

# Por uma sociologia do artista popular<sup>1</sup>

**Mariana Barreto<sup>2</sup>**

## Resumo

Este artigo parte da premissa de que existe uma recorrência na forma como se estruturam as carreiras dos artistas populares oriundos das classes populares. Na sociedade brasileira, marcada pela força do mercado de bens simbólicos consolidado no seio do conservador processo de modernização, as desigualdades sociais produzidas encontram correspondência na forma como se desenvolveram as trajetórias profissionais e pessoais desses criadores. Modos de diferenciação observados na constituição da música popular brasileira produziram efeitos específicos, tangíveis, quando grupos de intelectuais vinculados à produção da cultura conquistaram certa hegemonia nos reposicionamentos daquilo que seria ou não o popular, reconstituindo estruturas e propriedades definidoras desse campo. Toma a carreira de João do Vale como objeto empírico preciso para identificar os elementos que tendem a caracterizar as reproduções dessas desigualdades sociais no universo simbólico da música popular brasileira. Um dos argumentos centrais é a defesa de uma sociologia do artista popular que siga atentamente essa particularidade da modernidade e que, ao mesmo tempo, reconheça nos trabalhos dos mais “autênticos” artistas populares a natureza coletiva e socialmente territorializada de suas criações, isto é, que torne visível aquilo que seus percursos e obras carregam do mundo social e de suas estruturas.

**Palavras-chave:** Metamorfoses do popular. Artista popular. Música popular brasileira. Hierarquias culturais.

---

1 Este trabalho deriva da Pesquisa “A trajetória de João do Vale como emblema das apropriações do termo “popular” na música brasileira (1950–1980)”, financiada pelo Edital Universal MCTI/CNPq 01/2016.

2 É mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. É professora adjunta III do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará. [mariana.barreto@pq.cnpq.br](mailto:mariana.barreto@pq.cnpq.br)



**Direito autoral e licença de uso:** Este artigo está licenciado sob uma Licença Creative Commons. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra, forneça um link para a licença, e indicar se foram feitas alterações.

## Introdução

Diferenças e descompassos são marcas de qualquer domínio da vida social. No âmbito da produção da cultura, de suas práticas e esquemas de representação, tais variações se expressam em múltiplas dimensões, em qualquer dos campos onde atuam criadores, produtores, mediadores e receptores, espaços e posições são hierarquizados. Quanto mais avançam seus processos de autonomização, mais agentes e instituições operam esquemas de classificação, articulam lógicas distintas, realizando expressivas “transfigurações” das relações econômicas e de dominação.

Numa sociedade como a brasileira, marcada pela força de um mercado de bens simbólicos que se consolidou no seio de um conservador processo de modernização cultural, as desigualdades podem ser observadas mesmo quando suavizadas pelos dados sensíveis das expressões artísticas ou por um flexível sistema de estratificação social.

Este artigo tem como premissa a existência de uma recorrência na forma como as carreiras dos artistas populares se estruturam. Estas, quando tomadas como objeto de estudo no âmbito das ciências sociais, tendem a parecer homogêneas. No entanto, origens sociais, posses e conversões de capitais (em diferentes estados: incorporados, objetivados, institucionalizados), crenças, interesses, apostas materiais e simbólicas, níveis de compreensão das formalizações impostas pelas necessidades do campo estão assimetricamente distribuídos. Se há alguma simetria, tende a espelhar-se nas trajetórias profissionais ou nas tragédias pessoais desses artistas populares.

Os mais “autênticos” criadores, oriundos de diferentes segmentos sociais, provieram, invariavelmente, das classes populares, nasceram em pequenas cidades ou no campo e migraram cedo para as metrópoles, ainda pouco escolarizados. Foram ou são autodidatas, cujas rotinas profissionais foram ou são marcadas por intermitências e assentadas em valores pessoais, como amizade, lealdade e gratidão. Seu prestígio e sua consagração são construídos pelo reconhecimento do valor artístico de suas obras, ordinariamente atribuído a uma criação artística espontânea, efeito de disposições estéticas “puras”. Esse reconhecimento é aqui tensionado de modo a evidenciar que a origem popular, embora pudesse ser tomada como garantia, em si mesma, de “autenticidade”, demonstra uma forma de dominação

simbólica que revela, a um só tempo, tanto uma “atribuição” quanto um “reconhecimento”.

Aquilo que fez de João Batista do Vale um artista popular aponta para a necessidade de análise sobre as trajetórias pessoais e profissionais desses indivíduos que examine as formas conservadoras e autoritárias caracterizadoras da consolidação de um mercado de bens simbólicos no Brasil, isto é, de uma análise que considere as marcas das desigualdades da formação social brasileira.

Tais desproporções podem ser observadas em várias situações no campo da música popular. Por exemplo, para os artistas populares mais “legítimos”, quando da realização de um novo trabalho, não existe o “convite” feito por alguém. Há uma “ideia”, um “projeto” a ser executado, cuja realização pressupõe a contratação de diferentes profissionais, por vezes escalados pelo próprio artista. Para os artistas populares, oriundos dos meios populares, um novo trabalho acontece quando há uma oferta, um encontro fortuito, uma relação fraterna e uma organização voluntária, doméstica, que se interpõem como articuladores decisivos na realização do novo trabalho. Em termos mais específicos: para aqueles músicos já consagrados, mais “legítimos”, quando de um “projeto”, há uma idealização, uma construção, e nessa construção há certa autonomia para decidir quem irá realizar o projeto, desde o produtor até os demais músicos e técnicos. Diferentemente, para os músicos populares ainda não consagrados, há um “convite”, ou seja, uma estrutura de realização de um projeto que será decidido por outras pessoas, não há a autonomia que o outro, o consagrado, tem. Eles irão trabalhar com um repertório que foi pensado pelo produtor, assim como também o foram os músicos e os técnicos. A autonomia do artista, nesse caso, é reduzida.

É válido citar outras evidências dessas desigualdades, observadas a partir do ponto de vista individual, mas tentarei aqui uni-las a algumas ambiguidades que marcam as apropriações sobre a noção de popular, vinculadas aos mecanismos de circulação da música popular, de modo a questionar a pertinência das hierarquias culturais, a manutenção e o enfraquecimento delas. Creio ser uma forma de interpretar os posicionamentos individuais, as maneiras de pensar e de sentir dos indivíduos, sem perder de vista a

estrutura do campo da produção artística em seu conjunto, a morfologia social que torna mais eficaz os efeitos simbólicos das produções, das carreiras, das vidas dos compositores e intérpretes populares. É como se as transfigurações que acompanharam as definições da ideia de artista popular na cultura musical brasileira ajudassem a explicar e compreender um sistema de relações e posições que movimentam os indivíduos, seus projetos, suas obras, suas carreiras, suas originalidades, suas forças e invenções.

## **Cultura popular: sentidos, apropriações e força ideológica**

O processo de modernização cultural brasileiro, cujo início remonta aos anos de 1960, é marcado pelo estabelecimento de um mercado de bens simbólicos do qual é parte importante a expansão da indústria fonográfica brasileira, integrada com a consolidação da música popular e de seu mercado. Depois desse período, a articulação entre as esferas da política e da cultura estabeleceu um novo padrão musical, a chamada “música de protesto”, cuja legitimidade e prestígio iam sendo conquistados pela força crítica presente nas composições, em consonância com o gosto médio da população dos grandes centros urbanos que movimentava as audiências dos espetáculos musicais. (ORTIZ, 1994a, 1994b; RIDENTI, 2000).

