

A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro



João do Vale e Chico Buarque. Fotografia (detalhe).

Mariana Barreto

Doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora da Universidade Federal do Maranhão (UFMA-Pinheiro). mariana.barreto@pq.cnpq.com.br

A trajetória de João do Vale e os lugares de sua produção musical no mercado fonográfico brasileiro

João do Vale's trajectory and the places of his musical production in the Brazilian record industry

Mariana Barreto

RESUMO

João Batista do Vale era não só compositor de considerável produção, como igualmente conhecido e ouvido no Nordeste do Brasil, quando foi apresentado à “Música Popular Brasileira”, no *Show Opinião*, no final de 1964. A partir daí, sua música adquiriu conotações populares e políticas. Antes disso, estava restrita à categoria “canções sertanejas populares”, da qual Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro haviam sido transformados em representantes. A reconstrução do percurso artístico do cantor e compositor, os modos como circulou nos dois espaços referidos e a forma como foi inserido no segundo - ambiente situado numa posição hierárquica distinta em termos de legitimidade cultural em meados dos anos 60, em relação ao primeiro - podem revelar em que medida suas inclinações pessoais foram reorientadas pelas exigências da vida social brasileira naquele momento.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; indústria fonográfica; música popular brasileira.

ABSTRACT

João Batista do Vale was not only a composer of considerable production, but also known and heard in the Northeast of Brazil, when he was introduced to “Brazilian Popular Music”, in the Opinion Show, at the end of 1964. Since then, his music gained popular and political connotations. Before that, it was restricted to the category of “popular country songs”, which Luiz Gonzaga and Jackson do Pandeiro had been transformed into its representatives. The reconstruction of the artistic career of the singer and composer, the ways he moved around those two spaces and how he was inserted into the second one – an environment located in a distinct hierarchical position in terms of cultural legitimacy in the mid-60s, compared to the first one – may reveal the extent to which his personal inclinations were redirected by the demands of Brazilian social life at that time. This article outlines those problems that are part of a survey I start now about musical appropriation and reproduction in the field of Brazilian music industry.

KEYWORDS: popular culture; music industry and Brazilian; popular music.



Nos anos 60 se estabelece um mercado de bens culturais no Brasil como parte do processo de modernização do país. A expansão da indústria fonográfica brasileira fazia parte deste projeto e era completada pela consolidação da música popular brasileira e seu mercado. Ao articular as esferas da política e da cultura, a chamada “música de protesto” movimentava espetáculos musicais, mostrando aos diferentes grupos culturais

que era possível associar o fazer cultura ao fazer política, relação que seria transformada com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo.¹

O *Show Opinião* (1964-1965) é um exemplo dessa articulação em termos de cultura popular, representando um projeto político que utilizou a cultura como elemento para sua realização num momento em que a nascente indústria cultural enunciava um novo espaço de dominação que transformaria o significado e o sentido da expressão “cultura popular”.

É nesse momento que o compositor João Batista do Vale apresenta-se ao público cantando suas próprias canções, antes gravadas e interpretadas em estilos variados por outros artistas. A temática regional de suas composições era “popular e nacional”, como defendia Ferreira Gullar, expressando a ideia de *cultura popular* que o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), enfatizava naquele momento.²

Quando “*Carcará*” (1963), sua composição em parceria com José Cândido, foi apresentada no *Show Opinião* e, pouco depois, gravada em LP pela Companhia Brasileira de Discos juntamente com a Philips, João do Vale foi consagrado “poeta do povo”. Além disso, tanto o Teatro de Arena quanto o CPC, produtores do espetáculo musical, consideravam somente a arte política como legítima; não foi, portanto, indireta a interpretação ideológica de “*Carcará*” e, conseqüentemente, a adoção de um discurso mais politizado/ “consciente” da parte de seu compositor.

O “autêntico artista” da cultura popular, tal como a entendiam os agentes do CPC, nasceu João Batista Vale, em 1933, em Pedreiras, no estado do Maranhão. Filho de trabalhadores rurais, estudou até o terceiro ano do ensino fundamental, tendo aprendido “a ler melhor do que escrever”³, para usar suas próprias palavras; característica que o fazia dispor de alguém próximo para o “desenvolvimento” das letras de suas músicas, como foi recorrente em suas colaborações com Luís Vieira.

Quando chegou ao Rio de Janeiro, em fins de 1950, suas canções foram gravadas, interpretadas e ouvidas nos programas de rádio ao vivo e em suas emissões, embora ele mesmo permanecesse trabalhando longe do ambiente musical. Posteriormente, já vivendo como compositor, fez incursões como figurante em alguns filmes. Nesse momento, conheceu o futuro cineasta Roberto Farias, frequentou o Zicartola, estreitou sua amizade com Zé Ketí e foi convidado por Oduvaldo Vianna Filho para participar das reuniões na casa de seu conterrâneo Ferreira Gullar, a fim de amadurecer e discutir algumas considerações sobre o *Show Opinião*.⁴

A apropriação da obra, e da imagem, de João do Vale aconteceu, então, num momento histórico em que a organização da cultura por determinados grupos sociais - ainda que pertencentes a uma categoria particular, vinculados a uma ideologia de esquerda - possuía certa legitimidade cultural. O que terminou por reconfigurá-la num sistema de classificação de obras artísticas que ficaram conhecidas como “canções de protesto” e ainda fazendo com que o autor se aproximasse de uma classe média intelectual e artística.

De outra maneira, antes e depois deste momento, a indústria fonográfica também inserira João do Vale em seus projetos. Nos lançamentos musicais realizados, suas produções foram interpretadas por artistas consagrados, sozinhos ou acompanhando o compositor na condição de convidados. Suas canções identificavam-se aos “gêneros” forró, baião e, depois de 64, música popular brasileira. Nenhum deles, portanto, aproximou-se

¹ Ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 164.

² Ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 68-78.

³ PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000. Ver também LIMA, Wilson. Dez anos após a morte de João do Vale, artistas, intelectuais e produtores culturais ainda reverenciam o ídolo. *O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo*, 6 dez. 2006, p. 1.

⁴ PASCHOAL, Márcio, *op.*, cit.

⁵ Uma primeira versão deste texto foi publicada nos *Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia*, Curitiba: UFPR, 2011.

⁶ Ver BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, Sérgio (org.). *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 99-178.

⁷ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, op., cit.

dos ritmos que caracterizavam a tradição folclórica da cultura popular da região onde nascera.

As transformações pelas quais sua formação individual passara dependeu das relações sociais que estabelecera naquele período e que, em seguida, numa nova etapa da organização da cultura, parecia se dar de outra forma: voltara-se a aproximar-se da temática regional. Em outras palavras, se na estrutura do *Show Opinião* sua obra encontrava correspondente na proposta do espetáculo, quando a cultura passou a ser organizada em bases industriais, com a consolidação da indústria cultural, sua produção realizou-se naquele conjunto de obras musicais identificadas a uma região, como acontecera no início de sua carreira.

A consagração de sua música acontece em duas esferas distintas: aquela que guarda as canções de “temas regionais do Nordeste” e aquela da qual fazem parte as “canções de protesto”. O que há em comum nestas duas esferas, e termina por estabelecer um vínculo entre ambas, é o reconhecimento de João do Vale como “poeta do povo”, embora este título deva ser interpretado de duas maneiras distintas, conforme as ocasiões em que foi utilizado.

Tanto num momento quanto noutro, tal atribuição cumpre uma função social distinta, tem um significado e um valor discordantes. Na “canção de protesto” remete à ideia de autenticidade da cultura nacional, cultura não-alienada. E no primeiro caso, faz referência à simplicidade e singeleza da canção sertaneja popular nordestina, cuja legitimidade era bem mais restrita em relação ao segundo tipo.

A partir de tais características, este artigo problematiza algumas questões relativas à trajetória do cantor e compositor maranhense João do Vale suscitadas durante a feitura de um projeto de pesquisa que inicio⁵ buscando compreender e explicar os processos sociais que moveram as apropriações e reapropriações de sua produção artística e a estrutura do sistema de mecanismos sociais que determinaram as leis de funcionamento do campo artístico durante a vida profissional produtiva do compositor e intérprete (período que compreende o início dos anos 50 até fins dos anos 80).

Porém, é interessante lembrar que a sensibilidade necessária para pressentir os movimentos de mudança ou a capacidade de antecipar-se a ela dependem de fatores sociais que não estão claros/definidos para os artistas, por exemplo. As condições sociais em que a obra foi engendrada nem sempre coincidem com os meios nos quais ela funciona, dando a seu produtor certa vulnerabilidade.⁶

Cultura popular: um projeto político

Em diferentes momentos históricos travaram-se disputas políticas em torno das considerações sobre as ideias de *cultura brasileira e identidade nacional*. Nestas, o termo ‘popular’ foi interpretado, por diferentes grupos sociais, como elemento primordial para a consolidação de uma “integradora” identidade nacional e, conseqüentemente, de uma “autêntica” cultura brasileira.⁷

Nos anos 50, dentre as interpretações que se destacaram, a do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) exerceu profunda influência na esfera da cultura. Em particular sobre dois movimentos expressivos que discutiam a questão cultural naquele momento: o Movimento de Cultura

Popular e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Ortiz mostra que, nos anos 60, é possível ver essa influência em duas áreas artísticas específicas, dedicadas aos debates sobre a cultura brasileira naquele momento: no teatro e no cinema. No teatro, o Arena primava por um “teatro nacional” em contraposição ao “teatro alienado” que caracterizava os espetáculos do Teatro Brasileiro de Comédia; no cinema, Glauber Rocha, criticava a alienação do cinema brasileiro, propondo a realização de um cinema novo.⁸

A ênfase na *autenticidade*, o esforço de criação de uma consciência crítica e independente que se observa, no período, nos objetos artísticos - música, cinema, teatro - teoricamente vinculados às ideias isebianas; no CPC, particularmente, tomam ares de uma vanguarda artística cuja ação política está voltada à esquerda, influenciada pela ênfase no papel do intelectual na manifestação do processo de tomada de consciência. Sua proposta de organização da “cultura popular” estava inserida num momento histórico de “efervescência política” e de consolidação do bloco nacional, através da ideologia nacionalista que reunia diferentes grupos e classes sociais.⁹ Nesse contexto, o termo “cultura popular” assumiu uma outra conotação, distinta daquela que o aproximava do folclore, remetendo ao caráter tradicional do patrimônio popular, implicando num processo de “sacralização da sabedoria popular”, contrário a qualquer ideia de progresso.

O que o CPC entendia por “cultura popular” define-se em termos exclusivos de transformação e diz respeito à formação de uma consciência política com fins a uma “ação política do povo”, protagonizada pelos intelectuais. Daí a instrumentalização dos bens artísticos pelo grupo, priorizando o argumento político e empobrecendo a dimensão estética das obras.¹⁰ A prática do CPC, a legítima arte política, representava a própria cultura popular livre dos limites da “consciência inautêntica”.

É nesses termos que a música de João do Vale será assimilada quando apresentada no *Show Opinião*. Na verdade, as apropriações de sua obra refletem os sentidos políticos que a questão da *cultura popular*, colocada em termos de hegemonia,¹¹ assumiu em seus diferentes desdobramentos.

