UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

ANDREIA DOS SANTOS MENEZES

Entre pátrias, pandeiros e *bandoneones*

O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de
samba e tango (1917 - 1945)

São Paulo
2012

ANDREIA DOS SANTOS MENEZES

Entre pátrias, pandeiros e *bandoneones*

O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de
samba e tango (1917 – 1945)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

**São Paulo
2012**

Catálogo na Publicação
Serviço de biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Menezes, Andreia dos Santos

Entre pátrias, pandeiros e *bandoneones*: O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917 - 1945)/ Andreia dos Santos Menezes; orientador Adrián Fanjul – São Paulo, 2012.

309 p.

Acompanha CD-ROM (gravações e *corpus*).

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1- Tango. 2- Samba. 3- Identidades Nacionais. 4- Estudos comparados entre o Brasil e a Argentina. 5- Estudos discursivos. I. Título. II. Fanjul, Adrián Pablo.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Andreia dos Santos Menezes

Entre pátrias, pandeiros e bandoneones:

O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917 – 1945)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Adrián Fanjul (orientador)

Profa. Dra. Claudia Neiva de Matos (UFF)

Prof. Dr. Claudio Fernando Díaz (Universidad Nacional de Córdoba)

Profa. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry (PUC-RJ)

Profa. Dra. María Teresa Celada (USP-DLM)

Suplentes

Fernanda dos Santos Castelano Rodrigues (UFSCar)

Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)

María Zulma Moriondo Kulikowsli (FFLCH-DLM)

Pablo Fernando Gasparini (FFLCH-DLM)

Neide Maia González (FFLCH-DLM)

*Aos meus pais e às minhas irmãs,
alicerces da minha vida.*

Agradecimentos

À Capes, pela bolsa de Estágio de Doutorado (PDEE).

Ao CNPq, pela bolsa de doutorado.

Ao meu grande amigo e orientador Adrián Fanjul, a quem admiro pela inteligência, cultura, generosidade e pelas horas a mais que com certeza têm os seus dias. Muito obrigada pelo entusiasmo e pela confiança que fizeram tão prazeroso meu caminho acadêmico até aqui.

Ao professor Pablo Vila, meu coorientador durante o período de Estágio de Doutorado na Filadélfia, quem tão generosamente me recebeu com seus conhecimentos no frio inverno norte-americano. À sua esposa Julia, pelas conversas e pelas empanadas. À sua filha Malena, pelas aulas de paciência.

Às professoras Cláudia Matos e María Teresa Celada, pelos comentários tão instigantes realizados no momento da qualificação.

Ao professor Oscar Conde que tão amavelmente compartilhou livros e informações sobre o tango e o lunfardo.

Aos professores Oscar Dieleke e Florencia Garramuño, pelas indicações bibliográficas.

A Carlos Di Lorio, Julio César Chávez, Mariano Vargas Canillas, Amilcar Federico Ballada, Lucas Botero Bravo, membros do fórum virtual do site Todotango que muito gentil e generosamente me disponibilizaram muitas das gravações de tango com as quais trabalhamos, algumas tão antigas e raras como a de *La Morocha* cantada por Lola Membrives em 1909.

Ao Toni e à Alexandra, que me acolheram em Austin com arroz, feijão e salsa dominicanos, e também com novela e Roberto Carlos brasileiros.

Ao professor Sérgio Pio Bernardes, por haver me dado licença das aulas durante meu estágio no exterior.

Aos meus queridos companheiros de trabalho e de caminhada, Beni Araújo, Claudia Pacheco e Marcos Maurício, pelo apoio de tantas horas e pelo prazer de trabalharmos juntos.

À Kátia Nanci, pelo companheirismo e pela paciência em meus acessos de surto acadêmico.

À Luciana Siqueira, pela assessoria musical, pela amizade e por ser mãe da Lira.

Às amigas Roseana Pellozo, Cíntia Machado, Marta Vitória de Alencar, Tanânia Chaves, Elaine Araújo, Andreia de Toledo, Monica Galvão e Martha Ribas por serem meu porto seguro nos momentos de tormenta.

