionais, das "boîtes" e demais estabelecimentos de diversões públicas em que a música constitua fator de atração e entretenimento".

NÚMEROS COMPROVAM

Os números da Informa-Som a respeito do mês de julho último são eloqüentes. No Rio, naquele período, foram executadas 13.885 músicas nacionais, contra 14.053 estrangeiras. Em São Paulo, tocaram-se 14.726 brasileiras, contra 10.813 estrangeiras.

Por estações, no Rio, são os seguintes os dados:

	NAC.	ESTR.
AMÉRICA	1.496	2.517
TAMOIO	862	3.004
J. BRASIL	1.566	2.202
MUNDIAL	1.029	2.679
ELDORADO	1.609	1.955
DIPUSORA	924	2.937
EXCELSIOR	878	2.874
AMÉRICA	2.139	933
ELDORADO	1.496	1.050
CULTURA	1.275	1.035

PULO DO GATO

Mas estes são os números brutos. Artur da Travença — um dos mais agudos e melhor informados comentaristas da teoria e prática da comunicação social —, em recentes artigos a propósito do mesmo assunto, apontou a fraude e advertiu:

"A pesquisa da Informa-Som é um retrato, mas não diz tudo (...) ela revela o número bruto de vezes em que as músicas tocam. Assim como nos horários noturnos e da madrugada as rádios quase só tocam músicas brasileiras, nos horários de maior audiência elas quase só tocam as estrangeiras. Por isso, apesar de haver números que se equivalem, o fato é que as rádios tocadoras de música estrangeira tocam-na em horas de maior audiência. Tem, destarte, a música estrangeira muito mais público na escuta, embora, na pesquisa, a proporção pareça equivaler-se em função das vezes em que foram tocadas, tanto as nacionais como as estrangeiras".

APOIO PARLAMENTAR

A denúncia que o Clube do Samba levará aos ministros Eduardo Portela, Haroldo Correa de Matos e Sadi Eiarhat já tem apoio parlamentar assegurado.

O deputado Edson Khair, do MDB do Rio de Janeiro, procurado pela Diretoria do Clube, manifestou interesse em estudar o assunto e levar o documento ao conhecimento da Câmara dos Deputados.

Também o Clube de Criação do Rio de Janeiro (responsável pela campanha que resultou na determinação governamental da obrigatoriedade de os cartazes cinematográficos brasileiros serem de autoria de artistas nacionais, e que agora luta pela nacionalização das capas de discos), por intermédio de seu Presidente, Carlos Pedrosa, comprometeu-se a apoiar o movimento que o Clube do Samba agora inicia.

NESTE NÚMERO:

Sérgio Cabral . Nei Lopes . José de la Peña .
Paulo César Pinheiro . Documento-Paulo da
Portela não morreu . Guilherme de Brito pintor



A "cozinha" da orquestra do Clube do Samba nos bailes das sextas-feiras, no Flamengo, tem Cascus, Margal, Luna e o comando de Wilson das Neves.

ENSAIO GERAL

Nei Lopes



QUILOMBO - MAIS UMA VEZ UM EXEMPLO



Este ano o G.R. de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo veio à rua com o enredo "Noventa Anos de Abolição". O samba dizia, entre outras verdades, que o negro quer mostrar que "não é só bom de samba e futebol". E, de fato, os compositores da Escola — organizados numa ala que leva o nome inesquecível de Antônio Candeia Filho — estão cumprindo à risca o que o samba pretendeu.

No último dia 29 de setembro, a propósito do dia de Cosme e Damião, a Ala promoveu uma festividade comovente. Doces, roupas, calçados e remédios foram distribuídos às crianças da Favela de Acari, base territorial da Escola. E os pequenos quilombolas ainda curtiram teatrinho, música e filmes sobre cultura negra.

O Clube do Samba se fez presente com um donativo substancial. E a Ala Antônio Candeia Filho (que tem entre seus membros Martinho da Vila, Paulinho da Viola e João Nogueira) deu mais uma vez um grande exemplo.

VELHA GUARDA NAS PARADAS

Prossegue em clima de guerra (como sempre) a disputa pelo samba-enredo da Portela para o próximo carnaval. A safra, diga-se de passagem, não é das melhores. Mas dentro de um verdadeiro caldeirão de "bois-com-abóbora", salva-se um samba muito bom: o de Chatim, Josias e Pernambuco, integrantes da Velha Guarda da escola de Natal: Vamos ver se as "armações" e "remandiolas" deixam o samba chegar pelo menos até a final.

LAMARTINE NADA

Seguindo uma regra geral entre as escolas de hoje, os sambas-enredo que concorrem no Salgueiro estão meio assustadores. Parece que a culpa é do próprio enredo que limita os compositores e até incentiva o plágio.

É triste, porque uma Escola que tem gente como Aneskar, Noel, Babão e tantos outros valores (novos e antigos), e que já deu à história do samba enredos

como "Chica da Silva", "Palmares" e "História da Liberdade", por exemplo, não precisa se arriscar tanto.

O enredo "Lamartiniada" faz pensar num outro da Unidos do Cabuçu que, absolutamente sem grana, resolveu homenagear Chico Buarque de Holanda. O resultado foi um monte de "Carolinas", "Januárias" e "Pedros Pedreiros", além de centenas de garotinhos vestidos com o uniforme do Fluminense, e que ficaram "à toa na Avenida", sem "ver a banda passar".

FESTA DA PENHA

Este ano a Irmandade da Penha assumiu sozinha a tradicional festa da padroeira: a Riotur tirou o time de campo.

O resultado é que o concurso de sambas, sucesso do ano passado, não vai haver mais. E a rapaziada "da política" não vai poder participar como de costume.

É lamentável, pois a festa é importantíssima no calendário dos sambistas. E desde o tempo em que a polícia quebrava pandeiro de crioulo, o que, se a gente não tomar cuidado, pode até voltar a acontecer.

DIA DE GRAÇA

A diretoria do Quilombo já entregou aos compositores a sinopse do enredo para o carnaval de 80. Em suas justificativas o trabalho diz, entre outras coisas o seguinte:

"DIA DE GRAÇA não é uma cópia da composição de Mestre Candeia. É uma afirmação da filosofia ali contida. É a prestação de contas ao Mestre para que ele saiba, onde estiver, que a lição deixada naquela letra de samba, no seu gesto, na sua liderança, continua através da nossa Escola, da nossa luta, das nossas reivindicações e do nosso dia a dia".

Para quem não conhece, o samba DIA DE GRAÇA, que dá nome e base ao enredo, está gravado no último LP de Candeia ("Axé") e no mais recente trabalho da cantora Alcione (LP "Gostoso Veneno").

IDADE MÉDIA

A Banda da Idade Média, sucesso nos domingos do Portela, está agora também na Gafieira Tiradentes, às quintas-feiras, no horário das 20 horas. É uma boa opção para os bailarinos que têm que chegar cedo em casa.

CLEMENTINA ESTÁ AI

Tia Clementina é madeira. Balança mas não cai.

Depois de uma grave crise de hipertensão, a "Tia" vai reagindo bem. E vende já muito bem aceito o seu bellissimo novo lp, com capa dupla e tudo, numa concepção bellissima de Elifas Andreato. Pena que só agora a gravadora tenha tido esse cuidado na produção.



TENDINHA

"Tendinha" (o "show" e o disco) de Martinho da Vila foi sem dúvida uma das coisas mais sérias acontecidas no panorama cultural carioca nos últimos tempos. Um movimento, uma filosofia, um estado de espírito, o disco e o "show" transbordam daquela beleza que só as coisas simples e verdadeiras possuem.