Num primeiro momento, suas composições são identificadas a um segmento popular que está estritamente ligado à tradição *popular regional* - identificada pelo CPC, por exemplo, como “arte do povo”, isto é, pertencente à categoria “música popular sertaneja nordestina”, feita para dançar, divertir determinado segmento social. Em seguida, quando obra e artista são apresentados no *Show Opinião*, ambos assumem, respectivamente, conotação e posição políticas à esquerda, capazes de conscientizar as massas a partir de uma intervenção artística específica, organizada para isso. Depois, quando “popular” assumiu outro sentido, com a hegemonia ideológica das classes dominantes articulando a organização da cultura sob bases industriais, a partir do advento e consolidação da indústria cultural, e com a inserção de todas as manifestações culturais num espaço de subordinação arbitrariamente imposto a partir do alto, a assimilação de sua obra também se fez de outro modo, onde estavam confundidos suas marcas regional e política.

São essas acepções distintas do termo cultura popular, variantes conforme as interpretações dominantes em cada período específico aqui tratado, que me interessam neste momento. Tem a ver com um certo acom-

⁸ *Idem, ibidem*, p. 48 e 49.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 69.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 71 e 72.

¹¹ Ver ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 45-65 e GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

¹² Ver CERTEAU, Michel de. *La culture au pluriel*. Paris: Seuil, 1993, p. 45-72 e ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, s.d.

¹³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*, op. cit.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 114.

panhamento do debate acadêmico e político, das transformações pelas quais o termo passou nestes períodos, e da inserção de uma produção artística particular, da apropriação da produção musical de João do Vale num sistema cultural que tem por base embates relativos ao tema da cultura popular e sua definição, ou interpretação, mais legítima.¹²

Cultura popular: um projeto para a indústria

A forma como a *cultura popular* será reinterpretada a partir do desenvolvimento e consolidação de uma indústria cultural no Brasil, nos anos 60 e 70, diz respeito à articulação de uma hegemonia que aperfeiçoa, desenvolve, diversifica e difunde os meios de comunicação, buscando integrar todo o país, transformando o próprio conceito de “popular” e seu sentido no campo da cultura no novo espaço de dominação cultural.

Administrada pelo Estado, a cultura pertence também à esfera política, cujo desenvolvimento estará subordinado a instituições públicas específicas, “estruturando um novo campo da cultura onde as formas de dominação tomam configurações distintas”,¹³ agora como parte de um projeto de desenvolvimento capitalista específico. Um mercado cultural desenvolvido em dimensões nacionais, integrando as diferenças regionais, fazia parte desse modelo, que ganha força a partir de 1964 com o reforço, por parte do Estado autoritário, do uso da cultura como meio de integração do espaço público, como parte da política de Segurança Nacional.

Nesse período, expandem-se e consolidam-se os grandes conglomerados da comunicação e do entretenimento no mercado brasileiro, crescem os números de produtos consumidos em diversas áreas e o próprio mercado brasileiro adquire proporções de importância internacional, numa estratégia que tinha o Estado e as multinacionais como seus dois maiores investidores. Logo, quando o Estado e as empresas privadas desenvolveram industrialmente o mercado cultural, a categoria *popular* foi reformulada e passou a significar *consumo*. As dimensões do consumo e da distribuição passaram a ser valorizadas como ponto central da ideologia de desenvolvimento cultural nacional.¹⁴

Os bens que expressam uma *cultura popular* têm seus conteúdos modulados para atender um público amplo, retirando-se deles particularidades que venham a impedir sua ampla aceitação e consumo. Há a objetivação da construção de uma ideologia que procura tornar-se hegemônica, na medida em que articula o conceito de democracia e difusão mercadológica. O que se vê, então, é que o termo *popular*, no âmbito dos debates sobre a formação de uma cultura brasileira integradora, a partir de momentos históricos específicos, foi objeto de um conjunto importante de interpretações produzidas por grupos sociais que, em contextos diversos, conquistaram posições de hegemonia. Portanto, influenciaram boa parte da produção cultural de seu tempo, transformando, em larga medida, a esfera dos bens pertencentes a *cultura popular* em espaço de reprodução das relações de poder que se travaram em níveis político, econômico e social.

Tais hegemonias se expressam não só na apropriação e reprodução das canções de João do Vale, mas também na forma como a indústria irá reproduzir sua imagem, diluindo os elementos que o identificavam a um compositor de “música engajada” e combinando-o ao seu perfil anterior de compositor de músicas regionais nordestinas.

João do Vale, sua música e o mercado musical brasileiro

João Batista do Vale chega ao Rio de Janeiro em 1950, com 17 anos de idade, vindo de uma longa viagem iniciada em 1949. Percorrendo várias capitais do Nordeste, ele realizava diferentes tipos de trabalho, adaptando-se às condições de viagens que lhe fossem ofertadas.¹⁵ Filho de trabalhadores rurais, neto de escravos, quinto filho de uma família de oito irmãos, João não frequentava a escola desde os nove anos de idade, quando deixou o Grupo Escolar para dar lugar ao filho de um Coletor Público recém chegado à Pedreiras, interior do estado do Maranhão, onde nascera. Portanto, é precariamente alfabetizado que ele chega ao Rio de Janeiro, após a longa jornada que tivera início em São Luís do Maranhão, onde vivia desde os doze anos, quando deixara Pedreiras e acompanhara sua família de mudança para a capital maranhense.

Seu objetivo era encontrar “trabalho no Sul”. Durante a viagem ele havia sido ajudante de caminhoneiro e garimpeiro. Antes disso, foi vendedor de doces e frutas, enquanto morou em São Luís. Começou, então, como ajudante de pedreiro logo que chegou ao Rio de Janeiro. Seus anseios na Capital Federal, no entanto, iam além de uma relativa realização material. Desde que participara dos grupos folclóricos de bumba-meu-boi, desempenhando o papel de “amo do boi”¹⁶, João do Vale compunha suas músicas. Daí o desejo em mostrar seu trabalho, a cada noite em que ia às estações de rádio Nacional e Tupi, em busca de reconhecimento como compositor.