O *Show Opinião* (1964–1965)<sup>3</sup> 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 (1933–1996) se apresenta ao público interpretando suas canções, antes gravadas e interpretadas em estilos variados por outros artistas. A temática regional de suas composições era “popular e nacional”, como defendia o poeta Ferreira Gullar (ABRIL CULTURAL, 1977, p. 1), expressando a ideia de cultura

---

3 O *Show Opinião* estreou no Rio de Janeiro em dezembro de 1964. Foi um espetáculo musical produzido pelo Teatro de Arena e pelos integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). No elenco estavam os artistas populares Nara Leão, João do Vale e o sambista Zé Ketí, sob a direção de Augusto Boal, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Ver: GARCIA (2007, 2011).

popular que o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), enfatizava naquele momento.

Quando Carcará (1963), sua composição em parceria com José Cândido<sup>4</sup>, foi apresentada no *Show Opinião*, e pouco depois gravada em LP pela Companhia Brasileira de Discos e pela Philips, João do Vale foi aclamado “poeta do povo”. Como tanto o Teatro de Arena quanto o CPC, produtores do espetáculo musical, consideravam somente a arte política como legítima, não foi fortuita a interpretação ideológica de Carcará e, conseqüentemente, a adoção de um discurso em oposição à repressão política e ideológica do período por seu compositor.

João Batista do Vale, “autêntico artista” da cultura popular, tal como a entendiam os intelectuais do CPC, nasceu 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.” (PAZ, 1981, p. 23), para usar suas próprias palavras, característica que o fazia dispor de alguém próximo para perfazer as letras de suas músicas.

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, depois de sua participação no *Show Opinião*, João do Vale passou a viver de seu trabalho artístico, tendo sido louvado pela crítica, premiado e consagrado pelo mercado e pelas instâncias específicas de consagração, reconhecido pelos seus pares e pelos grupos de intelectuais vinculados à produção da cultura como um artista

---

4 José Cândido da Silva (1927–2008) era sergipano, adulto mudou-se para o Rio de Janeiro onde trabalhou como condutor de bondes. Também compositor, conheceu João do Vale quando este iniciava sua carreira; com ele compôs várias músicas, gravadas por diferentes intérpretes da música popular brasileira. Assim ele conta como conheceu o compositor maranhense: “Na tentativa de me tornar compositor, passei a frequentar os lugares onde eles costumavam se reunir: a Praça Tiradentes, em frente ao Teatro Carlos Gomes. Cheguei a conhecer o saudoso Nelson Cavaquinho, H. Nogueira, Raimundo Evangelista e outros. Existia um bar, não muito categorizado, que ficava ao lado do Teatro. Uma tarde, estávamos eu e o Nelson Cavaquinho, sentados a uma mesa [...]. Apareceu, então, um negrinho feio, trajando uma calça de brim branco e uma camisa de meia, dessas de vestir enfiando a cabeça. Pediu licença e passou a fazer parte do papo. – João tem gravado muito? - indagou Nelson. – Não. Só gravei “Estrela Miúda” com Marlene e “Madalena” com Zé Gonzaga. Aquele negrinho era o João do Vale que hoje o Brasil todo conhece.” (SILVA, 1997, p. 70–71).

“popular”, um virtuose. Além do veredito, do apoio e do reconhecimento enunciados e pronunciados por premiações internacionais<sup>5</sup> (Quadro I).

A apropriação da obra e da imagem de João do Vale aconteceu, então, em um momento em que a organização da cultura por determinados grupos sociais, ainda que pertencentes a uma categoria particular, vinculados a uma ideologia política de esquerda, possuía certa legitimidade, sobretudo entre artistas e intelectuais do CPC, da UNE. Isso terminou por reconfigurá-la num sistema de classificação de obras artísticas que ficaram conhecidas como “canções de protesto”, além de fortalecer a aproximação do autor de uma classe média intelectual e artística, guardiã, em certa medida, do monopólio do poder da consagração estética e intelectual<sup>6</sup>.

No entanto, antes disso, a indústria fonográfica já inserira João do Vale em seus projetos. Desde os anos de 1950 até meados de 1960, nos lançamentos musicais realizados, suas produções foram interpretadas por artistas reverenciados nos programas de rádio. Nesse período, suas canções foram identificadas com os “gêneros populares” de grande difusão, isto é, ao baião e ao forró (categoria criada naquele momento). Somente depois, em 1964, é que sua música passou a ser classificada como “canção de protesto”, “música engajada” (BARRETO, 2015).

O reconhecimento da originalidade de suas composições aconteceu, portanto, em dois diferentes momentos e, principalmente, em duas esferas distintas: aquela que guarda as canções de “temas regionais sertanejos”, e aquele da qual faziam parte as “canções de protesto”. O que há em comum entre as duas esferas, e termina por estabelecer um vínculo entre ambas, é o “reconhecimento” – no sentido de “atribuição” – de João do Vale como “poeta do povo”, embora esse título deva ser interpretado de duas maneiras distintas, conforme as ocasiões em que lhe fora atribuído.

Tanto num momento quanto noutro, tal distinção cumpre uma função social divergente, tem um significado e um valor discordantes. No primeiro

---

5 *Para Casanova (2009) o reconhecimento internacional é uma das vias que conduzem à “posteridade”, isto é, à garantia de uma existência e de um reconhecimento fora dos “clubes de admiração mútua” e dos espaços nacionais. No início de sua carreira, João do Vale esteve na Universidade de Vanderbilt para receber títulos e condecorações.*

6 *Como já discuti em BARRETO (2016, 2017).*

caso, faz referência à simplicidade e singeleza da canção sertaneja popular nordestina, cuja legitimidade era bem mais restrita em relação ao segundo tipo, ainda que fosse parte de um amplo projeto de integração nacional. No segundo caso, associado à “canção de protesto”, remete à ideia de autenticidade da cultura nacional-popular, de sua verdadeira expressão popular, porque não alienada e vinculada à ideologia dos grupos de esquerda.

A partir do momento em que o Estado e as empresas privadas desenvolveram industrialmente o mercado cultural, a categoria “popular” foi reformulada e passou a significar “consumo”, isto é, aquilo que é mais vendido, comercialmente bem sucedido. E aqui já me refiro a uma terceira acepção hegemônica do termo, aquela na qual a dimensão do consumo e da distribuição passaram a ser valorizadas como ponto central da ideologia de desenvolvimento de uma cultura nacional, capaz de integrar o País (ORTIZ, 1994a e 2001).

O consumo, e não a quantidade do que é produzido, é transformado em índice de avaliação das políticas culturais. O debate em que se opõem qualidade e quantidade aparece repostado em uma perspectiva que, outra vez, busca reelaborar a categoria “popular” objetivando a construção de uma ideologia que procura tornar-se hegemônica na medida em que articula o conceito de democracia e a difusão mercadológica. A questão da cultura é, assim, despolitizada. Os bens que expressam uma cultura popular têm seus conteúdos modulados para atender a um público amplo, retirando-se deles particularidades que venham a impedir sua ampla aceitação e consumo.

Tais hegemonias vão aparecer refletidas não só na apropriação e reprodução das canções de João do Vale, mas também na forma como o compositor e intérprete cumpriu seu percurso pessoal e artístico. O momento em que João do Vale chega ao Rio de Janeiro, centro urbano e cultural importante no decênio de 1950, e apresenta suas composições, é favorável ao desenvolvimento de um mercado fonográfico, malgrado sua incipiência.