Ao Daniel Strum, que entrou na minha vida em uma noite de samba para me mostrar o quão grande somos nós e o mundo.

Sou doutor em samba
Quero ter o meu anel
Tenho esse direito
Como qualquer bacharel

Vou cantar a vida inteira
Para meu samba vencer
É a causa brasileira
Que eu quero defender

Só o samba me interessa
E me traz animação
Quero o meu anel depressa
Pra seguir a profissão.

(Doutor em samba, Custódio Mesquita, 1933)

Resumo

Quando nos debruçamos sobre as letras de samba e tango compostas entre 1917 e 1945, notamos a reiterada presença nos sambas do personagem chamado “malandro” e outros de seu universo. No caso do tango, testemunhamos a do denominado “*compadrito*” e outros relacionados a ele nos tangos. Essa presença se relaciona a uma contradição constitutiva, já que esses gêneros musicais, muitas vezes relacionados à representação do nacional, propagavam um modo de vida marginal, fora do apregoado como ideal de cidadão pelos respectivos Estados nacionais. É nosso objetivo nesta tese analisar como, nas composições nas quais aparece esse tipo de personagem, emergem embates, nas diferentes formas da heterogeneidade discursiva, entre vozes que identificamos, de um lado, como filiadas com a perspectiva marginal e, de outro, com posicionamentos relacionados às ações disciplinadoras dos Estados nacionais. Trabalharemos com composições elaboradas no período de 1917-1945, momento privilegiado de discussões de cunho nacionalista, quando o samba e o tango foram, por diferentes motivos e em distintas medidas, sendo associados a questões identitárias. Os referenciais teóricos que norteiam nossa pesquisa se relacionam especialmente aos estudos discursivos e enunciativos; porém, tendo em vista o caráter interdisciplinar de nosso trabalho, também lançaremos mão de conceitos relacionados aos estudos históricos, sociológicos, musicológicos e das ciências da comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: 1- Tango. 2- Samba. 3- Identidades Nacionais. 4- Estudos comparados entre o Brasil e a Argentina. 5- Estudos discursivos.

Abstract

When we dedicate our attention to the samba and tango lyrics produced between the years 1917 and 1945, we notice in them the persistent presence of the character known as “*malandro*” (smooth operator), and others belonging to his universe, as well as of the character known as “*compadrito*”, and others related to him in the tango songs. Such presences are related to a constitutive contradiction, for those musical genres – which were constantly related to a national representation – produced a propaganda of a marginal way of life, that is, the one of the outcast opposite to the ideal of citizen such as defended by national States. In this thesis, we take the compositions in which those characters are presented, and aim to analyze the way how clashes are established in the different manners of discursive heterogeneity. We identify voices sided with the marginal perspective, and we also identify other voices, on the other side, whose position stands for the one defended by the disciplining perspective of the national States. In such a frame, we work with lyrics composed in the period from 1917 to 1945, given that is a privileged moment for discussions from a nationalist perspective. Due to several reasons and different measures, that was the period when the samba and the tango were associated to identity matters. The theoretical references heading this research are mainly related to the enunciation and discourse studies; however, once we aim at maintaining the interdisciplinary aspect of our study, we also make use of conceptions related to the historical and sociological studies, as the ones belonging to the fields of musicology and communications.

KEYWORDS: 1- Tango. 2- Samba. 3- National identities. 4- Comparative literary studies between Brazil and Argentina. 5- Discursive studies.