Marcio Paschoal mostra que seu primeiro contato no meio radiofônico foi com Luiz Vieira, compositor, cantor e radialista pernambucano, que na década de 50, trabalhava na Rádio Tupi. Mais tarde, Luiz Vieira apresentou João do Vale a Zé Gonzaga, irmão de Luiz Gonzaga, que também cantava e gravava seus discos pela gravadora Odeon. Nessa ocasião, após “organizar” os versos que João do Vale lhe trouxera, Luiz Vieira levou a canção pronta a Zé Gonzaga, que gravou “*Madalena*” para seu disco que sairia em 1951. No entanto, a canção não foi editada com o nome de João do Vale, segundo afirmações de que tanto esta canção quanto “*Cesário Pinto*”, gravada na mesma ocasião e também composta por ele, eram inspiradas em versos do pai de Zé Gonzaga, Januário Gonzaga.¹⁷

Não parece incomum na carreira de João do Vale a venda de parcerias em suas composições ou a venda completa de músicas. Talvez suas limitações, em relação ao pouco conhecimento escrito da língua, tenham intensificado/naturalizado este tipo de relação em sua vida profissional. Aspecto que merece ser investigado, uma vez que tal declaração pode ser interpretada como retórica de auto-valorização.

A primeira composição editada como sua seria “*Estrela miúda*” (1953), um baião, cuja autoria foi dividida com Luiz Vieira e interpretada pela então “estrela do rádio”, Marlene. O baião (nova categoria), assim como o xote, o choro ou a marcha eram, nesse período, marcas da origem heterogênea da música popular, reflexo da “riqueza da nacionalidade brasileira”, fundada sob a compreensão da música popular como manifestação espontânea da comunhão cultural que transcendia conflitos e fronteiras entre grupos sociais hierarquizados. De acordo com Rivron, era uma forma da categoria “música popular brasileira”, que até o início do século XX se via estigmatizada, ganhar nova legitimidade, numa tentativa de libertar alguns gêneros musicais dos limites da classificação de folclore regional, articulando-os

¹⁵ Cf. *João do Vale*. Abril Cultural/ Col. Nova História da Música Popular Brasileira. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

¹⁶ O primeiro grupo que João do Vale parece ter participado chamava-se ‘Linda Noite’, quando já morava em São Luís do Maranhão. LIMA, Wilson, *op. cit.*, p. 1. Os grupos de Bumba-meu-boi marcam fortemente a tradição cultural maranhense, suas festas acontecem em todo o estado nos meses de junho e julho, mas durante os outros meses do ano são comuns comemorações em torno de enredos complementares ao da festa junina. Na representação da dança, o “amo do boi” é seu dono, cujas funções vão desde a condução do grupo como um todo (com o auxílio de instrumentos sonoros como maracá ou apito) até a entoação dos cantos principais. Ver CARVALHO, Maria MP de. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão: um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação-UFRJ, Rio de Janeiro, 1988. A partir da análise das atribuições do personagem “amo do boi” na representação da dança, talvez seja possível imaginar que, mesmo tendo pouco conhecimento de escrita e leitura, João do Vale, neste papel, desenvolveu habilidades específicas para compor seus versos e canções.

¹⁷ Cf. PASCHOAL, Marcio, *op. cit.*, p. 232 e 233.

¹⁸ RIVRON, Vassili. Le reclassement de la musique populaire brésilienne - trajectoires de producteurs radiophonique et construction d'un patrimoine national (1936 - 1970). *Regards Sociologiques* (Dossier "Les champs artistique"), n. 33/34, Paris, juin-2007, p. 55-67 e p. 56.

¹⁹ Ver HOBBSAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 e THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales - Europe XVIII^e - XX^e siècle*. Paris: Seuil, 2001.

²⁰ As diferentes práticas musicais são classificadas em "gêneros" musicais pelas indústrias da música, permitindo agrupar estilos musicais diversos, ignorando suas diferenças, mas favorecendo seus reconhecimentos pelos consumidores no mercado. No entanto, bem antes disso, Marcos Napolitano observa que esta classificação acontecia por outros motivos. Segundo ele, nos anos 20, o debate em torno da identificação dos gêneros musicais tinha como objetivo estabelecer as canções e práticas musicais que mais expressassem a brasilidade idealizada. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 10.

²¹ PASCHOAL, Marcio, *op. cit.*, p. 38. Curioso notar como João do Vale, nessa ocasião, declarou sua proximidade com o baião, mas noutro momento dissera também: "A música folclórica do Maranhão é mais na base do ritmo, sem cordas e sem sopros, carregada de percussão. Sou muito influenciado pela música da minha terra. Meus versos e minhas músicas são baseadas no tambor-de-crioula e no bumba-meu-boi". *Idem, ibidem*, p. 72. As duas falas, de início, apontam para uma dubiedade que será investigada ao longo de minha pesquisa.

²² Cf. RIVRON, Vassili, *op. cit.*

²³ *Idem, ibidem*. Ver NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*

como "referência emblemática do mercado nacional da cultura".¹⁸

O rádio institucionalizara essa valorização da mestiçagem e transformara-se em meio técnico dominante na construção do mercado nacional de música popular, além de ter ocasionado mudança profunda no processo de reprodução e recepção de seus objetos. Se as tradições são constantemente re-inventadas¹⁹, e aqui o rádio havia consolidado a criação de uma mestiça, heterogênea, diversificada - ainda que integradora - e nacional música popular, talvez não seja incorreto afirmar que também João do Vale teve sua tradição nordestina inventada, teve a tradição nordestina de sua música criada, ou ainda, sua música adaptou-se ao modelo que era legítimo naqueles meados dos anos 50.