A disponibilidade e a aceitação satisfatórias da obra de João do Vale representavam, entretanto, o início de um novo movimento no mercado da música popular que alterava estruturalmente a posição social do artista, o padrão de criação artística, a música em si, o equilíbrio de poder no campo, as relações das pessoas entre si e, igualmente, a relação entre o

artista e o público. Aqui, ele não aparece como intérprete, sua figura não corresponde ao nordestino que canta sua terra no baião ou xote. O artista se apresenta como intérprete num momento onde seu corpo, sua voz, sua cor, correspondem ao que se espera do “autêntico artista popular”. Em seguida, tudo isso se dissipa no ambiente técnico e gerencial que caracteriza a música popular de atributos inferiores, de gosto pouco distinto, anódina em termos poéticos, harmônicos e rítmicos, mas consagrada pelos números de venda, pelo mercado, pela massa da população consumidora (MICELI, 1994).

## **Qualificação dos bens culturais e seus efeitos sociais**

*Eu acho que para ser um verdadeiro artista tem que se estudar. Eu não posso dizer que seja poeta porque não conheço português profundamente. Sou um curioso, apenas. (TUPI, 1978, p. 23).*

A eficácia das diferentes significações que o termo “popular” recebeu na produção cultural brasileira ao longo dos anos mostra que o trabalho de classificação é objetivo, seus efeitos são identificáveis. As práticas e esquemas de percepção que vão caracterizar e orientar as ações empreendidas nas produções culturais relacionadas ao popular envolverão diferentes grupos de intelectuais, artistas, produtores e intermediários, responsáveis pela inteligibilidade dos efeitos culturais qualificados como “populares”. As metamorfoses do popular no seio da formação cultural brasileira oscilaram entre apropriações contrastadas ao regional, a manifestações artísticas vinculadas às ideologias políticas de esquerda e ao massivo, consumido pelo “povo”, compreendido como massa, isto é, entregue ao embrutecimento nascente da consolidação das atividades produtivas nos centros urbanos industrializados do País (MICELI, 1994, 2005).

Meu objetivo aqui não recai sobre a natureza do artista popular, mas sobre suas implicações a partir de sua diferenciação: o modo como é qualificado, como é estruturado e hierarquizado socialmente; como as crenças estabelecidas encorajam e desencorajam ações e práticas artísticas. Os modos de produção e circulação deles mesmos e de suas obras, em todos aqueles momentos, funcionaram sob uma lógica que os submeteu a cânones e critérios que, embora nem sempre encontrando correspondência



na realidade de suas vidas, produziram e reativaram permanentemente as crenças em torno do que era e não era o popular “autêntico”, “legítimo”. Ocorre como se as “constelações de sentido” que o termo “cultura popular” adquiriu ao longo desses períodos, e as “camadas geológicas” onde esses significados foram depositados (ORTIZ, 2017), pudessem ser acompanhadas pela observação da vida desses indivíduos e de suas carreiras.

A declaração de Cartola, em epígrafe, revela, em alguma medida, o duplo princípio característico das lógicas distintivas que se estabeleceram na música popular brasileira. Como dispositivo concorrencial, a ausência do aprendizado das normas cultas da língua portuguesa, reconhecida pelo próprio, ajudou a definir a autenticidade do artista popular ao mesmo tempo em que parece justificar, para si mesmo, sua posição na hierarquia das classificações dos artistas populares como um todo. Ela é, a um só tempo, perda e posse, e reflete as diferenças que se produzem nas classificações e suas transformações em desigualdades quando de suas valorações. Numa leitura analítica de inspiração weberiana (WEBER, 2013), o efeito de negação do compositor e intérprete é o que torna mais eficaz os efeitos da legitimação da figura do artista popular por ele representada, isto é, a desvantagem é condição para o reconhecimento da primazia.

Desdobramento semelhante parece encontrar correspondência em *“Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico*, quando Roger Chartier (1995) assegura que a esta é uma categoria erudita. Segundo ele, a afirmação deseja lembrar que os debates em torno da definição de cultura popular foram, e continuam sendo, travados sobre um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus autores como pertencentes à “cultura popular”. O conceito foi produzido:

[...] como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os *scholars*) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos “exóticos”. (CHARTIER, 1995, p. 179).

Assume, portanto, enquanto criação, efeitos classificatórios, de inclusão e exclusão, no seio da própria categoria, dentro de grupos específicos

hierarquizados e valorizados, produzindo eventos de ordem morfológica e simbólica, sentidos do ponto de vista dos posicionamentos individuais e da estrutura do campo das produções artísticas em seu conjunto. Visto em perspectiva ampla, observamos que as transmutações constitutivas da força simbólica do conceito de “cultura popular” ajudam a criar formas eufemísticas, que negam suas forças políticas e econômicas e se impõem como crença aos que se submetem a ela voluntária ou involuntariamente.

A compreensão de João do Vale sobre seu trabalho como artista popular não encontra muita variação se comparada a de Cartola, além de revelar como tais crenças são subjetivadas:

Eu acho que a gente nunca sabe por que é que faz as coisas, porque que é que é, eu pelo menos não sei muito, não. Eu sou um eterno observador das coisas. Passo na rua vejo uma coisa e gosto ou desgosto. Exprimo isso através dos meus versos, eu tenho facilidade de versar, não sou jornalista, não publico nada, mas faço um verso e coloco. [Continua para a jornalista que o entrevistou] Só retira o negócio de cantor aí que eu nunca fui. O máximo que eu me atrevi foi ser cantor, tocar eu não toco nada. Faço um ritmo muito devagar, só para marcar a música. Eu acho que eu sempre fui as duas coisas: trabalhador e poeta, desde que eu me entendo por gente eu sempre fiz versos. (PAZ, 1981, p. 23).

Por outro lado, Ferreira Gullar, artífice importante na definição do que seria a cultura popular brasileira em sua apropriação política, cujos benefícios simbólicos – sobretudo os advindos de sua consagração – são observados ao longo das décadas de 1970 e 1980, define o artista popular reforçando os aspectos políticos de sua legitimidade, sem denegá-los. São discursos de intelectuais como ele que ajudam a construir as verdades da prática e do projeto artístico do artista popular:

Devo dizer que considero João do Vale uma das figuras mais importantes da música popular brasileira. Se é certo que em 1964-65, quando se realizou pela primeira vez o show Opinião, os grandes centros do país tomaram conhecimento de sua existência e lhe reconheceram os méritos de compositor, não é menos certo que pouca gente se deu conta do que ele realmente significa como expressão de nossa cultura popular. Isso se deve ao fato de que João do Vale não é um compositor de origem urbana e que **só agora se começa a vencer o preconceito que tem cercado as manifestações populares sertanejas**. É verdade que em determinados momentos, com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, **essa música conseguiu ganhar o auditório nacional, mas para, em seguida, perder o lugar conquistado. É que o Brasil é grande e diversificado** [...] Lembro-me da primeira vez

que o vi cantar em público, em 1963, no Sindicato dos Bancários, no Rio, convidado por Tereza Aragão. Dentro de um terno branco engomado, pisando sem jeito com uns sapatos de verniz, entrou em cena. Parecia encabulado, mas quando começou a cantar, empolgou o auditório. **Era como se nascesse ali o novo João do Vale** que, menos de dois anos depois, na arena do Teatro Opinião, faria o público ora rir, ora chorar, **com a força e a sinceridade de sua música e de sua palavra**. Autenticidade é uma palavra besta, mas é **na autenticidade que reside a força desse João maranhense, vindo de Pedreiras para dar voz nacional ao sertão**. Mas não só nisso, e não apenas no seu talento, como também em sua cultura. Há gente que pensa que culto é apenas quem leu muitos livros. No entanto, se tivesse tido, como eu, a oportunidade de ouvir João cantar as músicas sertanejas que ele sabe, veria que **ele é a expressão viva de uma cultura. De uma cultura que não está nos livros mas na memória e no coração dos artistas do povo**. (ABRIL CULTURAL, 1977, p. 1, grifo nosso).

