

**XV Congresso Brasileiro de Sociologia
26 a 29 de julho de 2011, Curitiba (PR)**

**Nome Completo: Ms. Fabiane Batista
Pinto (UFC)**

Grupo de trabalho (23): **Sociologia da Arte**

Título do Trabalho: **Noel e Gardel: a Música na
Construção das Nacionalidades Brasileira e
Argentina**

1. INTRODUÇÃO

As sociedades se reconhecem cantando. Quando todos, ou a maioria, transmitem emoções através de uma mesma melodia, um mesmo ritmo, um mesmo compasso, revela-se inequívoca presença do sentimento comunitário. A chamada “música popular” integra com destaque a “memória coletiva” inerente aos processos de construção das nacionalidades¹.

Neste trabalho destaco o papel que a música popular argentina e brasileira, mais especificamente o samba e o tango, gêneros musicais reconhecidos como símbolos destas nacionalidades influenciaram a percepção imaginária desses dois países. Tomo como análise letras de canções interpretadas ou assinadas por dois autores, Noel Rosa (1910-1937) e Carlos Gardel (1890-1936), compartilho da idéia que estes artistas têm suas imagens inequivocadamente associadas à afirmação desses gêneros musicais.

Compreendo a nação como a comunidade estruturada para integrar o sistema competitivo global do capitalismo industrial. Trata-se da entidade que passa a legitimar tanto o Estado quanto a ordem designada como “internacional” e cuja construção, desde o século XIX, é inerente ao que Norbert Elias chamou de “processo civilizador” (DOMINGOS: PINTO, 2010).

A nação é uma sociedade que se autorreconhece e é impulsionada permanentemente pela promessa de direitos, respeito e perspectiva de mudanças a todos cidadãos. Tal sociedade se afirma na redução e/ou exclusão de desigualdades como a escravidão, servidão, os privilégios de classe e profundas desigualdades sejam elas sociais ou espaciais, a coesão de seus integrantes é sempre mantida pela expectativa de mudanças benéficas para seus integrantes. Mais que um título de cidadania ou à submissão ao Estado, a integração à comunidade nacional caracteriza uma condição afetiva e cultural.

¹ As teorizações acerca da função social da música e das injunções que submetem o artista se revelam claramente na produção da música popular moderna, compreendida como uma expressão artística com fins comerciais, tal como apontou Hobsbawm. Trata-se de uma arte produzida por profissionais com o auxílio de recursos tecnológicos dentro de uma ótica comercial. A “revolução industrial do entretenimento popular” possibilitaria a transformação e a expansão da música “local” em música nacional e/ou mundial (HOBBSAWM,1999 p.1176).

Enquanto o termo “população” designa habitantes de um determinado território, um “povo” adjetivado por uma filiação nacional revela um compromisso sentimental profundo e superior a qualquer outro tipo de solidariedade (corporativa, religiosa, de classe etc.). Na era moderna, a nação é a única entidade que se julga no direito de pedir a vida de seus “filhos”. Os que exercem ou querem exercer o domínio político se envolvem na construção da nacionalidade, mas outros segmentos sociais também se envolvem nesse processo buscando reconhecimento e benefícios.

Compartilho da idéia de que o artista detém capacidade especial para captar sentimentos e anseios coletivos e que sua obra interfere na autoimagem da sociedade. O artista não se aparta da existência e da sua condição social, lembra Elias (1995), por maiores que sejam suas pretensões de autonomia. A revelia de suas convicções íntimas e intencionalidades, sua obra ou discurso revela propensões coletivas na medida em que reage às expectativas de seus admiradores. A consagração do artista impõe-lhe, tal como no caso dos “heróis” do esporte, da ciência e da guerra, condicionamentos. O artista expõe de maneira privilegiada conflitos, dilemas e esperanças: relê o passado e sugere perspectivas às suas comunidades, refletindo ou não valores e convicções de segmentos sociais hegemônicos, disseminando eventualmente novidades provindas de “fora” alimenta o debate do que se tornou conhecida como “consciência nacional”. As predileções temáticas, recursos estéticos e opções estilísticas de músicos, romancistas, poetas, pintores, teatrólogos, cineastas e arquitetos consagrados pelas emoções coletivas que traduzem ou despertam, permitem a autorreferência comunitária, emitem sinalizações de processos políticos e culturais e contribuem para configurar a vasta e complexa rede de tensões e afetos que conforma o “sentimento nacional” ou o “amor à pátria”.

Dentre os artistas, o músico, sobretudo, exerce um papel decisivo nesse processo social posto que emociona vastos contingentes de indivíduos a despeito de suas condições sociais e preparo intelectual. No século XX, quando rádio permitiu uma “reperesentação auditiva” da pátria em lugares onde a “página impressa” referida por Anderson (2009) não lograria penetrar facilmente, a canção popular se torna peça-chave na autoidentificação da comunidade nacional.