Sob esse último aspecto, isso pode ser verdade por não ser o xote ou o baião ritmos ou "gêneros"²⁰ musicais característicos da cultura popular maranhense, cuja tradição não encontra no sertão nordestino, e em seus elementos identitários, maior reconhecimento. Todavia, é como forró ou baião que as primeiras composições de João do Vale são inseridas no mercado da música. Elas são associadas às canções nordestinas de Luiz Gonzaga, Zé Gonzaga, Jackson do Pandeiro, etc. Simbolizavam 'o autêntico e original baião nordestino, a alma do sertão'.

Considerando-se a primeira hipótese, a impressão inicial da cantora Marlene sobre o compositor a fortalece. Marcio Paschoal narra o encontro: "Marlene foi apresentada a João por Luiz Vieira, na Rádio Nacional. De cara foi gostando do "neguinho" maranhense. Achou João com cara de sambista, e perguntou se ele tinha algumas melodias, se tinha algum "sambinha". "Ele respondeu que sua especialidade era o baião".²¹

Afora qualquer estigmatização associando a figura do negro, compositor ou intérprete, ao samba, a identificação que a cantora fez foi do artista a um sambista, que poderia ter saído do Maranhão. Afinal, sob estigma semelhante, João do Vale fugia ao estereótipo do compositor ou intérprete de baião, xote ou forró. No entanto, ambas as afirmações, nesse momento, só podem ter validade enquanto hipóteses, pois a influência de um forte contingente migratório nordestino, sobretudo de cearenses e paraibanos, para a região onde João do Vale nascera pode indicar uma influência cultural forte sobre sua formação artística. O certo é que a música popular, associada aos gêneros nordestinos emblemáticos consagrados, parecia ser o aspecto determinante na inserção de João do Vale e sua obra em um ambiente de práticas musicais particulares.

Nesse período, os gêneros regionais compunham parte do "patrimônio musical nacional", que preservava e divulgava uma "memória musical", associando ambos à categoria unificadora de "música popular brasileira".²² O *Departamento de Música Brasileira* da Rádio Nacional, criado em 1951 e a princípio dirigido por Humberto Teixeira, é um bom exemplo, como mostra Rivron, da postura estético-nacionalista e patrimonial, que tomava alguns gêneros específicos - como tradicionais ou folclóricos - marca deste patrimônio construído²³ e onde a música de João do Vale encontra espaço.

A partir de alguns sucessos, com composições interpretadas por outros artistas, João do Vale é socialmente inserido no ambiente artístico, frequentando as estações de rádio, editoras musicais, gravadoras e, conseqüentemente, estabelecendo novas relações profissionais e de amizade. Saindo de um meio social onde suas relações com a cultura musical se davam num pólo popular (auto-didata) e inserindo-se no mesmo espaço

social, mas num pólo profissional, cosmopolita.²⁴

Após a satisfatória aceitação de “*Estrela miúda*”, “*Na asa do vento*” (João do Vale e Luiz Vieira) foi gravada na Discos Copacabana, por Dolores Duran, e legitimou o trabalho de composição popular de João do Vale. Esta legitimação lhe consagrava, pouco a pouco, como artista popular “vindo do povo, falando para o povo, numa linguagem simples, original e autêntica”.

Em seguida vieram convites para trabalhar como figurante em *Mãos sangrentas* (1954) do diretor argentino Carlos Hugo Christensen, onde conheceu Roberto Farias que, depois, o apresentou a seu irmão Riva Farias. Ele, então, compõe a trilha sonora de *Rio fantasia* (Riva Farias e Watson Macedo, 1957) e *Meu nome é Lampião* (Mozael Silveira, 1969), em parceria com o violonista e intérprete cearense Catulo de Paula; assistiu, também, à direção da chanchada *Rico ri à toa* (Roberto Farias, 1957) e fez figuração em *No mundo da Lua* (Roberto Farias, 1958).²⁵ Paralelamente, sua música era interpretada por diferentes artistas e grupos/conjuntos musicais que circulavam em ambientes específicos, identificados à música popular regional nordestina, como *Marinês e sua Gente*, *Trio Nordestino*, Jackson do Pandeiro e Osvaldo Oliveira.

No ambiente urbano, sobretudo nos círculos vinculados a uma classe média jovem universitária, a bossa nova era o gênero musical mais legítimo. E, no início dos anos 60, influenciados pela ideologia nacional-popular do ISEB e pela política cultural do CPC, seus compositores e intérpretes começavam a optar por um repertório musical marcado pelo engajamento.²⁶ Assim, acentuava-se, uma forte distinção entre a “música engajada”, urbana, e a música regional. Apontando para a constituição da nova significação que a sigla ‘MPB’ teria a partir do final dos anos 60, quando já não remeterá aos ritmos regionais/folclóricos, como o xote, baião ou forró nordestinos.

A televisão e sua vinculação à nascente indústria fonográfica, símbolos da modernização cultural brasileira, reafirmavam esta distinção, na tentativa de estabelecer um mercado de consumo em massa de discos para uma população jovem. Daí os investimentos publicitários na Jovem Guarda e nos festivais universitários, por exemplo.²⁷

André Midani, executivo da gravadora Odeon nos anos 60, aponta o que deveria ser produzido, naquele momento, para que o campo musical brasileiro adquirisse autonomia e universalidade (se internacionalizasse), rompendo com o modelo tradicional e criando um mercado de consumo em massa.