No repertório do "show", um destaque todo especial para um samba cuja melodia foi deixada por Candeia e recebeu uma letra póstuma dessa admirável criação humana que é o pioneiro Martinho da Vila. A letra fala, basicamente, de "como é bom pendurar as chuteiras com a sensação do dever cumprido". Um samba divino.



Guilherme de Brito EM DUAS FRENTES DE ARTE, O SAMBA É SEMPRE PAIXÃO

José Carlos Rego



A inspiração poética de "As Rosas Não Falam", ou "Folhas Secas", não mais está limitada às pausas musicais. Ela se faz, também, presente no lirismo da pintura ingênua de Guilherme de Brito, que transpôs para a tela as figuras de Angenor de Oliveira, o Carlota da Mangueira, e suas rosas; e de Nelson Cavaquinho, com seu violão, a indefectível garrafa de cachaça, e pisando nas folhas secas do antológico samba.

O sambista e seu potencial, como método de criação, é a nova temática adotada por Guilherme de Brito, para expressar sua emoção em mais uma manifestação artística — a pintura — além do samba que lhe deu fama. O episódio-verdade, do anedotário de Mangueira, em que o cavalo deixa o soldado-PM Nelson Cavaquinho no morro e retorna ao quartel, também já foi fixado pelo pincel de seu mais tradicional parceiro, agora, portanto, um autêntico cronista pictórico. E até no seus santos, a música se faz representar: no seu último quadro, São Francisco aparece, glorioso, empunhando um violão.

CARVÃO & CAVAQUINHO

Aos sete anos de idade, Guilherme de Brito recebia do Mestre Alfredo, Modelador das Oficinas da Central do Brasil — seu pai —, presente inusitado: um cavaquinho, novo em folha. Ele próprio violonista, Mestre Alfredo premiava, assim, o interesse e gosto com que o menino acompanhava as aulas dadas à sua irmã — Helena —, por Sinval Silva. Daí para frente, os moradores da bucólica vila da rua Teodoro da Silva, 688, habituaram-se a ver o menino sempre agarrado ao cavaquinho e, nos bolsos, sobrando as peças de carvão. Com elas, Guilherme pintava as figuras de Faustina, Zé Macaco, Bolão, Azeitona, Réco-Réco, seus heróis no "Tico-Tico", nas calçadas de Vila Isabel. Se de Dona Carlota, O Mestre Alfredo tinha as maiores queixas do seu filho pintor, por deixar sua calçada sempre empreitada a carvão, o quitandeiro da rua presenteava Guilherme, diariamente, com uma fruta, por ser a grande atração de sua porta, garantindo-lhe sempre, com suas figuras na calçada, uma atração extra à porta.

Ainda de calça curta Guilherme estreava como autor, com o samba "Calça-Balão" (1936), embora seis anos antes já orgulhasse a vila onde morava, ao ter um retrato a óleo, de Castro Alves, reproduzido nas páginas de "A Noite".

O trabalho duro, a boêmia e a

família, afastaram por longo período o interesse de Guilherme de Brito pela pintura. Aposentado, retornou a ela com vigor, até que em 1977 conseguiu incluir três trabalhos no I Encontro da Pintura Ingênua, promovido pela Secretaria Municipal de Turismo do Rio de Janeiro. Nele foram apresentadas as peças "Largo do Boticário", "São Sebastião" e "Escola de Samba", esta mostrando figuras de baianas, mestre-sala e portabandeira, tendo ao fundo a dominar o quadro, a Igreja da Candelária. Foi justamente esse último trabalho, que lhe assegurou a premiação de Cr\$ 5 mil e uma surpreendente análise do crítico Jaime Maurício: **ele já tem escola.**

— Ora, a única escola real que eu havia tido — conta Guilherme — foram as calçadas da Vila Isabel.

Em '78, a convite de Neusa Fernandes e Elton Medeiros, ele fazia sua primeira exposição individual, no Museu Histórico da Cidade e, nesse mesmo ano, viria obter menção-honrosa do II Encontro de Pintores Ingênuos, com os quadros "Adeus Avenida", "Café Nice" e "Briga de Galo".

SAMBA & SONHO

Sócio-fundador do Clube do Samba, Guilherme de Brito vê realizar-se, neste momento, uma de suas maiores aspirações: um LP individual. Ele já havia gravado ao lado de Candeia e de seu tradicional parceiro, Nelson Cavaquinho. Mas foi como resultado de sua apresentação na "Ópera Cabaret", de São Paulo, que surgiu a oportunidade de gravar individualmente. A Rádio Eldorado entregou a Pelô a tarefa de dirigir o LP de Guilherme de Brito, a ser lançado, no Rio, no Clube do Samba.

Além de clássicos da dupla Nelson/Guilherme, a exemplo de "Folhas Secas", "Quando eu Me Chamar Saudade", "A Flor e o Espinho", e "Pranto de Poeta", o disco vai tratar a primeira composição que Guilherme de Brito gravou, através da interpretação de Augusto Calheiros (no derradeiro disco do cantor), e, também, um samba em parceria com Pedro Caetano ("Rosa do Mato").

Em relação às composições inéditas, da parceria com Nelson Cavaquinho — Guilherme de Brito gravou "Traço de União" — um tratamento refinadíssimo ao aborto como temática —; "Mulher Sem Alma"; "Mundo de Paz"; "O Bem Querer"; "Minha Solidão"; e "Me Esquece", todos sambas.

Elis, essa mulher.

Reolce

A
WEA
SINÔNIMO
DE QUALIDADE
EM SOM
SE ORGULHA
EM APRESENTAR
SEUS
LANÇAMENTOS
NACIONAIS
EM 1979

Lupe Holtz Assunção

Guilherme de Brito

CLUBE DO SAMBA

Baile no Flamengo.
(Morro da Viúva)

Participação dos artistas do
Clube do Samba
Toda sexta-feira, de 23:00 às 04:00
horas. Orquestra sob o comando
de Wilson das Neves. Cantores:
Mara e Paulo Marquez

Só não vai quem é ruim da cabeça
ou doente do pé

RESERVAS DE MESAS PELO TEL.
289-3122



TOQUE DE REUNIR

José de la Peña Neto

"A Voz do Morro" faz 25 anos e Zé Ketí é homenageado dia 30

Lançado em 1955 por Jorge Goulart embora tivesse sido criado em 1954 por Zé Ketí, o samba *A Voz do Morro* está completando 25 anos de permanente sucesso, com inúmeras gravações no Brasil e no exterior e, por isso mesmo, seu autor será homenageado pelo Clube do Samba, que realizará um

"show" com seus artistas no Teatro Casa Grande, às 21:00 horas do dia 30 de outubro.

Estarão cantando para Zé Ketí João Nogueira, Alcione, Clara Nunes, Dalmo Castello, Eliseth Cardoso, Gisa Nogueira, Grupo Chapéu de Palha,

Guilherme de Brito, Nara Leão e Roberto Ribeiro. A apresentação do "show" estará a cargo de Sérgio Cabral.

Zé Ketí (José Flores de Jesus) completou 58 anos no dia 6 deste mês de outubro, com uma carreira artística que inclui dezenas de sucessos (*Acender as Velas*, *Diz que fui por aí*, *Jaqueira da Portela*, *Malvadeza Durão*, *Marcha do Rio Quarenta Graus*, *Máscara Negra*, *Mascarada Nega Dina*, *Oplínio*, além da *Voz do Morro*, este por muitos considerado o verdadeiro hino do samba).

Os ingressos poderão ser adquiridos diretamente na

bilheteria da Casa Grande, acatando-se reservas pelo telefone 227-6475.

Os artistas que quiserem aderir à homenagem poderão entrar em contato com o Clube do Samba (289-3122).