A posição de autoridade de Ferreira Gullar identifica a autenticidade da música popular, do artista popular, de uma maneira distinta da explicação do próprio artista. A autenticidade<sup>7</sup> é reconhecida na espontaneidade, na harmonia existente entre a figura do artista, sua produção, e a racionalidade explicativa da cultura popular naquele momento. Para o próprio artista, sua espontaneidade pertence ao domínio não intelectual da música popular, é intuitiva; sua sensibilidade estética e cultural nasce da participação comunitária mais que de uma introspecção individual; e a harmonia vem de uma sociabilidade que exige um grau de participação popular espontânea.

Temos duas lógicas distintas de compreensão sobre o trabalho do artista popular e suas significações. Para o artista, aquilo que nega sua existência como artista, a pouca escolaridade, a procedência das classes populares e o autodidatismo, é o que reforça, para o intelectual, os aspectos que asseguram seu prestígio e notoriedade. Ou seja, o artista popular “autêntico”, em qualquer uma das acepções encerradas no processo de formação da cultura brasileira, é uma invenção “erudita”, externa às classes populares, que não encontra correspondência nas formas como o próprio artista se vê, ainda

7 *Importante observar a existência de todo um léxico tradicional – formado pelas palavras “autêntico”, “voz nacional”, “espontâneo”, os pares “forte” e “sensível” – que caracteriza a crítica nesse momento e, de algum modo, tende a não perder fôlego hoje em dia. Conforme sugere BOURDIEU (1992, p. 157), isso contribui para “[...] criar as condições de uma crença nova, capaz de dar um sentido à arte de viver nesse mundo às avessas que é o universo artístico”.*

que ele seja capaz de enumerar as qualidades de seu trabalho a partir dessas definições. Até aqui, sabe-se que não há novidade alguma, visto que muitos autores já mostraram como essas definições se constituíram, de modo a amalgamar as diversidades culturais brasileiras<sup>8</sup>. No entanto, está em causa o fato de que, em um país desigual como o Brasil, isso tenha força para construir uma unissonância entre indivíduos dispostos em um mesmo espaço social, reconhecidamente controverso, sem borrar a distância social que existe entre uns e outros, quer seja dos próprios artistas entre si, quer seja entre artistas e intelectuais. Em outras palavras, daqueles que unificam os princípios de visão e hierarquização que afetam as percepções daquilo que define ou não um compositor ou intérprete popular. Reproduzir essa visão é deixar de objetivar as lógicas sociais de funcionamento dessa falsa harmonia, é permanecer fechado em seus limites.

Princípios de visão unificados na ideia de “autenticidade” aportam um elemento importante para pensarmos a força das denegações no universo artístico. Portis (1997, p. 69–86) oferece pistas originais para a discussão daquilo que ele chama de “o problema da autenticidade na música popular ocidental”, para uma reflexão sobre o artista popular e sua originalidade. Para o exame do êxito da música popular afro-americana, ele parte da seguinte problemática: como podemos explicar a profunda influência da expressão criativa dos afro-americanos sobre a cultura ocidental quando sabemos que eles foram um dos grupos étnicos mais radicalmente reprimidos e excluídos da civilização ocidental? O argumento central do autor toma direções distintas ao longo do artigo. No entanto, um ponto destacado recai justamente sobre o exame das apropriações europeias e sobre o estudo das expressões criadoras das diásporas africanas.

As discussões sobre os sons e ritmos africanos que deram “autenticidade” à música popular afro-americana (*jazz*, *blues*, *soul*) deveriam partir do exame da evolução social da música popular no mundo ocidental, observando em que momento se desenvolveram os mecanismos pelos quais as sensibilidades europeias foram progressivamente impregnadas pelas músicas

---

8 Já o fizeram ORTIZ (1994b); MIRA (2017), ao atualizar um ponto específico da discussão, sobre o enegrecimento da cultura popular; e FERNANDES (2015), em uma perspectiva muito bem centrada na análise dos modos de criação de uma “história determinada da música popular brasileira”.

de origem africana. Para o autor, uma das explicações mais plausíveis estabelece que, no coração rítmico da música africana, existe uma associação que falta à música europeia, orientada por uma estrutura pré-determinada e por uma linha melódica racionalizada. A harmonia é seu centro e emerge de um sistema técnico, com procedimentos codificados, ao passo que a música africana nasce da participação comunitária, menos de uma introspecção individual, e sua harmonia é trabalhada em uma dinâmica de interconexões dos contrarritmos, estando aí, em sua complexidade rítmica, que não obedece a uma racionalidade europeia, sua força (PORTIS, 1997, p. 77).

O mesmo vale para as fusões interculturais com as matrizes musicais árabes, judias ou ciganas. Essa “colonização cultural às avessas”, segundo o autor, é a evidência de que a questão central nas discussões sobre a autenticidade nas músicas populares não é aquela criada pelas estratégias comerciais, ideológicas, de crer ou não numa forma particular de autenticidade, mas a que se dedica à observação dos processos que dirigem ou modelam os gostos na música popular. Assim, uma “sociologia da autenticidade” deveria, antes, se perguntar por que as culturas oprimidas são percebidas como as mais autênticas. Ou, em outras palavras, por que a diversidade, percebida como originalidade, vincula-se invariavelmente aos excluídos, aos dominados, às culturas das minorias?<sup>9</sup>

Uma sociologia do artista popular voltada para o estudo das trajetórias daqueles oriundos das classes populares, cuja identificação e cujo reconhecimento do talento e da virtuosidade advém das mesmas características pelas quais são oprimidos, deve interrogar-se sobre seus efeitos reais. A verdade incontestável de suas origens sociais, e de tudo que a acompanha numa sociedade como a brasileira, é aquela que legitima suas obras e os consagra como artistas populares. No fundo, essa perspectiva guarda uma controvérsia, aquilo que pretende denunciar: as características de subalternidade do povo são o que caracteriza a produção popular mais original.

---

9 Segundo BOSCHETTI (2010), se as capitais têm o poder de consagrar, as inovações podem vir das periferias. As maneiras como os modelos são percebidos, elaborados e transformados variam de acordo com a estrutura do campo de recepção e segundo os “pontos de vista” dos agentes. Logo, as alterações nos princípios de percepção não podem ser concebidas simplesmente como o efeito de modelos produzidos nas capitais. Trata-se de processos bem mais complexos nos quais a circulação é também transformação. Ver também: SAPIRO (2013) e CASANOVA (1999, 2004).

Esse “ponto de vista” produzido sobre a produção cultural “nacional” é, a um só tempo, refratário e conciliatório.

## **Conciliações e resistências, os efeitos sociais da existência do autêntico artista popular**

*[...] eu como intelectual nomeado por mim mesmo, eu mesmo me outorguei, depois de ser outorgado pelo Presidente [referia-se à comenda de Grão-Mestre da Ordem do Rio Branco que recebera em maio de 1986], de agora em diante eu é quem dito, eu me outorgo [...]* (João do Vale).