Eu não entendia por que a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a juventude como um mercado potencialmente importante, uma vez que já existam, lá fora, os sinais de importância que os jovens de todas as classes sociais iriam ter na explosão da indústria fonográfica. Elvis Presley e Bill Haley & Seus Cometas vendiam milhões de discos aos tennagers norte-americanos, e eu estava convencido de que assistiríamos ao mesmo fenômeno no Brasil, quando a nossa juventude descobrisse seus porta-vozes.

*Quando os meninos [Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão...] começaram a tocar, pensei: “Aí está a música para a juventude brasileira”.*²⁸

Daí em diante, com a articulação que se dará entre as esferas da cultura e da política, o significado de “popular” na cultura brasileira será

²⁴ Cf. RIVRON, Vassili, *op., cit.*

²⁵ Ainda são insuficientes os materiais coletados, de modo a explicar como estes convites aconteceram.

²⁶ Ver ZAN, José R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos Revista Científica*, v. 3, n. 1, São Paulo, jun. 2001.

²⁷ Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

²⁸ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 74.

²⁹ Cf. PASCHOAL, Marcio, *op.*, *cit.*, p. 77.

³⁰ Cf. João do Vale, *Abril Cultural*, *op.*, *cit.*

³¹ À semelhança do seu envolvimento com o cinema (ver nota 25), aqui também as fontes de pesquisa consultadas não permitem precisar em que momento os dois artistas se conheceram.

³² NAPOLITANO, Marcos, *op.*, *cit.*, p. 85 e 86.

alterado, como visto anteriormente, assim como o significado da expressão “música popular brasileira”, da mesma forma o papel dos compositores, intérpretes e, conseqüentemente, dos consumidores.

Em 1963, João do Vale apresentava-se em *shows* de forró interpretando suas próprias composições. O ritmo musical tinha público e espaços físicos bem definidos no campo musical brasileiro naqueles anos. Já não parecia traduzir a “mestiçagem” que fundava, até pouco tempo, a riqueza da nacionalidade brasileira, de sua música popular. Antes, parecia marcar fortemente a música de uma região e de seus imigrantes.

Por ocasião de um espetáculo como esse, foi-lhe apresentado o escritor e poeta maranhense, ligado ao CPC, Ferreira Gullar, cujas preocupações com a problemática da “alienação” eram objeto de discussão importante em suas obras sobre a cultura popular.²⁹ Para os artistas e intelectuais ligados ao CPC, a concepção de arte legítima era a de “arte revolucionária”, arte política. A “cultura popular” só tinha validade se considerasse o popular como “falsa cultura”, daí a precedência do aspecto político em relação a outras esferas da vida social, como discutido há pouco. Buscando, então, politizar esta “cultura popular”, retirar-lhe dos limites da “consciência inautêntica”, o CPC aproxima-se dos compositores populares. O espaço físico do bar Zicartola, parecia ser um dos ambientes que favorecia estas proximidades.³⁰

João do Vale estreou para a plateia diversificada do Zicartola convidado pelo então sambista Zé Ketí.³¹ A partir de sua estreia, o jornalista Sérgio Cabral lhe propôs apresentações semanais, significando sua inserção social num meio muito específico. Por ali circularam diferentes nomes representativos daquilo que viria a significar, a partir dos anos 60, a sigla “Música Popular Brasileira”, além de críticos musicais, jornalistas, escritores, cineastas, sambistas, etc.

Oduvaldo Vianna Filho, assistindo uma de suas apresentações, convidou-lhe para participar de algumas reuniões, na casa de Ferreira Gullar, sobre a organização de um *show* musical que seria dirigido por Augusto Boal e produzido pelo Teatro de Arena e pelo Grupo Opinião (fundado com a extinção do CPC no início de 64). A estreia do *Show Opinião*, no final de 1964, colocou no mesmo palco João do Vale, Nara Leão e Zé Ketí, cantando e interpretando os problemas sociais brasileiros tratados no texto de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, com direção musical de Dorival Caymmi Filho.

Napolitano acentua que tanto nesse espetáculo musical quanto noutros da época a música era o amálgama

[...] do debate estético e ideológico proposto, que deu novo alento ao nacional-popular. Este, porém, já não era mais visto como cimento para a estratégia reformista, mas como núcleo ético e político para a construção da resistência ao regime militar. Tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido ao nacional, e não com que o elemento nacional educasse o popular, tal como na canção engajada pré-golpe [...]. Os espetáculos musicais de teatro se pautaram por outras questões. Grosso modo, marcaram a busca utópica da identidade popular mais genuína possível, que deveria nortear a postura do intelectual nacionalista. Essa postura o levava a uma reinvenção da tradição e, no caso da música popular, para a retomada do mainstream dos gêneros convencionais de raiz, cujo epicentro era o samba.³²

Nesses termos, pode-se presumir que João do Vale e sua música passaram a circular e a pertencer a um novo lugar, onde “cultura popular” significava projeto político que utilizava a cultura como elemento de sua realização. Nesta circunscção inédita, possivelmente, os aspectos social e político de suas composições foram reforçados, evidenciando o vínculo que existe entre as mudanças estruturais na posição social do artista e no seu padrão de criação artística, a partir das mudanças estruturais pelas quais a sociedade brasileira passava com a instauração do regime militar.