No dia 30, deverão participar da festa, no acompanhamento dos cantores, Wilson das Neves, Luna Eliseu, Marçal, Cucus, Trambique, Mané do Cavaco, Alceu, Dezinho, Sérgio Carvalho, Luizão, Juarez Araújo, entre outros músicos consagrados.

PRIMEIROS DISCOS

O selo "Clube do Samba", a ser criado pela gravadora mencionada acima deverá lançar três discos — até meados de 1980 — totalmente por nós produzidos.

O primeiro reunirá compositores que se aproximaram do Clube, tornando-se sócios de primeira hora: Dedé da Portela, Nei Lopes, Wilson Moreira, Dida, Noel Rosa de Oliveira, Gracia do Salgueiro, Anescarzinho, Neco, Ernani Alvarenga, Sidney da Conceição, Catoni, Walter Rosa e Mauro Duarte (entre outros). Já começou a escolha das músicas e ninguém se assuste — além da óbvia qualidade do trabalho — estourar um ou dois sambas de Carnaval prás cabeceiras.

O segundo disco poderá ser o de sambas vencedores do concurso "O Jovem diz o Samba" da Prefeitura. Esperamos lançar novos autores e cantores jovens.

E o terceiro também é quente: a Banda do Clube, à frente Wilson das Neves e seu escrote: Eliseu, Luna, Marçal, Cucus, Juarez Araújo, Norato, Sérgio Carvalho, Mané do Cavaco, Dezinho, Neco, José Lima, Waldir Arouca, Alberto das Neves, Edwal Araújo, Geraldo Santos, Alberto Menezes, além dos cantores Mara e Paulo Marques.

NOSSO CLUBE



Eliseth Cardoso...



Lício Rangel...

E foi assim: "Puxa, levei até um susto", conta João Nogueira, ao lembrar o momento em que, no início deste ano, lavando o rosto, teve a idéia de criar o Clube do Samba. E, ainda, por causa da idéia vem tendo vários sustos. Todos alegres. E um desses é o Baile — música brasileira (samba) exclusivamente música brasileira para dançar que todas as sextas-feiras o Clube do Samba está realizando na sede do Flamengo (que participa com carinho do evento), desde o final de julho.

O susto, aqui, fica por conta do sucesso que o baile vem fazendo. Há que se falar da Banda comandada pelo Diretor Musical do Clube e também maior baterista do Brasil, Wilson das Neves. Há que se falar nos maravilhosos artistas, que *canjaram* (ato de dar canja). Mas há que se falar, acima de tudo nas novecentas a mil pessoas, que disputam o sublime espaço para dançar, a cada baile.

E do susto do João — o Nogueira — tem a cidade um maravilhoso baile, primeira realização deste movimento musical-



Beth Carvalho...



Marçal...

recreativo-político que é o Clube do Samba.

A segunda será o encaminhamento do documento aos Ministros (leia na primeira página) acompanhado de pesquisa e fundamentação jurídica. Planeja a diretoria do Clube iniciar uma ampla campanha em defesa do músico, compositor e artista brasileiros, a ser iniciada quando da entrega do memorial.

A terceira será no local do baile de sexta-feira. Dia 8 de dezembro teremos uma "Tarde Dançante" para jovens até 16 anos, com a brilhante banda comandada pelo nosso Das Neves. Forma de fazer chegar o samba à rapaziada e batalhar com o adversário no seu campo. Só com a certeza de vitória

total. Vale lembrar aqui o exemplo da Prefeitura Municipal de Curitiba, que incluiu no currículo escolar de 1º grau o ensino de samba, através de aulas com instrumentos. Resultado: sucesso e vibração geral dos jovens alunos.

A quarta será o início, ainda este mês, da elaboração de nosso "Banco de Dados" de sambistas, de

Samuel Styglic; aniversariou Carlos Eduardo Novas e *canjaram* Elizeth Cardoso, Leni Andrade, Roberto Ribeiro, Clara Nunes, Beth Carvalho, Sílvio César, Mil-tinho, Paulinho Soares, Nelsinho do Trambone, Paulo Moura, Zezé Gonzaga, Célia, Martinho da Vila, Djavan, além do destaque especial para o nosso João, que com dedicação de Presidente *canjela* todas as sextas-feiras.

Um pouco de burocracia:

— Para entrar para o sócio do Clube do Samba — o que esperamos que todos façam

— é só preencher uma proposta encontrada as sextas-feiras no baile, ou na sede do Clube, todo dia, o dia inteiro, na rua José Veríssimo, 50, telefone 289-3122.



e Alceon sempre presentes

E o nosso baile é na sede do Clube de Regatas do Flamengo, Morro da Viúva, Av. Rui Barbosa, 179, sendo que os ingressos são vendidos a Cr\$ 200,00, o casal, Cr\$ 150,00, individual e a mesa a Cr\$ 200,00, reservas pelo telefone 289-3122.

NOVA ADESÃO

A Associação Brasileira dos Produtores de Fonogramas Publicitários, por meio de seu vice-presidente, Henrique Meyer, manifestou apoio à denúncia que o Clube do Samba apresentará ao Governo a respeito da fraude à lei que obriga as estações de rádio à execução de pelo menos cinquenta por cento de música brasileira.

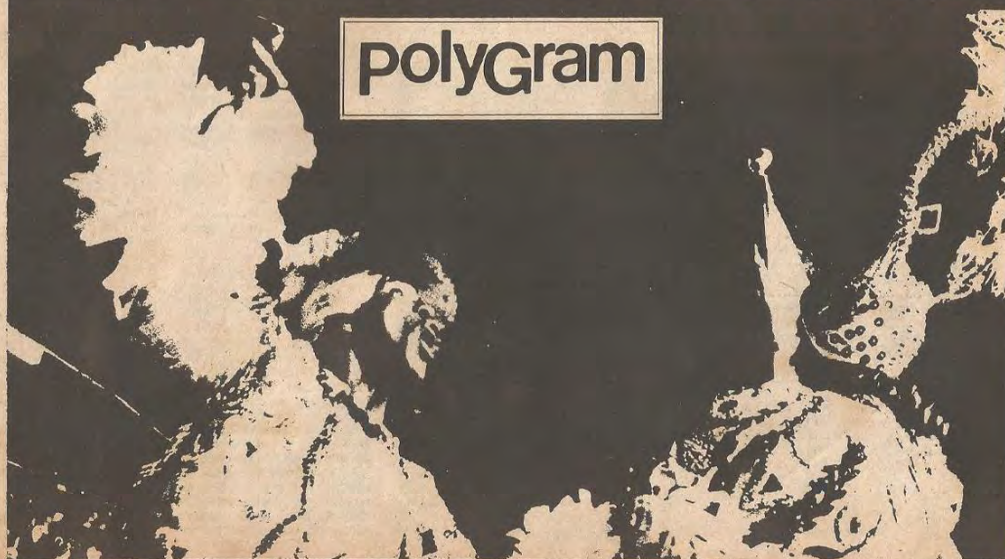
A Associação também vem-se batendo por que seja proibido o uso de música estrangeira como trilha para filmes de propaganda. Atualmente, além de encurtar o espaço profissional do criador brasileiro, a utilização de tais trilhas (é incrível a quantidade de repetição delas nos veículos de comunicação) provoca os danos culturais conhecidos de todos.

No mais, desligue seu rádio ou mude de estação sempre que ouvir uma música estrangeira.