*Eu vim aqui homenagear dois compositores que respeito imensamente: Zé Ketí e João do Vale. Para mim eles são como o “sal da terra”. (Marília Medalha).*

O momento de significação da arte política como a mais legítima, tal como os agentes do CPC a entendiam, assume importância central porque foi um dos desdobramentos das metamorfoses do popular mais significativos dentro da música popular brasileira. A partir desse sentido, questionou-se a pertinência, a manutenção, o fortalecimento e o enfraquecimento de expressivas hierarquias culturais estabelecidas nesse espaço social. A discussão sobre a autenticidade do artista popular, por exemplo, ganha uma força incomparável a partir de fins de 1960 e, justamente por isso, artistas oriundos dos meios populares se conciliam e resistem às primazias dos mitos fundadores de origem – a ideologia das “raízes” – que animavam os debates, o que os torna um objeto empírico privilegiado para a análise, bem como, para o propósito de examinar e interpretar como essas classificações e hierarquizações se refletem em seus posicionamentos individuais, suas maneiras de pensar e sentir, e como, ao mesmo tempo, espelham a estrutura do campo da produção artística em seu conjunto e a morfologia social que incrementa os efeitos simbólicos das produções, das carreiras e das vidas desses compositores e intérpretes populares. Embora o ponto de partida deste artigo seja delimitado, os itinerários profissionais do compositor e intérprete João do Vale encontram correspondência naquilo que foi a trajetória de outros artistas populares brasileiros, seus contemporâneos ou não, como o próprio Cartola, Ismael Silva, Clementina de Jesus e tantos outros.

Em fins de 1964, depois de suas apresentações no *Show Opinião* como intérprete de suas próprias canções, João do Vale colecionou alguns títulos

importantes que contribuíram para a manutenção e o incremento de sua legitimidade como compositor popular. Para os intelectuais mais autônomos, vinculados ao polo da inovação, e mais distantes do polo do mercado, ele fazia jus aos títulos de “poeta do povo”, “mestre da cultura popular” etc. Era com ele que os espetáculos musicais encontravam o “povo”, expressavam a cultura brasileira e refletiam a integração nacional sem reduzir suas diversidades, garantindo a consagração estética e intelectual da obra e do artista. Ele, por sua vez, transformava tais atributos em estratégias de ação ao subestimar o valor artístico de seu trabalho, a força simbólica de sua figura como intérprete ou os efeitos da politização identificados aos conteúdos de sua obra, de seus discursos; evidenciava suas competências específicas enunciadas pelo espaço no qual estava situado.

Para João do Vale, os sentidos de sua obra encontram-se na espontaneidade, na criação não rotinizada, no improviso, no gosto pouco domesticado, na “cultura livre”, não letrada – perspectivas que se distinguem dos efeitos sociais que deram sentido a sua obra, aqueles que explicam suas inserções sociais, seus conflitos, suas disputas, os problemas internos e externos ao seu mundo, espaços e situações nos quais a estrutura de poder jamais foi neutra. A longa citação que transcrevo a seguir dá mostras de como as definições produzidas pelos produtores culturais são reativadas, enquadrando os objetos e os indivíduos, submetendo-os a uma série de cânones e critérios que reforçam as formas como são apropriados. A atuação de João do Vale assim aparece descrita em um Processo produzido pelo Serviço Nacional de Informações, em 1965, depois de uma de suas apresentações ao vivo<sup>10</sup>:

[...] iniciou-se a peça com a apresentação do poeta cantor JOÃO DO VALE, indivíduo negro, altura mediana, físico bastante desenvolvido e muito simpático. - JOÃO DO VALE, segundo o apresentador, teria sido agraciado pela ACADEMIA DE LETRAS DE SÃO PAULO com o título de “POETA DO POVO”, que só teria sido concedido anteriormente a CASTRO ALVES; a entonação enfática ao título “POETA DO POVO” provocou enorme salva de palma dos estudantes. - JOÃO DO VALE “roubou” o espetáculo. Dotado de grande poder de atrair simpatias, fazendo exploração da miséria do povo (o que também fez ZÉ KETI), ressaltando

10 Diz respeito à apresentação das duas sessões do show intitulado “Carcará”, realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, em junho de 1965, protagonizadas pelos artistas João do Vale, Zé Ketí e Daisy Camargo. Para saber mais, ver: SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÃO (1965).

o problema da reforma agrária, satirizando a Revolução por gestos e palavras dúbias, o poeta dominou a platéia. É bom artista e é bom elemento para incutir idéias subversivas. Usa dos gestos com grande propriedade e aproveita a condição de homem de cor para, com voz forte e grave, salientar os aspectos que emocionam o auditório. [...] a música “CARCARÁ” (Anexo IV), que consta ter sido proibida (?) encerra o “show”, e só tem um certo efeito pela dramatização que lhe dá JOÃO DO VALE. A peça não tem, como foi apresentada, valôr artístico. Como instrumento de subversão, entretanto, atinge seu objetivo, principalmente face a platéia constituída **quase que exclusivamente por estudantes**, dominados por profundo sentimento de revolta e frustração; a simples menção de “povo”, “terra de todos”, “desigualdades”, “sofrimento” e expressões semelhantes, leva os estudantes a se empolgar [...] (SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÃO, 1965 p. 2–3).

As singularidades de sua carreira artística não passam apenas pelas suas diferenças individuais, mas pelas mudanças estruturais na sociedade brasileira. O artista, como intérprete, tem seu corpo, sua voz, sua cor, correspondendo ao que se esperava do “autêntico artista popular” naquele momento. Espelhava o conjunto de significados que giravam em torno do sentido de cultura popular, delimitavam um território específico, distinto do que havia sido, e superior em relação ao que procurava se estabelecer como hegemônico<sup>11</sup>.

Os intelectuais ligados a uma mediatização das sociabilidades letradas, como aqueles vinculados ao CPC ou aos artistas mais “legítimos” da música popular brasileira, aos poucos vão tendo seu espaço limitado nesse campo, assim como as instituições que lhes davam apoio, as universidades, os teatros, a crítica especializada, perdem certo monopólio no estabelecimento daquilo que era ou não classificado como popular naquele período. Para os músicos populares, oriundos das classes populares, aqueles que não eram especialistas eram artistas muito mais intuitivos. Com a consolidação desse novo momento de apropriação do “popular” na “música popular”, as

---

11 Para refletir sobre as alterações semânticas operadas na noção de cultura ao longo dos tempos, Ortiz (2017) faz uso de duas imagens: “constelações de sentido” e “camadas geológicas”. A primeira é entendida como um conjunto de significados distintos, conflitivos, mas que giram em torno de uma ideia comum objetivada por ele em três tipos: a cultura como “culto, cultivado, arte”, como “totalidade” e “cultura de massa”. Ao nos determos sobre a problemática da cultura no mundo contemporâneo, devemos observar os resíduos dessas três concepções nas “camadas geológicas” que se formaram, quando as constelações tiveram suas fronteiras rompidas, seus espaços confundidos pelos novos significados e redefinições, que vão se agregando constantemente aos sentidos formados. Seu longo artigo torna-se um incontornável ponto de referência, uma vez que esclarece a dinâmica dos sentidos adquiridos pela ideia de “cultura popular”, da forma como procuro operar aqui.



carreiras enfrentaram oscilações. Variaram entre o ostracismo, as aparições em espetáculos menores e as intermitências nas gravações de discos.

Quando chegam os anos de 1980, os trabalhos de João concentram-se nas suas apresentações no *Forró Forrado*<sup>12</sup>; nas viagens pelo *Projeto Pixinguinha*; nas viagens em caravanas artísticas para fora do Brasil, para Angola e Cuba, por exemplo; e nas gravações de um de seus mais importantes trabalhos, o LP *João do Vale Convida* (CBS-Phillips, 1980), seguido pela gravação de um programa especial para a televisão, sobre sua vida e obra, um *Sexta Super* (Rede Globo, Direção de Augusto C. Vanucci, 1982).