Quando “*Carcará*” (1963), composta por João do Vale e José Cândido, foi apresentada no *Show Opinião* e depois gravada pela Companhia Brasileira de Discos/Philips (1965), o compositor foi consagrado como “poeta do povo” e sua música tornou-se referência na “música de protesto”. Ele passou a ser frequentemente descrito como alguém que tinha “inteligência aguda, uma sensibilidade especial e uma intensa capacidade de percepção dos problemas brasileiros”.³³

O *Show* trazia outras composições de João do Vale, além de “*Carcará*”, mas a particularidade da vida social brasileira naqueles anos fizera desta música metáfora da ditadura civil-militar, da truculência do Estado na organização da vida social e cultural brasileira. Entretanto, como mostra Ortiz, o golpe militar teve um sentido político e, além disso, também representou um momento de reorganização da economia brasileira, que orientou a sociedade na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista específico, fazendo com que as décadas de 60 e 70 se definissem pela consolidação de um mercado de bens culturais.³⁴

É justamente na década de 70 que a grande indústria produtora de discos se consolida no Brasil, inserida, assim como outros setores da indústria cultural, no processo de modernização promovido pelo Estado brasileiro no período militar. No caso da expansão da indústria fonográfica, outros fatores completaram seu crescimento. Dentre eles, a consolidação da própria “Música Popular Brasileira” e de seu mercado, favorecida pela grande fertilidade da produção musical, que articulou as esferas da cultura e da política, nos anos 60 e 70, contribuindo significativamente para isso. Um segundo fator, teria sido a chegada definitiva do *long play*, trazendo mudanças econômicas e estratégicas para o “panorama fonográfico”. O LP transformou o intérprete em artista e, em função disso, algumas gravadoras formaram *casts* estáveis, investindo em intérpretes para torná-los conhecidos. Uma terceira conformação relevante para a expansão dessa indústria refere-se ao fato de que uma significativa parte do mercado voltava-se para a comercialização e circulação de música estrangeira que, segundo Márcia Dias, devia-se a algumas vantagens específicas obtidas pelas multinacionais em relação àquelas que atuavam no mercado brasileiro. A autora ainda apresenta um quarto fator, isto é, a convergência de outros campos da indústria cultural com o fonográfico e sua ação eficaz na divulgação e comercialização de música popular, tais como as trilhas sonoras de novelas, que terminou por impulsionar o desenvolvimento do mercado fonográfico no país.³⁵

Foi um período em que os empreendimentos culturais, marcados pela especificidade da ausência de antagonismo entre as esferas da cultura artística e de mercado, buscavam organizar-se numa racionalidade administrativa para além das vontades individuais. Todavia, apesar do esforço, o que se teve foi a acomodação entre estas duas formas administrativas,

³³ Depoimento de Nara Leão in: PASCHOAL, Marcio, *op.*, cit., p. 83.

³⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*, *op.*, cit.

³⁵ Ver DIAS, Márcia T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. Márcia Dias vai adiante dos argumentos que vinculam essa expansão da música estrangeira a uma relação com a censura política do período, à medida que interferia na produção de discos de música popular brasileira. Assim como vai além daqueles que vinculam essa mesma censura política a uma estratégia “publicitária” para a venda de discos dos artistas censurados. *Idem, ibidem*, p. 55-57.

³⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira, op., cit.*

³⁷ Ver RIVRON, Vassili, *op., cit.*

³⁸ NAPOLITANO, Marcos, *op., cit.*, p. 87.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 89.

⁴⁰ Na verdade, o trabalho de Rita Morelli tem como objetivo central o estudo da indústria fonográfica brasileira nos anos 70, as particularidades de suas relações de produção. Ver MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 78 e 79. Dando continuidade às questões do trabalho anterior, mas agora defendendo a tese de que a música popular brasileira permaneceu ligada a um conteúdo nacional-popular, mesmo após a modernização do mercado, vale ver também MORELLI, Rita. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura*, v. 10, n. 16, Uberlândia, Edufu, jan.-jun. 2008.

caracterizando a constituição do mercado de bens culturais brasileiro ao longo dos anos 60 e 70.³⁶

As práticas musicais nacionais passaram a ser dominadas por outras instituições, onde as apropriações das categorias e estratégias de autenticidade popular foram reelaboradas num contexto de acentuados jogos comerciais e políticos, como observa Rivron.³⁷ Dentro da indústria do disco, com a especialização e a autonomia do setor, trabalhava-se com a categoria “popular” aproximando-a do sentido de popularidade, de produção e consumo em larga escala, esvaziando o termo de seu significado político.

Nesse contexto, a obra de João do Vale foi igualmente redirecionada para sua acomodação em segmentos musicais específicos, mais próximos da música regional do que das composições identificadas à MPB, como acontecera quando ele apresentou “Carcará”. A especialização da indústria, sua racionalidade administrativa, suas pretensões de internacionalização, exigiam a definição de uma imagem pública para o compositor-intérprete. A imagem que se definiu não teve proximidade com aquela dos artistas da “Música Popular Brasileira” que partiram para o exílio político, por exemplo.

É certo que as mudanças trazidas com o avanço e consolidação da indústria cultural no país também havia transformado a música popular, deixando ver seu “esforço global de modernização” e “engajamento”.³⁸ De acordo com Napolitano, aí se criou a Música Popular Brasileira, “que passaria a ser escrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural”,³⁹ conciliando tradição e modernidade, produzida em programas musicais de tevê, numa estratégia coletiva de artistas, empresários, patrocinadores e da audiência da classe média urbana brasileira.

A partir daí a imagem que a indústria trabalhou e reproduziu foi a do compositor de música regional do Nordeste do Brasil, da autêntica música “popular”, porque próxima das ‘coisas e da linguagem do homem simples do sertão’. O prestígio que tocava os artistas identificados à MPB não era o mesmo que tocava João do Vale identificado à sigla. Quando esteve no *Show Opinião* o reconhecimento talvez tenha sido imediato. Em seguida, volta-se a uma espécie de regionalização de sua produção.