ALCIONE, ALTAMIRO CARRILHO, ÂNGELA RO RO, BETH MAIA, CAETANO VELOSO, CESAR SAMPAIO, CHICO BUARQUE, CHICO DA SILVA, CIDINHO, DELCIO CARVALHO, DJALMA CORREA, DUDU FRANÇA, EDU LOBO, EMILIO SANTIAGO, ERASMO CARLOS, FAFÁ DE BELÉM, GAL COSTA, GERSON COMBO, GIL GERSON, ISMAEL PRATA, JAIR RODRIGUES, JOÃO JOSÉ, JOÃO NOGUEIRA, JOÃO RICARDO, LADY ZU, LARANJEIRAS, LAURO LOPES, LECI BRANDÃO, LEE JACKSON, LUIS VAGNER, MARCOS RESENDE, MARIA BETHÂNIA, MARKU RIBAS, MAYRA, MARIAMA, MPB-4, MOREIRA DA SILVA, NARA LEÃO, NIVALDO ORNELLAS, OTACÍLIO E ARY DO CAVACO, OTÁVIO BURNIER, PAULINHO CAMARGO, PENINHA, QUARTETO EM CY, QUINTETO VIOLADO, RAIMUNDO SODRÉ, ROBERTO LINHARES, RONALDO CORRÊA, SECOS E MOLHADOS, SIDNEY MAGAL, SILVIO BRITO, SÔNIA LEMOS, SUPER BACANA, TETÊ E O LÍRIO SELVAGEM, TOTÓ MUGABE, VICENTE LOPES, WALTER QUEIROZ, ZIZI POSSI, VINICIUS E TOQUINHO.

SAUDAM O CLUBE DO SAMBA E PEDEM PASSAGEM PARA A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

polyGram





Lygia Santos e
Marília Barbosa comprovam

PAULO DA PORTELA NÃO MORREU

Antonio Carlos de Athayde

O trabalho de Lygia e Marília demandou um ano de tomada de depoimentos, gravações, coleta de documentos, visitas a jornais, cartórios.

— Paulo era uma nebulosa — afirma Lygia, acrescentando que todas as informações até então disponíveis revejavam pontos discutíveis.

O livro registra, com riqueza de pormenores, os dados obtidos desde o nascimento (18.06.01), de Paulo, no bairro da Saúde, a infância sem pai, o emprego como entregador de marmitas numa pensão da rua Senador Pompeu — os elementos que o fariam um rapaz envergonhado de seu passado.

— Todos os amigos — afirmam as autoras da monografia —, por mais íntimos, pouco ou nada lembram de vê-lo falar na família ou na infância. Vivia o

presente voltado para o futuro. Essa discrição, contudo, hoje dificulta a coleta de dados precisos sobre o seu passado, sobretudo no período do preendido entre o nascimento e a transferência para Oswaldo Cruz, no início da década de 20.

Quanto aos estudos regulares, instrução por qualquer circunstância era primária. "Nem por isso ele deixou de ser o Paulo, não. Ele tinha o dom da palavra. Falava bem. Parecia que ele tinha uma grande instrução, uma grande cultura. Onde ele chegava agradava a todos. Ele lia muito". O depoimento é de Antônio da Silva Caetano.

O HOMEM DO SAMBA

É o mesmo Caetano quem conta que o primeiro bloco sur-

gido em Oswaldo Cruz foi fundado por Paulo. Chamava-se Ouro sobre Azul e era composto por cerca de doze pessoas.

As festas do bairro tinham um animador entusiasmado: Paulo, que "com seu jeito manso e polido corria de casa em casa, de festa em festa, acabando por tornar-se o querido e indispensável organizador de toda comemoração acontecida no bairro".

Em 1922 — contam Lygia e Marília —, deu-se o encontro definitivo de Paulo Benjamim de Oliveira com Antônio Rufino dos Reis e Caetano, os três futuros fundadores da Portela.

Eis a descrição das autoras, segundo os depoimentos colhidos:

"Os três, debaixo da mangueira que Caetano imortalizou num quadro, "empolgados e dispostos a fazer algo forte e duradouro no terreno do samba, fundaram uma **caixinha**, da qual Rufino era tesoureiro e Caetano o secretário. Essa caixinha se destinava a empréstimos a juros módicos, com o fim de formar base financeira para a fundação de um bloco poderoso, que não necessitasse da ajuda particular de ninguém. As noites de Caxambu, de partido-alto, de samba de terreiro, de tumba e de outras formas de zriguidum aconteciam na casa de Paulo da Portela. Vez por outra a moçada ia arrastar os pés no caxambu do Vieira, na rua Perdígão Malheiros, onde Tia Teresa, mãe do mestre Fuleiro, baixava sempre e comandava a zorra. A coisa cresceu muito, tornando a casa de Paulo pequena e apertada. Por isso, a caixinha alugou uma casa maior, na Estrada do Portela 412. Foi um sucesso. O 412 tornou-se em pouco tempo o reduto do samba puro de Oswaldo Cruz. Nos assustados e nas rodas despontavam as figuras importantes de Dona

Leonor, Dona Rosa, Dona Laudelina e muitos boêmios que mais tarde dariam ao Brasil a gloriosa Escola de Samba Portela. A primeira sede foi mesmo o terreiro do Bar do Nozinho, o 412".

RIQUEZA DE DADOS

A monografia é abundante em dados a respeito do desenvolvimento do samba em Oswaldo Cruz, a partir de então. Descreve com riqueza de elementos os concursos de escolas de samba de 1929 a 1934, dando destaque à participação de Paulo, até chegar à "Ascensão: Cidadão Momo e Cidadão Samba", títulos conquistados pelo sambista.

Comentam as autoras os concursos organizados pela imprensa de então para a escolha do melhor compositor das escolas de samba e os dois outros galardões arrebatados por Paulo, demonstrando o esforço que ele desenvolvia para o reconhecimento do samba como expressão legítima da cultura das massas, um esforço que o levaria até a certas contradições — a mais séria das quais um desentendimento com seu amigo Caetano por questões de dinheiro, no concurso carnavalesco de 1935 (episódio minuciosamente narrado na monografia).

Lygia e Marília passam ao exercício da teoria, a nosso critério com muita propriedade:

— Paulo da Portela era uma negro num país que não segregava; discrimina. Era um filho sem pai, de fato, apesar de possuí-lo de direito, nome de homem sem rosto, escrito num papel que ele só viu aos 38 anos. Era pobre numa sociedade capitalista, onde o valor existe pelo que se tem, e não pelo que se é. Não possuía estudos regulares, nem diplomas. Mas queria vencer! Apesar de tudo, Sabia que era

possível, teve logo a consciência do próprio talento, embora essa consciência o fizesse, desde cedo, um ser diferente no seu próprio meio social. Pelas maneiras educadas, pelo trajarse, pelo sentido obsessivo de organização.

Sua idéia de vencer era a de conseguir chances na **outra cultura**, adotar-lhe os padrões, ter fama, dinheiro, ser aceito como igual. Quantas pessoas, na comunidade de Oswaldo Cruz, queriam para si o que Paulo da Portela queria para elas? Muito poucas, talvez nenhuma sonhasse tão alto. Mas ele continuava querendo, à revelia dos dois lados: a favela, que zombava de suas incompreensíveis pretensões e a **outra cultura**, que tentava caiar-lhe a pele, dando-lhe títulos em troca de seu talento — "Príncipe Negro", "preto de alma branca". Procurando ser amado pelos dois lados, Paulo não percebia que um deles acabaria por crucificá-lo. Ou os dois.