Já nesse período, o artista reclama do esquecimento de seu trabalho, da escassez de novos contratos, parece não ter percebido que a institucionalização do mercado e a integração a ele transformaram os estados, as qualidades, as disposições das obras, dos percursos e o próprio *habitus* profissional dos artistas populares. As carreiras artísticas colocaram em enfrentamento a ilusão do “artista inspirado” e o caráter coletivo da produção de suas obras, acentuado pelo momento de consolidação e incremento do mercado fonográfico no País e de um mercado de trabalho impessoal e anônimo. As competências, os *status* e os papéis se complexificaram, a rotinação da criação artística questionou as hierarquias estabelecidas, interveio sobre a manutenção e o enfraquecimento delas mesmas, questionou o nacional-popular confrontando-o com o internacional-popular, colocou em cena novos agentes, novas instituições, profissões, os quais, de maneira antes pouco visíveis, passaram a concorrer para a fabricação, a circulação, a valorização e a recepção das diversidades de bens dispostas no mercado (ORTIZ, 1994a).

O artista dispersou-se nesse novo ambiente. É certo que, no caso específico de João do Vale, um problema de saúde agravou em muito o ritmo de trabalho, provocando seu afastamento e isolamento do mercado.

12 Adélio da Silva, compositor mineiro, e Adolfo de Carvalho criaram, no Rio de Janeiro, nos anos de 1970, a Associação Recrio dos Nordestinos para promover as músicas regionais brasileiras. O baile acontecia no Clube Recreativo Gigante do Catete e era frequentado por “operários nordestinos e empregadas domésticas”. Quando João do Vale juntou-se aos criadores, o baile passou a se chamar Forró Forrado e intensificou as participações dos convidados especiais nas festas das terças-feiras. João apresentou-se na casa até ser acometido pelo seu primeiro acidente vascular cerebral, em 1987 (NUNES, 1979; TUPY, 1977, p. 57–58).

No entanto, mesmo nesse caso, confirma-se a hipótese de que há uma recorrência nas tragédias dos artistas populares no Brasil que se relacionam com nossas desigualdades sociais, com nossa condição periférica. Enfatizo que é possível fazer uma fecunda sociologia do artista popular considerando esse ponto-chave, que o situe nesse espaço, cujas características assimétricas aparecem com força, mas tendem a se perder nas análises comumente empreendidas. As lutas, os embates, os sucessos e fracassos, quando mencionados, não levam em conta a natureza das relações de classe na sociedade brasileira nem a cambiante autonomia que marca os trabalhos artísticos e intelectuais, as mediações interpostas pelos artistas populares, oferecendo matérias expressivas para as representações de que se valem os grupos dirigentes, os marcos institucionais dominantes etc. Sob outra configuração, nessas circunstâncias, o artista popular aparece como o profissional que tudo supera pelo reconhecimento artístico.

O quadro a seguir sistematiza a trajetória de João do Vale de modo a incrementar a análise da vinculação entre os “fatos sociais” e as “significações sociais” no estudo de um indivíduo, produto de socializações múltiplas que o transformaram no “autêntico artista popular”, no “gênio criador”. Ele representa a tradução individual de processos sócio-históricos, esclarece os vínculos entre o “sociológico” e o “biográfico”, denotando a ligação entre os percursos individuais e contextos específicos, as dinâmicas das instituições, das ações coletivas e das interações (DUBAR; NICOURD, 2017).

**Quadro I – Triunfos, *handicaps* e carreira**

<b>Artista</b>	<b>Data e lugar de nascimento</b>	<b>Profissão do pai</b>	<b>Estigmas</b>	<b>Gestão do capital de relações sociais</b>	<b>Posição na fratria e carreira dos irmãos</b>	<b>Carreira</b>	<b>Tipo de produção</b>	<b>Prêmios e Títulos</b>
João Batista do Vale	19/08/1937 (Cópia de uma CN de 1981). 11/10/1933 (Segunda Cópia da CN – 1985). Lugar de nascimento (pelas Certidões): Pedreiras - MA. (segundo a família): Lago da Onça, Pedreiras-MA. Registrado em 04/1944.	Lavrador (filho de escravos foragidos), biscateiro.	Negro, pouco alfabetizado (expulso da escola no terceiro ano primário), gago na infância, aos 6 anos (1939) foi dado para adoção à M. da Conceição Pereira (a quem a mãe ajudava nos serviços domésticos), em 1940, depois de sua morte, é devolvido à família. Sofre dois acidentes vasculares cerebrais que deixaram comprometedoras sequelas físicas (motoras e cognitivas).	Luiz Vieira  Família Buarque de Hollanda.  José Sarney	Quinto filho dentre oito irmãos e irmãs. Irmão mais velho, terceiro-sargento da PM São Luís-MA (Leva mãe e irmãos para se estabelecerem em São Luís).	Vendedor de rua, ajudante de caminhoneiro, garimpeiro, pedreiro, figurante, assistente de direção e compositor de trilha-sonora para cinema, meia-esquerda no futebol e caminhoneiro.	Poeta, compositor, intérprete e ator.	Poeta do Povo, Mestre em Cultura Popular pela Universidade de Vanderbilt, Grã-Mestre da Ordem do Rio Branco, Medalha Pedro Ernesto pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro e Prêmio Sharp de melhor disco de música regional pelo disco-tributo João Batista Vale, de 1994. Cidadão da cidade de São Luis-MA – Câmara Municipal, Diploma da Ordem do Mérito Cultural na classe de Grã Cruz.

Fonte: Adaptado de BARRETO (2015, p. 223)

Nos estudos biográficos, em sociologia, a maneira diacrônica como os biografados apresentam as eta-

pas, os eventos, as escolhas realizadas ao longo de seu percurso profissional constituem materiais concretos para as análises empíricas, revela formas de negociação deles consigo mesmos, as quais informam, se colocadas numa perspectiva sincrônica, relacional, os modos de qualificação das relações, as formas de reconhecimento e legitimidade mais justas, as maneiras como conciliaram e resistiram quando confrontados pelas exigências das dinâmicas familiares e/ou profissionais. Eventos fundadores e lugares-chave ajudam a identificar alguns processos por meio dos quais os indivíduos encontram seu lugar na vida social. Em fins dos anos de 1970, quando cessam os compromissos profissionais atribuídos às consequências da instituição do AI-5, João apresentava-se no *Forró Forrado*, onde realizou um dos trabalhos de maior envergadura de sua carreira, constituindo uma etapa-chave de seu percurso de vida, ainda que seja, do ponto de vista de sua “carga biográfica”, identificado a um acontecimento secundário, menor em qualidade se comparado a outros, como sua estreia no *Show Opinião* ou as gravações em discos. A crítica da jornalista Dulce Tupy, depois de reencontrá-lo nos palcos do *Forró Forrado*, é sugestiva:

Há ali um Clube Gigante do Catete. Clube? “Ah, o baile, o forró” - me traduz alguém. No salão à meia-luz, pares investem no ritmo animado. Um ou outro exibe dotes de dançarino, num estilo misto de simples sacolejo, *black*, samba, baião. No palco, o desempenho do conjunto Roraima acompanha e estimula o ecletismo. Terça-feira, além do baile, há *show*. Mais do que um *show*: um público sempre grande, onde Ipanema veio juntar-se ao Nordeste, testemunha a ressurreição espetacular de João do Vale, ex-biscateiro, ex-ajudante de caminhão, ex-garimpeiro, ex-cantor de protesto, ex-compositor desempregado e, agora, novamente cantor. **Bumba-meu-boi**. Ao lado de convidados especiais, um por semana (Elza Soares, Jackson do Pandeiro, Moreira da Silva, Clementina de Jesus, Jamelão) [...]. João do Vale revive um pouco, em 1977, o clima do *Show Opinião* logo após 1964. Mas só um pouco: não só os tempos são outros; a platéia que o assiste, hoje, é menos homogênea; talvez até o próprio João do Vale já não seja exatamente o mesmo. Ou é o mesmo? “Protesto? Eu não acho que faço protesto não”, diz ele. “Os outros é que acham. Eu acho até louvável cantar os problemas da minha região...”. (TUPY, 1977, p. 57).