Em seu ensaio Simmel articula as particularidades inerentes à universalidade da música e à condição nacional do artista, que não são propriamente as influências telúricas exercidas por uma determinada paisagem, mas as influências que desde cedo modelaram sua personalidade, provenientes das literaturas musicais de cada povo. Os fundamentos sobre os quais um compositor erige sua obra são nacionais. Referindo-se a ligação dos artistas com o torrão natal, Simmel conclui que a música recebida pelo compositor como “tradição” determina a direção de sua obra:

Por más grandes y formadas que pueden ser las aptitudes que um hombre trae a la vida, es la vida de la tierra de sus ancestros – que lo rodea desde su primer día y lê deja devenir lo que es - la que imprime su carácter. De ella recibe metas y caminos. Y cuanto más grande sea sua alma, más recogerá en si mismo y para cada formación própria, la materia tal como está se transmite a través de la vida nacional (SIMMEL,2003, p. 44).

Entretanto, a construção de uma memória nacional requer esforços para a sublimação de diferenças internas, diversos mecanismos são acionados no sentido de firmar a noção de que haveria uma “passado comum” lastreando, portanto, a percepção de um futuro também comum. É nesse sentido que Otto Bauer definiu a nação a partir de uma “comunhão de destino”. Essa comunhão despertaria, em termos sucintos, um profundo sentimento de solidariedade entre os membros de uma comunidade nacional. Para este autor, a consciência comunitária seria constituída, entre outros aspectos, por um pretense “caráter nacional”, no qual, a totalidade de características físicas e mentais próprias ajudaria unir os diferentes membros de uma mesma nação distinguindo-a das demais. Ou seja, os agrupamentos nacionais tendem a se definir não só pela semelhança, mas pela comparação excludente com o estrangeiro (Bauer, 2000: p.57).

Um dos aspectos mais negligenciados no estudo da construção das nações é a forma pela qual os de “baixo”, expressão cunhada por Hobsbawm (1999) interferem no processo. Tomo como hipótese que a música exprime com eficiência as demandas de inclusão social e alimentam a “comunidade imaginada”. O sucesso do samba e do tango, originalmente menosprezados e reprimidos, acabaram se impondo ao gosto coletivo. Os setores sociais dos quais estes ritmos emergiram sentiram-se participantes da comunidade

nacional e isto está nítido nas composições difundidas, sobretudo, após a produção de Noel e Gardel. Neste trabalho, tomo como análise três canções de cada autor, sendo elas ????, estas obras mesmo que tematizando situações ou personagens determinadas sugerem caracterizações que refletem, respectivamente, as nacionalidades brasileira e argentina. Fixo minha atenção na letra destas canções, lamentavelmente, não disponho de saber musical para explorar de maneira conveniente a riqueza das melodias, os recursos harmônicos sofisticados, bem como as variadas opções rítmicas. Compartilho a idéia de que uma melodia pode comover mais que o verso e que sonoridades podem anuviar a beleza e força de uma letra.

2. CONSTRUINDO NAÇÕES

Os movimentos pela Independência no Brasil e na Argentina foram contemporâneos, porém a sociedade brasileira vivenciou precocemente a afirmação do Estado unitário, ocorrendo no período conhecido como “Minoridade”, ainda no período imperial. Buenos Aires defendia um Estado liberal e centralizador, enquanto as demais províncias argentinas eram conservadoras e federalistas. A primeira Constituição da Argentina, de 1853, não refletia a unidade nacional; o Estado seria estruturado apenas em 1862 (PRADO, 1987, p. 36).

No que diz respeito à composição étnica da comunidade nacional, na segunda metade do século XIX, as diferenças entre os dois países eram notórias. As elites *criollas* argentinas repudiavam índios e mestiços (NOGUEIRA, 2006, p.6), enquanto no Brasil, o indigenismo era endossado pela autoridade imperial. O grande entrave à construção da nacionalidade brasileira seria a escravidão negra e suas seqüelas.

As elites dos dois países se engajaram na atração de imigrantes europeus, tida como benéfica à constituição de uma sociedade “civilizada”, à “purificação da raça” e à ética do trabalho. Entre 1870 e 1914, a Argentina recebeu seis milhões de imigrantes. Buenos Aires cresceu vertiginosamente, passando de 180.000 habitantes, em 1869, para 1.576.000, em 1914. Superou o Rio de Janeiro, que tinha menos de um milhão de habitantes. Em 1940, um terço da população portenha era estrangeira (FERRER, 1972, p.146). No início

do século XX, os imigrantes representavam mais da metade da mão de obra industrial e agro-pecuária. Ferrovias impulsionavam a economia e a integração das províncias. A Argentina passou a figurar entre as maiores rendas *per capita* da América Latina (CONDE, 2002, p.482-486).