O SER DIVIDIDO

— Os laços afetivos existentes entre Paulo e seus amigos — prosseguem Lygia e Marília — eram muito fortes. Sobretudo entre ele, Caetano e Rufino. Houve um momento, entretanto, em que se tornou necessário trilharem caminhos diferentes. Os três já tinham consciência disso. Desde 1929, desde a chegada a Oswaldo Cruz de Heitor dos Prazeres, o amigo novo, o homem que possuía as chaves da porta do outro lado da cidade. Paulo saíra e voltara, sim, mas todos sabiam que ele buscava o sucesso. Sucesso que acabaria revertendo em benefício dos amigos, imagem de malandro civilizado de sapato e gravata, entrada franca onde jamais osusaram pisar. Entendido isto, Caetano e Rufino se propuseram a ajudá-lo.

— Olívio Pereira de Almeida, o Nô, lembra o rela-



Lygia acrescenta ao livro seu profundo amor à arte do povo

A partir deste mês de novembro, quando a Funarte lançar a monografia de Lygia Santos e Marília Barbosa sobre a vida e obra de Paulo da Portela (Paulo Benjamin de Oliveira), estará desfeita a espessa nebulosa que pairava em torno da figura do grande sambista e surpreendente líder comunitário. O trabalho, vencedor, em 1978, do concurso instituído pela entidade, retrairá Paulo da categoria dos "legendários", como sempre figurou nos escassos trabalhos acerca do samba carioca.

O "legendário Paulo da Portela" sempre nos pareceu a fórmula mais fácil encontrada por muitos pesquisadores para encobrir a circunstância de que muito pouco sabem, de fato, sobre o compositor. A grande culpada dessa situação, na verdade, tem sido a falta de dados. Pois, agora, Lygia e Marília entregam aos leitores uma formidável investigação documental, sociológica, com um agudo senso da necessidade de encontrar padrões de avaliação calcados em uma possível ciência social que deixe de lado as regras fixadas pelas escolas européias e norte-

americanas, em favor da realidade das massas proletarizadas da periferia do Rio.

Vale a tentativa científica, embora as próprias autoras reconheçam a quase insuperável impossibilidade de fixação desses desejáveis padrões de pesquisa. É que a nossa cultura oficial parece muito mais preocupada com o estudo e a adaptação à realidade brasileira das teorias saídas das universidades de outros continentes. Ainda estaria para ser criada uma verdadeira sociologia para o Brasil.

O livro de Lygia e Marília deverá ser lançado na sede do Clube do Samba (Rua José Veríssimo, 50-Méier), durante festividade que reunirá sambistas, imprensa e sócios, em torno de muita comida, cerveja e batidas. Uma daquelas festas de que tanto gostava o Paulo, que certamente, estará presente. Porque agora, mais do que nas décadas de 30 e 40, temos a certeza de que Paulo não morreu — como pretendia em sua canção o sambista Aníbal Silva: "Paulo da Portela não morreu / Apenas desapareceu / Viverá para sempre em nosso coração / Como prova de gratidão".



cionamento Paulo-Caetano: "Paulo ia muito pelo Caetano. O Caetano, por exemplo, pensava. É como no futebol, um dribla, o outro está sozinho lá na frente, empurra e ele chuta e faz o gol. Então, o Caetano era homem que por detrás fazia tudo na Portela, e o Paulo, como era expedito, gostava de ser orador."

NOVOS TRIUNFOS

O livro esmiúça os carnavais de 1936 a 1940. Paulo desempenha papel de destaque.

Em 1936, ele era Cidadão Momo, seu afastamento de Caetano impediu que os preparativos do Carnaval da Portela se realizassem normalmente, e a escola perdeu para a Mangueira.

Em 1937, Paulo era Cidadão Samba.

— Se Paulo estava no auge, a Portela, entretanto, atravessava uma séria crise interna, decorrente dos desentendimentos ocorridos entre os três grandes — afirmam Lygia e Marília. Sagrou-se campeã (em meio a um tumultuado julgamento) a Vizinha Faladeira.

A BRIGA COM A PORTELA

O livro é riquíssimo ao historiar todos esses carnavais e a trajetória de Paulo. Um dos momentos mais importantes — e que dissipava dúvidas quanto à célebre briga do compositor com sua escola — é assim narrado:

— Seu Paulo, o senhor pode desfilir com roupa de outra cor, mas eles não. Só o senhor de preto e branco. O resto, só de azul e branco.

O problema se dava porque Paulo, Cartola — o rei do samba da Mangueira — e Heitor dos Prazeres chegavam de São Paulo (dia 21 de fevereiro de

1941) justamente na hora do desfile da Portela, trajando roupa preta e branca do Conjunto Carioca. Narram Lygia e Marília:

"Mané Bam-Bam-Bam, de longe, enxergou Heitor dos Prazeres e seu sangue ferveu (...).

"Seu Paulo, o senhor pode desfilir com roupa de outra cor, mas eles não. Só o senhor de preto e branco. O resto, só de azul e branco".

— Que é isso, Mané! Nós viemos diretos da Central, meus amigos são convidados, eles vão comigo!"

— Não, Paulo, você pode ficar no Conjunto de qualquer maneira, em qualquer lugar. Eles têm de ficar atrás, na bateria". E o sangue de Mané Bam-Bam-Bam continuou a ferver, olhos cravados no rosto impassível de Heitor dos Prazeres. Paulo, com a firmeza e a calma de líder, consciente do indispensável de sua presença para o bom andamento de tudo, retrucou:

"— Olha, Mané, ou vamos os três, ou eu não desfilo!"

"— Então, está bem, seu Paulo, pode sair!" — respondeu Bam-Bam-Bam levantando a corda.

Paulo passou por baixo do cordão de isolamento seguido dos dois companheiros de trabalho e viagem. Os componentes, perplexos, continuavam em silêncio, bocas e bateria mudas. Só que não dava mais tempo para discutir se foi certo ou errado.

Lá da frente veio a ordem: — "Entrar a Portela". E a escola entrou sem o Paulo.

O POLÍTICO E O CICERONE

Nos anos quarenta, Paulo chegou a ter importante participação na política nacional, segundo conta a monografia em boa hora premiada pela Funarte. Lygia e Marília tam-

bém revelam o Paulo cicerone: "Quem aportasse no Rio de Janeiro querendo conhecer o samba, o negócio era chamar Paulo da Portela, o melhor guia da cidade: Levava o turista famoso para conhecer o bom e do melhor".

Até a morte, Paulo Benjamin de Oliveira foi essa figura fantástica na vida suburbana carioca.

— Quando morreu (30.1.49), ele conseguira gravar apenas duas músicas de sua autoria: "Quem espera sempre alcança", com Mário Reis, e "Cantar para não chorar", com Carlos Galhardo, em 1931 e 1938, respectivamente. No entanto, há quem diga que muita música gravada com nome de outros autores, no mesmo período, pertencia, na realidade, a ele.

Lygia Santos (essa infan-

tigável batalhadora das coisas da cultura de seu povo — filha do Donga (ilustre linhagem!) e autora de diversos trabalhos no terreno do samba e do choro) e Marília Barbosa (também apaixonada da arte produzida pelas massas cariocas) realizaram definitivo levantamento também acerca do Paulo compositor. Apoiadas em depoimentos e publicações em jornais e revistas, indicam até sambas que lhe foram roubados; mostram valsas e marchas também do Paulo. E, finalmente, publicam as letras de diversos sambas inéditos, cantados por componentes da Portela e cujo registro possuem em fita.

Alvaiade, compositor respeitado e integrante da Velha Guarda da Portela, tem a palavra (segundo depoimento às duas pesquisadoras), para

resumir quem era Paulo e o mundo em que viveu:

— Eu nasci aqui na Portela, em 1913. Fui criado aqui. Naquela época sambista era elemento considerado nocivo à sociedade. Todas as famílias tinham receio, inclusive a minha, tinha medo que eu me infiltrasse naquele ambiente, como se aquilo fosse algum pântano. Mas nem tudo que aparenta é aquilo que realmente é. E o trabalho de Paulo foi mostrar o que realmente era, as coisas boas que haviam embaixo da falsa aparência. Paulo nunca foi político, mas eu digo uma coisa: ele era um homem tão popular, tão comunicativo, que se fosse se candidatar a qualquer coisa, certamente seria eleito. Porque Paulo era uma Irmã Paula, era um elemento com o coração maior que o corpo.