Lista de ilustrações

Figura 1: Cartaz do filme <i>Coisas nossas</i>	92
Figura 2: Homem fantasiado de <i>cocoliche</i> no carnaval portenho de 1929	185
Figura 3: Charge <i>Lá no palácio das águas</i>	244

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
-------------------	----

PARTE 1

DELIMITAÇÕES TEÓRICAS

Introdução	23
Capítulo 1: Nações, nacionalismos, tradição e cultura de massa	24
1. Nação e identidade nacional	24
2. Tradições, símbolos nacionais e os aparelhos ideológicos do Estado	26
3. Cultura de massa e nacionalismo	27
Capítulo 2: Brasil e Argentina: o cidadão ideal, o rádio, o samba e o tango	30
1. Brasil, Argentina, nacionalismos e o cidadão ideal	30
2. Língua e nação na Argentina e no Brasil	34
3. O rádio e a música no Brasil e na Argentina	40
4. A estabilização do samba e do tango	43
4.1. Samba	43
4.2. Tango	49
Capítulo 3: Línguas nacionais, música e memórias compartilhadas	56
1. O estabelecimento de uma língua nacional	56
2. Dialogismo e memórias compartilhadas	58
3. Discursividades brasileira e argentina	61
4. Canção e gênero	63
5. Letra, música, performance e memória	65
6. Tango, samba, campo e gênero musical	70

PARTE 2

SAMBA, TANGO E TOPOGRAFIA

Introdução	73
Capítulo 4: A topografia nas letras de samba	75
1. Rio de Janeiro	75
2. A aquarela, o hino, o sabiá do meu Brasil	76
3. Nem do morro, nem da cidade	84
4. Coisas nossas	89
5. Isto é o meu Brasil	95
Capítulo 5: A topografia nas letras de tango	97
1. Buenos Aires	97
2. <i>Patria mía</i>	99
3. <i>Alma criolla</i>	106
4. <i>Mi tierra querida</i>	112
Capítulo 6: O samba e o tango exaltam suas pátrias	120

PARTE 3

ENTRE VOZES DISCIPLINADORAS E MARGINAIS

Introdução	127
Capítulo 7: Os marginais sociais nas letras de tango	131
1. O <i>compadrito</i> na discursividade argentina	131
2. O <i>compadrito cupletero</i>	136
3. O <i>compadrito</i> cindido	142

4. Uma identidade em revérbero	146
5. <i>Compadrito de aquellos tiempos</i>	156
6. Transfiguração do <i>compadrito</i>	158
7. <i>Rechiflate del laburo</i>	165
8. Entre <i>guapos</i> , <i>haraganes</i> e <i>papitos</i>	173
9. A voz imigrante	181
10. <i>Milonguitas</i>	188
11. Conclusões preliminares	192
 Capítulo 8: Os marginais sociais nas letras de samba	 194
1. O malandro na discursividade brasileira	194
2. Que malandro?	199
3. Escola de malandro	210
4. Deus é quem dá a sina	215
5. Eu posso me regenerar	221
6. Mulher de malandro	224
7. Inimigos do batente	229
8. Mulher da orgia	235
9. Tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu	238
 Capítulo 9: Os marginais de lá e os de cá: confrontos e arremates	 248
1. A origem: o lugar, o grupo, a família	248
2. O <i>malevaje</i> e a malandragem como destino	253
3. <i>Milonguitas</i> e mulheres da orgia	254
4. Jogo, vícios e trabalho	257
5. Aparelhos silenciados	259
6. As vozes marginais	262

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O FIM DA FESTA	273
Referências	280
Glossário	298
DETALHAMENTO DOS ANEXOS DO CD-rom	303
A- Gravações	303
B- <i>Corpus</i> selecionado: letras de tango e de samba	305

INTRODUÇÃO

- O que o samba tem para que todo mundo o queira, mas ao mesmo tempo com o intuito de modernizá-lo?
- Acho que é **a identidade brasileira** no seu sentido mais forte.

Quando o Brasil quer se mostrar pra fora, bota o samba de cara, porque é o que identifica logo.

Entrevista a Nei Lopes, *Revista E*, julho de 2007 (grifos nossos).

*Pues bien, el tango de algún modo sigue, [...] misteriosamente **representándonos**: algunos pueden gustarnos, otros no. Podemos preferir el tango sentimental; yo prefiero el tango valeroso. Podemos preferir también esos juegos musicales que se llaman tango y que yo no reconozco del todo (la verdad es que soy un señor ya viejo, según he dicho), pero **el tango sigue representándonos**.*

Jorge Luis Borges, *Temas del tango*, 1969 (grifos nossos).