Os dois países enfrentavam dilemas para firmar suas personalidades nacionais: o Brasil era desafiado pela inclusão dos negros e dos mestiços espalhados nos vastos sertões, a Argentina, por sua vez, pelo gigantesco contingente de recém-chegados. Enquanto o Estado brasileiro massacrava os “avessos à civilização” rebelados em Canudos, o Estado argentino reprimia agitações de imigrantes europeus.

Para Ledezma, a imigração teria corroído a identidade *criolla* firmada na Independência: o processo civilizador argentino se calcava nos europeus em detrimento dos índios, negros e *criollos*. Mas, o que deveria apresentar apenas benefícios, gerou problemas: o cosmopolitismo desagregava e, junto com os europeus, chegaram protestos e greves (LEDEZMA, 2000. p.25-26).

Nas décadas seguintes, ambos os países modernizaram suas capitais, promoveram o ensino primário e a literatura infantil, induziram o culto à bandeira, adotaram o serviço militar obrigatório, estimularam o aprendizado das histórias nacionais e buscaram novas opções estéticas para a arte. É neste quadro que analiso o papel exercido pelo samba de Noel e o tango de Gardel.

Como gêneros musicais modernos, o samba e o tango têm origens difusas. Admite-se que o tango tenha aparecido no final do século XIX como resultado do sincretismo da música de imigrantes e de *criollos* dos pampas. Um batuque negro, chamado “Candobe”, comporia ainda o seu leque de raízes (GRUNEWALD, 1994, p.15). O samba adviria da combinação de ritmos africanos com harmonizações de origens vagas. A palavra “samba” só ficou conhecida após a Abolição, com a transferência de negros baianos para o Rio. Antes, a música dos negros era chamada de umbigada, batuque, dança de roda, lundu, chula, maxixe, batucada e partido alto.

Os dois gêneros aparecem como música dançante da população pobre. Segundo Tinhorão (1982), no Rio de Janeiro, o samba encontraria ambiente favorável nas festas e celebrações religiosas nas casas das “tias baianas”, quituteiras versadas nos rituais africanos. Já o tango, dança considerada obscena, só era praticada em público por homens com homens, prática

alimentada também pelo fato dos imigrantes deixarem suas famílias na terra natal. Quando surgiu o tango, os prostíbulos se multiplicavam em Buenos Aires. As prostitutas foram as primeiras dançarinas de tango, o que ainda hoje é lembrado através do vestido colado ao corpo, com insinuante corte vertical.

Depois da Primeira Guerra, o tango chega à uma Paris ávida por novidades e exotismos. Logo vira “febre” no continente europeu, com a ajuda do rádio, filmes e discos. Pixinguinha, excursionando na Europa com os Oito Batutas, em 1922, não teria a mesma recepção. Gradativamente, o tango penetrava nos salões da alta sociedade portenha. A partir de 1920, o gênero sofreria modificações estruturais, não se restringindo apenas aos grupos espontaneamente reunidos em bordéis. Passou a ser executado por profissionais, nos cabarés de luxo, com novas técnicas, novo perfil melódico e com letras mais rebuscadas (FERRER, 1960. p.31-6).

Carlos Gardel (1890-1935) consagrou-se nessa fase, alterando seu repertório onde predominava a “música rural criolla”, de letras alegres que cultuavam a coragem e a destreza na dança. O título de seu primeiro tango gravado (1917) é revelador: “Mi noche triste”. A mudança estética era gritante: no lugar da boina, do lenço suado no pescoço e do punhal, um cantor bem vestido, maneiroso, pungente, comovendo por meio de histórias pessoais permeadas de dilemas e angústias facilmente identificadas por um público vasto e heterogêneo. Saudado como “*criollo*” de pura estirpe, Gardel tem origem misteriosa, sendo possivelmente francês ou uruguaio. De 1925 a 1930, sempre apresentado como argentino, consolidou sua fama excursionando pela Europa e tornando-se astro do cinema. Morreu em 1935, num trágico desastre de avião, no auge do sucesso.