Marília — rigor científico na dissecação da vida de Paulo

FIGURAS DESSE MEU POVO

Paulo César Pinheiro



O Ná, Djalma, seu verdadeiro nome. O apelido eu acho que ninguém jamais soube de onde veio. Figura folclórica de São Cristóvão. Personagem importante, desses que compoem um bairro. Desses que, se você fala do lugar, é imprescindível citá-lo. Cheio de estórias. Conheci-o, e desde menino o admirei. A cara, a mesma de quinze anos atrás (essas pessoas têm o estranho poder de não envelhecer, porque delas depende a imortalidade da cultura popular). Jamais alguém o viu sentado.

A posição oficial do Ná: de cócoras, como um craque-de-linha em foto de time campeão. Quando o pessoal moscava na esquina do bar, no ofício da vagabundagem, trocando uma idéia, encarnando em quem passava, contando mentira, imaginando uma aventura nova, o argumento parava quando vinha o Ná. Era só prá vê-lo agachar-se. Nunca deu outra. E a turma se olhava e sorria. As vezes ele ficava horas daquele jeito. Chegava a dar agonia e cansaço na gente, só de olhar. Podia estar

apenas um, sentado no banco da praça. Ele se aproximava, subia no banco e assumia a postura solene. Contam que quando ia ao cinema, podia ter uma meia dúzia de três ou quatro gatos pingados nas poltronas do Poira, que lá estava ele, num dos corredores laterais, naquela condição de roceiro atrás de moita-de-mato.

Era esse o Ná. Quando malandro se juntava prá contar piada, nego dava até vexame. Uivava, rolava no chão, disparava de uma calçada prá outra de tanto rir. O Ná só mexia com o corpo, da barriga prá cima, como se desse um soluço. Era essa a sua mais forte gargalhada. Se estudou, não sei. No máximo deve ter terminado o ginásio, mas sabia de tudo o que estava acontecendo. Tremendo papo. Sua casa então... maior mistério. Quarto alugado. Cabeça-de-porco. Fundos da casa de alguma tia sua. Sei lá. Entrava por aquele portão gradeado de casario antigo e sumia lá dentro. O resto era suspense prá rapaziada. Por vezes, desaparecia semanas. Quando voltava, dizia estar no apê de sua mãe em Benfca, e ponto final no papo.

Era escritor. De ponto-de-bicho, é claro. — O cara que tem a letra mais bonita!”, o pessoal comentava orgulhoso. O Ná fazia o jogo. O mais veloz na escrita. Números desenhados nos blocos do ponto local. Gostava mesmo era de corrida. Nesses dias tava estudando. Programa na mão, sabia a vida de cada garanhão, cada égua, filiação, tratador, jóquei, quantos páreos ganhou, pistas onde correu, o diabo. Tinha sempre uma informação de cocheira. Dava a barbada e metia bronca em cima. Mixaria no bolso, o Ná catia no mundo.

Primeiro que eu vi na vida, conhecedor da curva-do-norte. Em época que nem se falava nisso, me alertava: — Manjo essas artes. Não entra nessa que é rabo!.

Era o rei do apelido. No que ele mandava um, já tinha pegado. Sações de gênio. O William, tinha uma perna defeituosa, meio mole. Se apoiava com a boa no chão e jogava a mambembefrente. Sacada do Ná: — William Ponto-e-Vírgula. Tinha um sujeito que quando apontava no alto da rua, nego já começava a rir. As pernas não eram verticais, pareciam um S. Outra do Ná: Defeito-de-Televisão. E assim por diante.

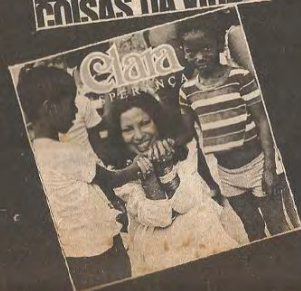
Quando eu era garoto, a moda era o "rock", o "twist", essas besteiras. Aquele som me incomodava. Meu papo aí era com o Ná. Ficava só escutando o malandro. O que é que ele me dizia de interessante? — Procura ouvir um cara chamado João Gilberto". — "Conhece Inútil Paisagem, do Tom?" — "Manja esse samba-enredo do Império?" E cantarolava. Sabia de tudo que pintava. Falava prá mim: — tu que leva jeito de escrever, já pensou em compor? Junta com o Joãozinho (de Aquino) que bate uma viola, e põe na cabeça dele essa idéia. Acho que dá pé".

E deu. Dali em diante eu fui embora. E hoje tô aí. Com mais de 400 sambas gravados entre o Brasil e exterior. Música em teatro, cinema. Três LPs documentais. Livro escrito, partindo prum segundo. E muita coisa nova por fazer. Mas principalmente, agora, essa crônica, que é a primeira prum jornalzinho bem bolado, onde eu falo do Ná, aquele que foi o homem-do-futuro do meu passado.

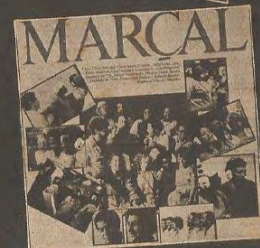
Estamos botando azeite no samba,
e avisamos à moçada que
a discoteca foi pro vinagre.



A Casa do Samba sauda o Clube do Samba



... e pede passagem
para a sua grande ala
de sambistas, compositores,
e cantores.



A Casa do Samba

SAMBA NAQUELA BASE

Sérgio Cabral

DONGA VISITA O JOÃO DA BAIANA PELA ÚLTIMA VEZ

Domingo, acompanhei o compositor Donga numa visita a João da Baiana, na Casa dos Artistas, em Jacarepaguá. E vi o reencontro de uma amizade de quase oitenta anos (ambos têm mais de 80). João da Baiana estava fazendo as unhas:

— Quem não se enfeita, por si se enjita — comentou. Enquanto a manicura cuidava das suas mãos.

Em seguida, anunciei a presença de Donga, que se aproximava. João da Baiana chorou. Depois, estava sorridente conversando com Donga e sua família: a mulher, D. Maria; a filha,



História da MPB: Donga, Pixinguinha e João da Baiana

Lygia; e a neta, Márcia. E foram chegando os velhinhos residentes da Casa dos Artistas, alvoroçados com a presença de Donga. Primeiro, foi Pedro Dias, muito forte para os seus 86 anos. Grande nome de pelo menos 40 anos do teatro brasileiro, Pedro lembrou-se da sua época de bailarino, quando dançava no palco com Otilia Amorim as músicas feitas por Donga.

Impressionada com a sua pinta, Lygia, filha do Donga, sugeriu que ele deveria fazer muito sucesso com as mulheres. Ele confirmou, lembrando que uma vez teve de mostrar muita saúde para dar conta de 17 bailarinas que trabalhavam com ele e queriam conquistá-lo. E outra vez que pegou uma mulher que todo o mundo queria e ninguém conseguiu? Sabem o que fez? Tomando banho na praia do Flamengo, envolveu a mulher num salva-vidas e a levou para o alto-mar (ele nadava muito bem. Foi segundo colocado numa travessia da baía da Guanabara), enquanto os amigos gritavam assustados para os dois voltarem. Lá longe, ele deu a cantada. Não deu outra coisa: sua do Catete, 46.