Há, nessa crítica, referência a dois dos desdobramentos mais significativos (duas “constelações de sentido”) que o termo popular adquiriu na música brasileira: o popular com conotações políticas e o popular que valoriza seus atributos de distinção em meio a um mercado consumidor consolidado capaz de mensurar o que era mais ou menos popular, pelos

números de venda, pela “aceitação comercial” daquilo que era distribuído no mercado. Percebe-se a reprodução dessas hierarquias de prestígio. O artista vai interpretando os acontecimentos, reconsiderando as relevâncias dessas múltiplas condições de socialização no seio de diferentes grupos de pertencimento. Os efeitos sociais de sua existência e autenticidade variam em muitas direções. Elas encontram certa correspondência nessas oscilações valorativas, e suas reações a eventos, contrariedades, preconceitos, sucessos, paixões, produtos de ações e decisões voluntárias não podem ser vinculadas somente a traços psicológicos individuais, mas também, e principalmente, a processos sociais nos quais se incluem valores, normas, regras e crenças socialmente identificáveis (DUBAR; NICOURD, 2017). Para ratificar o argumento, continuo com o trecho seguinte da matéria citada:

O interesse pela temática social manifesto na música popular desde 1960 (*Zelão*, de Sérgio Ricardo), que se interrompe abruptamente em 1968 (*Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré), sensibiliza a classe média e a camada universitária e tem o caráter de afirmação nacionalista. Era glorioso fazer protesto morando na Zona Sul, assim como era pouco eficiente. Com exceção de algumas músicas realmente belas, a grande produção musical desta fase perde em autenticidade e não se mantém artisticamente fora dos limites restritos de seu tempo. (TUPY, 1977, p. 58).

Agora a autenticidade da música popular se constroi noutra ambiente, é objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, hierarquização, consagração, assim como sua desqualificação, profanação ou invalidação (CHARTIER, 1995, p. 184). O artista, por seu turno, não prescinde dos efeitos destas apropriações, pois elas estão inscritas em suas práticas, usos e interpretações.

Qualquer exame sobre a nossa grande tradição musical não se faz sem a observação dos aspectos que atravessam a formação social brasileira, isto é, as forças sociais que nela predominam, as hegemônicas e as subalternas, suas organizações autoritárias, oligárquicas, democráticas, tradicionais, modernas etc., e que, no campo artístico, tendem a se traduzir em posicionamentos sociais diferentes e desiguais. Reproduzem-se, por exemplo, na integração conciliadora das classes populares, na formação do nacional-popular a partir da força dos interesses de grupos sociais díspares, em momentos históricos distintos, e do conservadorismo, que limita as estra-

tégias em relação ao poder, quer sejam as de conservação, quer sejam as de sucessão ou subversão. Esse caminho é capaz de conduzir às explicações sobre as articulações entre os universos das possibilidades artísticas e as práticas dos artistas populares, aqueles oriundos das classes populares, cujos pontos de chegada e partida tendem a coincidir no constante recomeço de um ciclo que torna a devolvê-los aos seus lugares de origem. Em outras palavras, ele representa o traçado da lógica de funcionamento dos universos simbólicos, indissociável de suas relações com a ordem social.

## Considerações Finais

As homologias que marcam o funcionamento do universo artístico ajudam a revelar os efeitos sociais que deram sentido à obra do compositor e intérprete João do Vale. Autorizam a explicação de suas inserções sociais, conflitos, disputas, problemas internos e externos ao mundo do artista, em contextos nos quais a estrutura de poder jamais foi neutra. No entanto, elas não podem prescindir, como forma de cristalização da lógica do campo, do exame do corpo de profissionais que, como ele mesmo, aparecem em posições ordinárias, inferiores e, por isso, pouco visíveis.<sup>13</sup>

O final da vida de João do Vale converge com o de tantos outros artistas populares. Ele morreu aos 63 anos de idade, depois de um estendido processo de degenerescência física e psicológica, em condições financeiras não muito diferentes daquelas que possuía quando iniciou sua carreira artística. Seus últimos anos guardaram boa distância da sua existência social como artista. Ocorre como se a rotinização da criação não fosse por ele notada, isto é, não há a percepção de que a institucionalização e a integração ao mercado transformam os estados, as qualidades, as disposições, das obras e dos percursos profissionais. Isso ratifica a hipótese que apresentei aqui, ten-

---

13 De acordo com ROUEFF (2010), os intermediários culturais (do campo artístico) são os encarregados de propor os produtos culturais e controlar as condições de recepção (podendo prescrever as ofertas). São tão importantes de serem estudados quanto os criadores, uma vez que são os responsáveis por operar a "magia social" que move homologias estruturais características do campo artístico. Os intermediários do trabalho artístico intervêm na economia dos talentos e singularidades, produzem e fazem circular as informações, organizam as transações, contribuem para as formas de profissionalização dos mundos da arte, integrando-as às lógicas econômicas. Situam-se entre os criadores e os diferentes públicos, os empregadores e as instituições, compõem universos profissionais heterogêneos. Ainda assim, são bem menos estudados que os artistas e os públicos. Ver também: LIZÉ, NAUDIER e ROUEFF (2011).

do em vista que a “carreira artística” de muitos compositores e intérpretes da música popular brasileira é rica em demonstrações dessa natureza, do embate entre a ilusão do “artista inspirado”, “gênio criador isolado” e o real caráter coletivo da produção de suas obras bem como da “autenticidade” e da “legitimidade” delas. O preço pago pela visão equivocada dissipa figuras importantes na banalidade das competências, dos *status* e dos papéis que se complexificam quando a criação artística se rotiniza. Uma sociologia da cultura dedicada ao exame desses agentes, assim como dos intermediários do campo artístico, de seus investimentos e práticas, organizadores da circulação de si mesmos e de suas obras, pode revelar formas inéditas de reprodução das desigualdades sociais nesse espaço, mas é igualmente capaz de ressaltar que, antes de tragédias particulares, temos um inexorável destino comum, que se reproduz porque legitimado pela “alquimia simbólica” que toma o artista popular em sua singularidade e que agencia as culturas oprimidas como as mais “autênticas”.