Falas como as empregadas na epígrafe, nas quais sambas e tango são relacionados com a produção de identidades no Brasil e na Argentina, nos deram o primeiro impulso para realizar a presente tese. Essa primeira inquietude se intensificou pelo fato de que os estudos realizados sobre a história desses gêneros relacionavam suas origens a grupos e ambientes “marginais”, como ex-escravos, lupanares, morros, malandros e *compadritos*. Outra semelhança que o samba e o tango apresentam é o fato de que ambos se estabilizaram nas então capitais federais do Brasil e da Argentina, aproximadamente na mesma época, juntamente com a ascensão do rádio e do cinema como meios de comunicação de massa, bem como alcançado, em diferentes medidas, reconhecimento nacional e internacional.

Entre esses aspectos comuns, nos chamou especialmente a atenção a aparente incongruência de que gêneros que se atrelavam à representação da identidade nacional se atrelassem também a enunciações nas quais se apregoava um modo de vida que em nada se relacionava com aquele proclamado como ideal pelos seus Estados nacionais. Observemos o seguinte par de exemplos:

<p>El Taita Música: Alfredo Eusebio Gobbi Letra: Silverio Manco 1910</p> <p><i>Soy el taita de Barracas, de aceitada melenita y francesa planchadita cuando me quiero lucir. Si me topan me defiando con mi larga fariñela y me lo dejo al parneta como carne de embutir.</i></p> <p><i>Si tratan de convencerme tiempo al ñudo perderán, pues yo voy donde las dan porque soy el más tigrero. Soy amante de trifulcas que me arman en los fondines, pero son los meneguines que me ponen altanero.</i></p> <p><i>Se llama Elvira la paica mía y día a día da lindo espor, y yo me paso calaveriando y desechando mi sinsabor.</i></p> <p><i>Soy el taita más ladino, fachinero y compadrito. Soy el rubio Francisquito de chambergo y un plastón. Soy cantor y no reculo ni me achico al más pesado, porque siempre yo he peleado con el tipo más malón.</i></p> <p><i>También he sido un habitante fiel y constante de la prisión, porque soy taita de las camadas y doy trompadas a discreción. [...]</i></p>	<p>Lenço no pescoço Wilson Batista 1933</p> <p>Meu chapéu do lado Tamanco arrastando Lenço no pescoço Navalha no bolso Eu passo gingando Provoco e desafio Eu tenho orgulho Em ser tão vadio</p> <p>Sei que eles falam Deste meu proceder Eu vejo quem trabalha Andar no miserê Eu sou vadio Porque tive inclinação Eu me lembro, era criança Tirava samba-canção Comigo não Eu quero ver quem tem razão</p> <p>E eles tocam E você canta E eu não dou</p>
--	---

Vemos que essas duas letras apresentam vários aspectos em comum. Seus protagonistas estão na primeira pessoa e descrevem-se a si mesmos, ambos iniciando suas definições por sua aparência física. Ademais, ambos dizem ser briguentos, andar portando armas brancas e não trabalharem. Outro ponto em comum é que os dois se associam de alguma maneira com a criatividade musical, seja como compositor, seja como cantor ou ainda como dançarino. Essas características, entre outras mais, definem esses dois personagens tão recorrentes nos gêneros que nos concernem e que têm distintas denominações: vadio, bamba ou malandro, no caso do samba, e *taita*, *guapo*, *patotero*, *malevo* ou *compadrito*, no caso do tango. É claro que a seleção de um ou outro desses nomes não é aleatória, como mostraremos ao longo deste trabalho. Nós daremos especial atenção à figura do malandro e à do *compadrito* em função, como buscaremos demonstrar, de sua especial inserção nas discursividades do Brasil e da Argentina.