Depois, veio chegando emocionada a cantora Pérola Negra, que na semana passada completou 68 anos. Ela abraçou Donga e começou a cantar uma valsa do próprio Donga e que fez

A minha primeira seção de música popular foi feita no "Jornal do Brasil" nos anos 61-62 e se chamava "Música Naquela Base". Agora, quase vinte anos depois, tentarei retomar o mesmo esquema, naturalmente adaptando-o à época que vivemos e ao Jornal do Clube do Samba, e procurando fixar momentos que considero significativos do samba carioca. Hoje, mostro três desses instantes, que gravei originalmente em crônicas jornalísticas.



grande sucesso no teatro há uns 50 anos.

— Me lembro que na primeira vez que cantei esta música eu estava com uma terrível dor de cotovelo — comentou Pérola Negra, que, como as hóspedes da Casa dos Artistas, não perde a elegância: estava maquiada, bem vestida de sapato alto, unhas pintadas, etc.

E foi chegando o antigo palhaço Jacaré tocando "Já te Digo" na gaita. A conversa foi na base das recordações. Que outras coisas poderiam conversar? Na hora de ir embora, João da Baiana — autor do samba "Batuque na Cozinha" — gritou: — Cabral, diz ao Martinho da Vila que eu abençoo a ele.

(Crônica de 24.7.73)

Numa relação dos melhores sambas de todos os tempos não pode faltar, por exemplo, "Praça Onze", o grande sucesso de Herivelto Martins e Grande Otelo, no Carnaval de 1942, e que é regravao constantemente. É um samba que, sem dúvida, será cantado pelos nossos filhos, nossos netos, bisnetos, etc. e tal.

Como Grande Otelo não esconde que, na parceria, ele só entrou com a ideia, pois o samba foi todo feito por Herivelto Martins, sempre tive curiosidade de saber como é que nasceu o "Praça Onze". Com a palavra Herivelto Martins:

— A gente trabalhava no Cassino da Urca e o Grande Otelo me mostrou uma letra sobre a Praça Onze. Não gostei muito e esqueci o assunto. Mas o Grande Otelo insistia. Todos os dias, ele falava: "Vamos fazer o samba da Praça Onze". Depois de não sei quanto tempo, falei com ele que aquela letra não dava e que o troço deveria ser diferente. E para dar exemplo, peguei o violão e fui cantando umas coisas pra ele sem o menor compromisso. Coisas que ia inventando na hora:

"Vão acabar com a Praça Onze Não vai haver mais Escola de samba, não vai.

Chora o tamborim,
Chora o morro inteiro,
Favela, Salgueiro,
Manguieira, Estação Primeira.
Guardai os vossos pandeiros, guardai.

HERIVELTO MARTINS CONTA A HISTÓRIA DE "PRAÇA ONZE"

Porque a Escola de Samba não sai!

— Quer dizer, apenas cantarolei como exemplo. Só gostei mesmo do "Guardai os vossos pandeiros, guardai, porque a Escola de Samba não sai". Mas esqueci logo tudo que havia feito. No dia seguinte, a gente pegou uma lanchar para ir até o cassino Icaraf (todos os dias, o pessoal que trabalhava na Urca ia para Icaraf fazer um "show" lá também. A gente fazia o "show" e voltava logo pra Urca) e, de repente, o Grande Otelo começou a cantar aquele pedaço do samba que eu havia feito e tinha esquecido. Logo depois, outras pessoas estavam cantando também. Me animei e fiz a segunda parte:

" Adeus minha praça Onze, adeus. Já sabemos que vais desaparecer.

Leva contigo a nossa recordação, Mas ficarás eternamente em nosso coração. E algum dia nova praça nós teremos

E o teu passado cantaremos".

— Resolvi gravar com o Trio de Ouro. Falei com Benedito Lacerda para organizar o negócio musicalmente e fomos pro estúdio. Ai, eu tive a

ideia de entrar com um apito, fazendo ritmo. Até então, o apito só era usado nas escolas de samba pelo diretor da bateria para dar início ao ritmo, ou para terminar, ou para passar da primeira para a segunda parte do samba. Fazendo ritmo é que o apito ainda não tinha sido utilizado. O Benedito Lacerda, que era meu compadre (padrinho do Peri Ribeiro), achou que meu apito estava quebrando o ritmo. Eu achava que não. Discutimos muito, ficamos lá não sei quanto tempo ensaiando, e o Benedito achando que o apito não iria dar certo. Ele acabou desistindo e eu gravei, tempos depois, a mesma música, com apito e tudo, acompanhado de orquestra.

— O sucesso foi muito grande? — perguntei.

— Quer saber de uma coisa? Eu não fazia a menor fé. Não era um samba bom para ser lançado no meio do ano, nem mesmo para o carnaval. A tessitura não era carnavalesca. A melodia obriga a que as pessoas que cantem elevem a voz lá em cima e depois desçam lá em baixo. Além do mais, o próprio Trio de Ouro não havia gravado até então para o carnaval. De qualquer maneira, o disco foi lançado.

E nós, do Trio, viajamos para Curitiba. Ficamos lá uns dias e voltamos de automóvel para o Rio. Quando a gente ia chegando vi um caminhão com a seguinte frase no para-choque: "A Praça Onze não morreu". Aquilo me despertou uma certa curiosidade, mas acabei esquecendo. Pouco depois, fomos fazer um "show" no Tênis Clube de Petrópolis e cantamos "Praça Onze". Foi um sucesso danado. O Chianca de Garcia soube do sucesso e pediu que nós cantássemos o samba na Urca. Bem, depois, foi um estouro.

— Um dia, o Murilo Caldas me procurou porque queria falar muito comigo. Marcamos encontro à tarde no Café Nice. Olha a conversa dele: "Herivelto, lancei uma marchinha para o carnaval. Você conhece? É aquela "Passarinho/Piu-piu". Comprei não sei quantos mil apitos para distribuir com o povo, mas o pessoal está usando os apitos na sua música, aquele samba da Praça Onze. Você topa rachar a despeça comigo?" Veja você, o que é que eu respondi pro Murilo? Eu sei que acabou sendo um dos maiores sucessos do carnaval de 1942. O engraçado é que os dois sambas mais cantados no carnaval daquele ano não tinham nada a ver com os sambas de carnaval que eram feitos até então: "Praça Onze" e "Ai que saudades da Amélia".

(Crônica de 21.5.74).

BETH CARVALHO/NO PÁGODE

W3.236



Cosinha do Pai — Senhora Rezadeira — Pedi ao Céu — Não Chora Nemém — Dindinha Lua — Beija Flor — Tem Nada Não — Samba no Quintal — Meu Sexto Sentido — Xô Gafanhoto — Obrigada, Pelas Flores — Andança.

*Entre no pagode
com a sambista
número 1 do Brasil*

Beth Carvalho, a sambista contagiante.
Ela sobe morros, passa noites no pagode,
vive no meio dos sambistas.
Se entrega de corpo e alma ao samba.
Compre este disco, leve para casa
as raízes da nossa música popular.

RCA



ARREGIMENTAÇÃO

VENDO trompete Yamaha "str-232" — Cr\$ 12.000,00. Tel.: 269-7962

VENDO violão clássico "Di Giorgio" em perfeito estado. Rua Cabucu, 32/301. Tel.: 281-4769.

VENDE-SE acordeão "Scandali" — 80 baixos, em estado de novo. Falar com D. Martha. Tel.: 265-7678.

VENDO um surdo nº 105 — Cr\$ 1.500,00. Tel.: 331-7666.