De outra parte, o estudo do trabalho conjunto desses artistas pode servir de fio condutor, ressaltando o de outros secundários importantes. O perfil artístico de cada um deles pode servir ainda para analisar o papel das instituições, nesse caso em especial, naquilo que se definiu como a música popular brasileira, de seu processo de institucionalização, das várias apropriações e metamorfoses de significados. As biografias, como estilo e como materiais que sistematizam essas trajetórias, ajudam o pesquisador, mas respondem pouco às questões essenciais que muitas vezes precisam ser colocadas aos agentes e às fontes de pesquisa, àquelas que dizem respeito, por exemplo, aos modos como perceberam as situações, como enfrentaram os obstáculos, como encontraram as soluções para seus dilemas (BECKER, 1986). Noutras palavras, como se formaram as matrizes de seus esquemas de percepção, apreciação e ação. Voltar o olhar para figuras menos centrais, para aqueles que por razões diversas estão ou estiveram em posições marginais, dar lugar aos grupos, às experiências coletivas, permitem, em alguma medida, romper esses limites das biografias, sobretudo aquelas fascinadas pelos seus objetos e suas “vidas excepcionais” (PASSERON, 1989).

Por fim, ao refletirmos sobre o trabalho desses artistas populares identificamos duas dimensões – a identitária e a institucional – que merecem ser descritas. A natureza coletiva de seu trabalho, as formas concretas de

gestão de suas obras (direitos, composições etc.) revelam sua posição no campo artístico, assim como a dos intermediários que contribuíram para a aparição de seus trabalhos. Precisar o lugar dos coletivos (críticos, intelectuais, produtores, diretores, gerentes, grupos de amigos etc.) e dos dispositivos institucionais presentes nas lógicas das carreiras artísticas, situá-los em seus contextos sociais é, igualmente, fazer uma sociologia do artista popular como criador que não se encerra em seu talento e singularidade.

## Referências

ABRIL CULTURAL. **João do Vale. Nova História da Música Popular Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

BARRETO, M. *João do Vale e a formação de um artista popular no Brasil, nos anos de 1950*. **Revista de Ciências Sociais**, v. 46, n. 2, p. 201–224, jul./dez. 2015.

\_\_\_\_\_. *O artista popular e o contrato: lógicas divergentes na produção musical*. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, v. 2, n. 52, p. 253–62, maio/ago. 2016.

BECKER, H. W. *Biographie et mosaïque scientifique*. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, Paris, p. 105–111, 1986.

BOSCHETTI, A. (Dir.). **L'Espace Culturel Transnational**. Paris: Nouveau Monde, 2010.

CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Plenário – Solenidade realizada em 30 de Maio de 1994**. Diário da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 107, 15 jun. 1994.

CASANOVA, P. **La République Mondiale des Lettres**. Paris: Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. *La revue Liber. Réflexions sur quelques usages pratiques de la notion d'autonomie relative*. In: PINTO, L.; SAPIRO, G.; CHAMPAGNE, P. (Dir.). **Pierre Bourdieu, Sociologue**. Paris: Fayard, 2004. p. 413–429.

\_\_\_\_\_. *Autoportrait en artiste libre ou "Je ne sais pas pourquoi je me suis mêlé à ça"*. In: BOURDIEU, P. **Manet – Une révolution symbolique**. Paris: Seuil/Raison d'Agir, 2013. p. 737–741.

CHARTIER, R. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179–192, 1995.

FERNANDES, D. C. *O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a autenticidade na música brasileira (1960-1970)*. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 467–494, jul./dez. 2015.

GARCIA, M. **Do teatro militante à música engajada – A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teatro e resistência cultural: o Grupo Opinião*. **Temáticas**, Campinas, v. 37-38, n. 19, p.



161–178, 2011.

HOLANDA, H. M. B. de. **João do Vale**. Rio de Janeiro, 2 set. 1986. Acervo: Heloísa Maria Buarque de Holanda. Áudio k-7, lado 1.

JOLY, M. **Devenir Elias**. Paris: Fayard, 2012.

LEÃO, A. B.; BARRETO, M. *Cultura nacional-popular e circulação transnacional*. Brasil e Angola no Projeto Kalunga. **Revista Pós-Ciências Sociais**, Maranhão, v. 14, n. 28, p. 131–149, jun./dez. 2017.

MICELI, S. *O papel político dos meios de comunicação de massa*. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: EDUSP, 1994.

\_\_\_\_\_. **Imagens Negociadas** – Retratos da elite brasileira (1920–40). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Noite da Madrinha e outros ensaios sobre o éter nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIRA, M. C. *Do recálque ao realce: o enegrecimento da cultura popular brasileira e o jogo político das identidades*. **Revista Pós-Ciências Sociais**, Maranhão, v. 14, n. 28, p. 19–40, jun./dez. 2017.

NUNES, Y. *Forró Forrado é a pedida para terça-feira à noite*. **Jornal O Dia**, Rio de Janeiro, 08-09 abr. 1979.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e Cultura*. In: SACHS, I; WILLHEIM, J.; PINHEIRO, P.S. (Org.). **Brasil: um século de transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 185–209.

\_\_\_\_\_. *A problemática da cultura no mundo contemporâneo*. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 16, n. 35, p. 17–66, jan./abr. 2017.

PASSERON, J-C. Biographies, flux, trajectoires. **Enquête** [en ligne], 5, 1989. Disponível em: <<http://enquete.revues.org/document77.html>>. Consultado em 05/10/2016>. Acesso em: 9 set. 2018.

PAZ, V. C. da. *Entrevista com João do Vale*. A volta de João cantador e poeta. **Jornal Movimento**, São Paulo, 2 ago. 1981. p. 23.

PORTIS, L. *Musique populaire dans le monde capitaliste: vers une sociologie de l'autenticité*. **L'Homme et la Société**, Paris, v. 126, n. 4, p. 69–86, 1997.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à Era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **Brasilidade Revolucionária** – Um século de cultura e política. São Paulo: Unesp, 2010.

SAPIRO, G. *Le champ est-il national? La théorie de la différenciation social au prisme de l'histoire*

globale. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, Paris, n. 200, p.71–85, dez 2013.

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÃO – Agência Rio de Janeiro. *Informação n. 754/SNI/ARJ*, 08/09/1965. In: Ministério da Justiça e Negócios Interiores – Seção de Segurança Nacional. **Memorando/88/65**, 10 set. 1965.

SILVA, J.C. da. **O Menino de Puxinanã**. 2. ed. (S.l.: s.n.), 1997.

TUPI, D. *João Carcará ainda quer pegar e comer*. **Revista Isto é**. São Paulo: Encontro Editorial, 14 dez. 1977. p. 57.

TUPI, D. *O poeta quer é sossego*. **Jornal Movimento**, São Paulo, 16 a 22 out. 1978. p. 23.

WEBER, M. **La Domination**. Tradução de Isabelle Kalinowski. Paris: La Découverte, 2013.

## For a sociology of the popular artist

### Abstract

This has as a premise a recurrence in the form in which the careers of the popular artists, those artists originated from the popular classes, are structured. In the Brazilian society, marked by the strength of a symbolic goods' market, consolidated in the heart of a conservative process of modernization, the social inequalities produced therein resemble the way these artists developed professionally and personally. Differentiation processes seen in the constitution of Brazilian popular music result in specific, tangible effects when groups of intellectuals linked to the production of culture gained a certain hegemony in sorting out what would or would not be considered popular, redefining the structures and properties that constitute this field. I take the career of João do Vale as a precise empiric object to identify the elements that tend to characterize the reproduction of these social inequalities in the symbolic universe of Brazilian's popular music. One of my main points is the defence of a sociology of the popular artist that follows closely this particularity of our modernity and at the same time is able to recognize the work of our popular artists, the most "authentic", the collective and socially territorialized nature of their creation, that is, a way to bring to view what their path and work carry of their social world and its structures.

**Keywords:** Metamorphosis of the popular. Popular artist. Brazilian popular music. Culture hierarchy.

Recebido em: 06.02.2018

Aprovado em: 23.07.2018