Conforme aponta Sandroni (2001, pp. 159-160), figuras marginais que rejeitam o trabalho estão presentes também em outras partes do mundo, como são exemplos o *negro* cubano e o *guapo* andaluz. Para Sandroni, a singularidade do caso brasileiro radicaria na associação do malandro ao samba, em especial ao da “nova guarda”. No entanto, como buscaremos mostrar aqui, também no caso argentino se estabelece uma vinculação semelhante entre o *compadrito* e o tango, ainda que acreditemos que em menor intensidade. Ressaltemos que, embora não em igual medida, a constituição das figuras do malandro e do *compadrito* se relacionam a aspectos da produção das identidades nacionais. Salientemos que, apesar do foco de nossa pesquisa ser essas duas figuras, trataremos também de outros, como as *milonguitas* e as “mulheres da orgia”, por exemplo. Antecipemos que, tendo em vista a imprecisão do termo “marginal social”, aqui o relacionamos à noção de *outsider* proposta por Becker (2008), ou seja, aquele que rejeita se ajustar às regras hegemônicas em uma formação socioeconômica, tema sobre o qual nos deteremos na Parte 3 desta tese.

Tivemos como primeira hipótese que de alguma maneira deveria emergir, nas composições nas quais aparecia esse tipo de personagem, embates, nas diferentes formas da heterogeneidade discursiva, entre vozes que poderíamos identificar, de um lado, como filiadas com a perspectiva marginal e, de outro, com posicionamentos relacionados às ações disciplinadoras dos Estados nacionais. E foi com base nesse primeiro critério e com o objetivo de observar esse embate que começamos a elaborar o nosso *corpus*, selecionando composições nas quais se instaurasse esse tipo de personagem marginal. O segundo critério foi que essas letras tivessem sido compostas entre o período de estabilização dos gêneros

musicais, ou seja, aproximadamente entre a segunda metade da década de 1910 e a primeira metade da década de 1940. Seleccionamos o mencionado período, em primeiro lugar, porque foi nesse íterim que esses gêneros foram, por diferentes motivos e em distintas medidas, sendo associados a questões identitárias. Em segundo lugar, porque foi um período privilegiado de discussões de cunho nacionalista, não apenas no Brasil e na Argentina, mas em todo o mundo, conforme exporemos na Parte 1 desta tese. A amplitude do período considerado se deve também a que o desenvolvimento e a consolidação de ambos os gêneros não são simultâneos, e que há, para cada país, momentos específicos de maior relevância para os objetivos que o próprio trabalho com o *corpus* nos foi mostrando.

O período de 1929-1945 é chamado por alguns como a “Época de Ouro” da música popular brasileira, já que foi quando os músicos se profissionalizaram e foram estabelecidos padrões musicais que vigorariam nas composições de músicas populares feitas nos anos subsequentes (SEVERIANO; MELLO, 2006, p. 85). Além disso, é por volta de 1929 que ocorre, como veremos, uma mudança no estilo do samba e tem início a sua quase hegemonia nos meios de comunicação brasileiros, que se estenderia até por volta de 1945. É nessa época, em especial até aproximadamente 1936, que os sambas que falam sobre a vida da malandragem encontram o seu auge, conforme trataremos na Parte 1 e 3 desta tese. Segundo Severiano e Mello (ibidem, p. 89), o fim da Época de Ouro decorreu graças ao esgotamento e à insistência na fórmula de composição empregada pelo grupo de artistas que emergiu na década de 1930. Por volta de 1945, o samba perde a quase supremacia na indústria fonográfica desfrutada na década anterior e passa a dividir espaço com o samba-canção e o forró, gêneros pouco propícios à figura do malandro.