Rita Morelli, quando analisa as formas como a indústria do disco apropriou-se das carreiras de Fagner e Belchior, dois compositores-intérpretes importantes da MPB nos anos 70, argumenta que eles, cujas carreiras artísticas tiveram início após 1968, eram vistos como “seguidores retardatários e menos qualificados dos grandes movimentos musicais havidos anteriormente”.⁴⁰

Não parece ser este o caso das composições de João do Vale interpretadas por nomes distintos da MPB, mas parece haver uma aproximação quando o que está em jogo é o compositor-intérprete. Dos discos lançados nos anos 60, todos foram gravados pela Philips ou pela Companhia Brasileira de Discos. No período, grande parte dos músicos ligados à MPB havia gravado pelas empresas, sob a administração de André Midani, executivo importante no processo de autonomização e internacionalização da música popular brasileira.

Quando gravadas por outros intérpretes, suas composições circulavam em espaços diversificados, menos identificados regionalmente; quando interpretadas por ele mesmo, apareciam como música de acentuada conota-

ção regionalista. E foram, em certa medida, estes dois pólos que balizaram a carreira do artista até suas últimas produções.

Uma situação real, contada por ele mesmo, parece, simbolicamente, ter marcado o lugar de sua música e a sua posição enquanto artista, na hierarquia dos espaços na música popular brasileira. “Desde 1954, quando comecei a trabalhar como figurante no filme *Mãos sangrentas*, conheci muita gente importante, muito artista. As dificuldades sempre foram muitas, mas eu sempre enfrentei. Só não cutuquei o diabo com a vara curta. Tem muitos outros caras que a censura vivia de olho neles. A diferença é que quando baixaram o AI-5, Chico foi para a Itália, Gil e Caetano, para a Inglaterra e eu, para Pedreiras”.⁴¹

Do exílio em Pedreiras, ele voltou mais próximo dos ritmos regionais, à semelhança do que acontecera no início de sua carreira. Em seguida, retomou suas apresentações em *shows*, dele mesmo e de convidados, pelo Brasil, invariavelmente marcados pelo gênero forró. No final dos anos 70 passou a frequentar e a apresentar-se nas festas promovidas pelo *Forró Forrado*, casa de *shows* populares dirigida por Adolfo de Carvalho e Adélio da Silva, que funcionava na Rua do Catete, no Rio de Janeiro. Lá, João do Vale fazia apresentações semanais, sozinho ou dividindo o palco com seus convidados.⁴²

Daí em diante sua carreira seguiu obedecendo a uma certa linearidade, característica dos profissionais consagrados. As reverências que se fazem ao conjunto de seu trabalho acontecem, quase sempre, ressaltando o que ele havia feito, conquistado e representado. Tendo sempre sua origem popular-regional bem demarcada, suas produções e seus itinerários foram conhecidos também fora do Brasil, reforçando seu prestígio em razão de sua circulação internacional, mas também de suas relações pessoais, quando tratava-se de promover sua carreira.

Em meados dos anos 80, ele sofreu o primeiro dos três acidentes vasculares cerebrais que, aos poucos, foram lhe debilitando. De volta à sua cidade natal, afastado do conjunto dos outros agentes envolvidos no campo musical, seus últimos dez anos pouco dizem sobre a consagração e prestígio conservados, quando circulava naquele espaço.⁴³

São os deslocamentos, as alocações desse artista – cujo trabalho foi socialmente reconhecido e prestígio profissional consolidado a partir da(s) posição(s) que a música regional nordestina ocupou na estrutura do campo da música popular brasileira – no espaço social, o objeto de reflexão da pesquisa que desenvolvo há quase um ano, cujos problemas principais procurei sintetizar neste artigo. A apropriação de objetos artísticos que, conforme acontece, deixa ver os embates, conflitos, disputas, que os diferentes agentes no estabelecimento daquilo que seria representativo da música popular brasileira travam entre si, fazem parte do processo de inteligibilidade de minha pesquisa como um todo.

Inicialmente, a música de João do Vale é inserida no conjunto daquilo que representava a “autêntica” música popular brasileira, sob a qual diferentes gêneros musicais libertam-se do folclore regional e se impõem como referência emblemática do mercado nacional da cultura. Em seguida, a popularidade que caracterizava essa diversidade musical integrada foi tomada por uma politização e suas composições, assim como sua imagem pública, tornaram-se representativas da “autêntica voz do povo”. Por fim, as duas formas se confundiram, mas a universalidade que esta última car-

⁴¹ PASCHOAL, Marcio, *op. cit.*, p. 108.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 140.

⁴³ Ver BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica. In: Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 8. ed. Campinas: Papirus Editora, 2007, p. 74-82.

⁴⁴ Ver ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

regava em relação à primeira pareceu diminuída, pois um novo movimento havia mudado o significado daquilo que definia a música popular brasileira.

É certo que não há, na realidade marcada pela força de processos sociais distintos, esta linearidade nos acontecimentos. Ela se faz aqui, como recurso metodológico, para demarcar períodos e, antes de tentar classificar as obras, organizar uma questão principal, isto é, entender de que modo a obra de João do Vale é apropriada e reproduzida na música brasileira num contexto onde diferentes padrões do conceito de “popular” sempre estiveram em conflito.

As transformações dos sentidos do termo, as disputas por uma legitimidade que representasse uma nacionalidade musical unificada, um patrimônio comum, não se manifestou espontaneamente. Foi construída por grupos inscritos em posições específicas e com objetivos definidos. Um objeto que possa corresponder aos seus anseios, ao ser apropriado, sofre coerções, pressões, adaptações, que certamente irão refletir-se naquele indivíduo que o criou, influenciando sua produção e seu desenvolvimento como artista e como homem.⁴⁴ A continuidade deste estudo poderá dimensionar a intensidade de tais determinações na vida e na obra de João Batista do Vale.



Artigo recebido em outubro de 2011. Aprovado em março de 2012.