O carioca Noel (1910-1936), aos dezessete anos de idade já estava plenamente integrado no mundo da música, organizando com Almirante e Braguinha o “Bando dos Tangarás”. Consagra-se no carnaval de 1931, com o samba “Com que roupa”. Até ser vitimado pela tuberculose, aos 26 anos, compusera para cantores famosos e convivera com os mais importantes compositores de seu tempo. Alguns lhe atribuem a responsabilidade do entrosamento do samba do morro com o do asfalto. Afonso Romano de Sant’Anna (1982, p.191) conclui que Noel teria criado uma nova lírica popular, desrespeitando convenções, renovando o vocabulário, surpreendendo nas

rimas e brincando com novas temáticas. Noel tratou do cotidiano urbano com letras simples, repletas de gírias e expressões populares. Para Tinhorão (1987, p.46), tais recursos permitiram a rápida penetração do samba em variados segmentos sociais.

3. O Brasil de Noel

O carioca Noel Rosa de Medeiros nasceu numa manhã ensolarada no dia 10 de dezembro de 1910, um período de grande agitação política na capital da República, desencadeada pelos insurgentes da marinha, a maioria composta por negros e mulatos que lutavam contra os maus-tratos que recebiam de seus superiores, castigos físicos degradantes semelhantes aos que eram aplicados durante a escravidão. Um acontecimento político marcante, liderado por um negro, o marinheiro João Cândido, que anunciava as grandes fissuras da sociedade brasileira que ainda vivia as seqüelas da escravidão. O exercício da cidadania e o senso de coletividade, ou seja, a idéia de “comunhão de destino” eram práticas desconhecidas pela maioria da população.

Não foi só a capital que vivenciara um período de agitação, no seio da família Medeiros a chegada do primogênito foi anunciada com uma grave complicação no parto. O menino que fora batizado de Noel, por causa das proximidades do natal e porque as últimas letras compunham o nome do pai (MaNOEL), veio ao mundo puxado a fórceps o que ocasionou um traumatismo na região maxilar, traço visível que acompanharia Noel por toda sua vida, comprometendo não só o seu desenvolvimento físico como também o psicológico. Neto de um médico e escritor respeitado no interior de Minas Gerais, a família sonhava com o mesmo futuro para o rebento, no entanto, o ambiente familiar era contagiado pela musicalidade de seus integrantes, pai, mãe e tias de Noel tocavam instrumentos variados e o menino, assim como seu irmão mais novo, desde cedo aprenderam a manusear o violão e o bandolim.

A veia poética de Noel também surgia em poesias e contos escritos ainda na infância quando estudava no colégio São Bento. Apesar das dificuldades financeiras que a família passava, pode-se afirmar que Noel teve uma formação erudita, com contato com a literatura universal e o aprendizado

de línguas estrangeiras, sobretudo, o francês. Apesar da inaptidão vocacional, Noel passou no curso de medicina, porém o abandonou no segundo ano por conta da incompatibilidade com a vida boêmia e a dedicação ao universo musical, sua grande paixão. Do curso de medicina, só restaria um samba “anatômico”, intitulado “Coração” (1932), uma espécie de exorcismo das aulas de anatomia, na qual o compositor expõe a verdadeira funcionalidade do órgão:

Coração
grande órgão propulsor
transformador dos sangue venoso em arterial
coração não és sentimental
mas entretanto dizem
que és o cofre da paixão
coração não estás do lado esquerdo
nem tampouco do direito
ficas no centro do peito
eis a verdade
tu és pro bem-estar do nosso sangue
o que a casa de correção é para o bem da humanidade (..).

A carreira artística de Noel, se é que pode chamar de carreira, tendo em vista a quase inexistência da profissionalização de músicos no Brasil, inicia-se em 1928, quando este integra o conjunto regional “Bando de Tangarás”. O grupo formado por cinco músicos, entre eles Almirante e João de Barro (Braguinha), oriundos de classe média abastada inspirou-se em outros conjuntos reconhecidos como “regionais”, os “Turunas Pernambucanos”, no qual a personalidade de destaque era Catulo da Paixão Cearense, e os “Turunas da Mauricéia”. Em uma época em que a música urbana estava em processo de formação e a grande população brasileira vivia no interior, a grande atração era a música de estilo caipira. Influenciado por esse gênero, Noel compõe suas primeiras composições a toada “Festa no céu” e a embolada “Minha viola”, ambas de 1929. As apresentações do grupo, em formato amadorístico, geralmente são realizadas em festas beneficente sem nenhum retorno financeiro.

Formato PDF.

- Página de rosto (capa), com as seguintes informações:

XV Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de julho de 2011, Curitiba (PR)

Grupo de Trabalho: [INDICAR NOME DO GT]

Título do Trabalho [idêntico ao que foi registrado no momento da inscrição]

Nome completo e instituição do(s) autor(es)

- Fonte: Arial, tamanho 12;

- Espaçamento entre linhas de 1,5;

- Entre 15 e 20 páginas, excluindo-se os eventuais anexos.