VENDO trompete "Conn" — modelo 16 B, novo. Tratar com Jean. R. Almirante Alexandrino, 1886/201. SÓU baterista e procuro trabalho. Estou legalizado, posuo instrumento. Tel.: 245.6641. Marinho.

VENDO tumbadora. Tel.: 243-6354. Tratar com Edson.

VENDO flauta "Swallow" — Cr\$ 4.500,00. Tels.: 260-9025 e 270-6759.

CONTRABAIXISTA. Procuro trabalho. Luís Amável — 390-8234.

VENDO saxofone "Selmer". Tel.: 226-3456.

PERCUSSIONISTA com muita experiência em música afro-brasileira. Procuro trabalho. Tel.: 252-8418. Alfredo.

CANTOR/CONTRABAIXISTA para qualquer tipo de grupo a nível profissional. Av. Merit, 361/206.

SAXOFONISTA com ex-

periência procura trabalho. Recados para Roberto Esteves de Almeida. Tel.: 390-8970.

VENDO sax-tenor "King". Cr\$ 20.000,00. Tratar pelo tel.: 390-4870.

NOTA: Os anúncios da seção de classificados são inteiramente gratuitos. Os interessados poderão escrever para Rua José Veríssimo, 50 — Méier.

GUIA DOS MÚSICOS

NOTA: O Guia dos Músicos é um extrato de publicações

existentes, não significando necessariamente que os nomes que aqui figurem estejam anunciando seus serviços.

I) — Bateristas
Bituca — Tel.: 264-9046.
Boto — Tel.: 224-9303.(p/v)
Mário Negrão — Tel.: 266-6419.
Sutinho — Tel.: 228-9365.

II) — Cavaquinistas
Alceu Mala — Tel.: 246-8905.
Índio — Tel.: 351-8126 (recados).
Canhoto — Tel.: 229-1042.

III) — Copistas
Clóvis Gomes Ferreira — Tel.: 243-9301.

Walter Rosa — Tel.: 722-5829.

IV) — Clarinetistas
Clóvis Timóteo Guimarães — Tel.: 222-9156.

Mazinho — Tel.: 289-3172.

Vavá — Tel.: 263-1705.

Essas Romano — Tel.: 394-3152.

Emílio Baptista — Tel.: 249-9146.

Enclides Conceição — Tel.: 269-4374.

Helcio Brenha — Tel.: 392-2749.

V) — Flautistas

Franklin — Tel.: 226-5354.

Geraldo Moreira — Tel.: 239-7351.

Lenir Siqueira — Tel.: 266-5638.

SINAL ABERTO

DOMINAÇÃO ECONÔMICA SUBMISSÃO CULTURAL

"O fato que me leva a tentar esta comunicação é o atual exagero de percentual de música estrangeira executada nas principais emissoras de rádio do Rio de Janeiro, na faixa AM, principalmente, que é consumida pela maioria da população. (...) No horário chamado "filet mignon" de audiência, das 7 às 17 horas, estão sendo executadas 3 músicas estrangeiras para uma brasileira, nas pontas do "filet", e até 5 ou 6 estrangeiras para 1 brasileira, nos horários pique. (...) Isto significa muito menos chance pro artista brasileiro, já tão cercado, falta de renovação, cercamento de criatividade, asfixia de novos talentos. Com tão pouco espaço disponível à execução da música brasileira, há, no pouco tempo que sobra, a concentração de divulgação de poucos, a marginalização de alguns, a falta de condição de sobrevivência para muitos. Torna-se quase impossível ao artista novo emergir.

O que acontece atualmente na MPB comprova a submissão cultural decorrente da submissão econômica. As 5 maiores gravadoras operantes são empresas multinacionais e, como tais, devem ter compromissos de vender seus "enlatados" e devem gozar de privilégios na importação de equipamentos e matéria-prima, para gravação e prensagem. (...) O povo também precisa ser esclarecido e alertado para isso. O Clube do Samba surge em boa hora e espero que procure unir a classe em torno desse problema, efetiva e energeticamente." Celeste Gomes dos Santos. Vila Isabel, Rio.

EXEMPLO VAI AO SUL

"..." A formação do Clube do Samba, onde cantores e compositores tenham mais facilidade de relacionamento, para que um possa mostrar ao outro as qualidades de seu trabalho e a força

de seu talento, é uma grande e brilhante idéia. É exatamente isso que venho tentando fazer aqui em Porto Alegre. Quero ver se com esforço e boa vontade consigo reunir os bons artistas que precisam difundir seu trabalho.

Já fui cantor no passado e hoje não sou mais que um pequeno compositor que, apesar de ter muitas músicas com algum sucesso, ainda não chegou onde deveria estar. Mas sou persistente e pretendo continuar, enquanto vida tiver lutarei até conseguir um lugarzinho". Moreno de Souza. Santa Tereza. Porto Alegre.

O Norte parabeniza

"Parabenizo todos os integrantes do Clube do Samba e venho solicitar seu apoio, para que eu seja um autêntico representante dessa vitoriosa agremiação. Sou apresentador e produtor do programa "Esta noite feliz de todos nós", pela Rádio Difusora FM, aos sábados, das 20 às 24 horas e, como bom brasileiro, toco especificamente o samba." Edson Paiva. Manaus.

Sambista "doente"

"Que o samba esteja conosco, conosco e com muito mais gente que anda por aí sem saber o que fazer da vida, sem saber viver.

Foi motivo de imensa satisfação saber que existe o Clube do Samba, uma iniciativa que vem em boa hora preencher um buraco. Meus parabéns. Para mim, a entidade é bem mais importante do que muitas outras que andam por aí falando em nome dos sambistas.

Também sou doente incurável pelas coisas do samba, de sua arte, da nossa mana Gisa e do São Cristóvão F.R. E com essas qualidades quero me tornar sócio do Clube do Samba.

Nas horas vagas, crítico, através da imprensa local, os lançamentos fonográficos e tenho um programa na Rádio Capixaba, duração de uma hora, onde o samba prevalece de ponta a ponta.

Aguardo sua manifestação e instruções quanto ao que preciso fazer para ser mais um sócio. Mando meus

abraços à Gisa, Sérgio Cabral, Paulo César Pinheiro, Beth Carvalho, Clara, Monarco, Manacéia, Chico Santana, Dona Ivone, os Nelsons (Sergento, Cavaquinho e outros que me escapam), Miginha, Alvaide, Alvarenga, Zé Catimba, Cristina, Marçal, Luna, Eliseu, Dino, Celeste, Martinho, Neoci, Walter Rosa, Mano Décio, Davi Corrêa, Dora Lopes, Cartola, Xangô, Casquinha, Ari do Cavaco, Bala-ninho e outros irmãos que deixam de ser citados, mas muito considerados" João Barbirato. Vitória. E. Santo.

(N. da R. — As cartas para esta seção podem ser remetidas para a Rua José Veríssimo, 50. Méier, Rio).

PARABÉNS JOÃO ABERTURA TAMBÉM É ISTO!



JORNAL DO CLUBE DO SAMBA

Presidente:
João Nogueira
Vice-Presidentes:
Sérgio Cabral e
Paulo César Pinheiro

Editor:
Antônio Carlos de Athayde
Colaboram neste número:
Nei Lopes, José Carlos Rego,
José de la Peña Neto,
Paulo César Pinheiro
e Sérgio Cabral.

Redação e Administração:
Rua José Veríssimo, 50 —
Méier, Rio de Janeiro.
Telefone: 289-3122.

Fotos:
Reynaldo Luiz.
Diagramação:
Haroldo Zeger.

Supervisão gráfica
e comercial:
Hydra Propaganda Ltda.
TELEFONE: 227-3191.

Composto e impresso
nas oficinas do
"Jornal do Comercio",
Rio.