Já os tangos que falam de personagens marginais são compostos desde a década de 1910, continuam sendo produzidos durante toda a década de 1920 e começam a decair ao longo da década de 1930, sendo poucos os que encontramos compostos na de 1940, principalmente aqueles que tratam do *compadrito*. Veremos que há entre os estudiosos muitas divergências quanto às origens do tango e mesmo quanto à existência de diferentes estilos ou ainda sobre os critérios para diferenciá-los. Em geral, admite-se que houve uma primeira geração chamada *Guardia Vieja*, que iria até aproximadamente a primeira metade da década de 1920, composta por músicos mais “instintivos”, que não possuíam formação musical e tocavam muitas vezes de memória. A esta seguiria a *Guardia Nueva*, que marca o auge do tango-canção e uma maior preocupação com a harmonia, além de se fazer presente o bandoneón. Esta *guardia* iria mais ou menos até fim dos anos 1930 quando os tangos

começam a serem compostos com arranjos mais elaborados, marcando o início da chamada *Guardia de los 40* (ver SALAS, 2008; CARRETERO, 2004; GOBELLO, 1999). A maior parte de nosso *corpus* faz parte das duas primeiras *guardias*, sendo poucos os tangos selecionados que foram compostos na década de 1940. Neste caso, a maior parte deles não trata de personagens marginais, e sim de questões relacionadas à topografia. Mas por que topografia?

Durante o processo de seleção de composições cujos personagens se relacionassem ao mundo da marginalidade, a descoberta do samba *Recenseamento*, composto por Assis Valente em 1940, levantou-nos novos questionamentos. Nele, uma personagem marginal feminina narra o diálogo travado entre ela e um agente recenseador, diálogo que é um dos melhores exemplos da linguagem malandra. Ao se sentir coagida pelo representante do Estado que havia subido ao morro, a personagem elenca “tudo, tudo de valor” que o Brasil lhe havia dado e lança mão de vários elementos associados ao Estado – como a bandeira, o exército e fatos históricos – para se mostrar inserida no imaginário de nação. No entanto, o enunciado é construído de forma sumamente irônica e polêmica, satirizando a intromissão de um Estado caracterizado como ausente e autoritário na vida do morro.

Esse caso voltou nosso olhar para as menções ao país ocorridas nas letras de samba do período que selecionamos. Observamos que havia muitas composições que falavam sobre o Brasil, várias delas de forma ufanista, formando a subcategoria dos chamados “samba-exaltação”, mas também outras que, como na mencionada composição de Assis Valente, o faziam criticamente. Essas constatações nos levaram a pensar se algo semelhante ocorreria no caso do tango. Realizamos uma pesquisa nesse sentido e, em um primeiro momento, encontramos alusões topográficas somente com relação à cidade de Buenos Aires e seus bairros, mesmo após uma investigação levada a cabo em Buenos Aires, onde consultamos os acervos da Biblioteca Nacional Argentina, na *Academia Nacional del Tango*, *Academia Argentina del Lunfardo*, além de conversas alguns especialistas do assunto, como o professor Oscar Conde. Encontramos tangos de crítica social, como *Yira, yira*, composto por Enrique Santos Discepolo em 1934, ou *Cambalache*, composto pelo mesmo autor em 1930, mas esses não se relacionavam aos personagens marginais que focalizamos e por isso não entraram em nosso *corpus*. Adiantamos que, após muito tempo de pesquisa, conseguimos levantar apenas um caso – o tango *Argentina* composto por Vicente Greco em 1924 – no qual o país era literalmente mencionado. Essa ausência da menção ao país em um gênero tido como “símbolo argentino” em visões estereotipadas nos instigou a indagar relações com a representação dos

espaços (topografia), que, no desenvolvimento do trabalho, foram se mostrando como fundamentais também para a análise dos personagens marginais.

Tivemos também a oportunidade de desfrutar de uma bolsa-sanduíche Capes para realizar um período de pesquisa na cidade norte-americana da Filadélfia sob a orientação de Pablo Vila, professor do Departamento de Sociologia da *Temple University*, quem realiza investigações sobre a relação da música e as delimitações identitárias. No período da bolsa, usufruímos de amplo acesso à bibliografia que o sistema de bibliotecas daquele país oferece, além de termos consultado a *Benson Latin American Collection*, biblioteca da Universidade do Texas na cidade norte-americana de Austin, que possui um grande acervo sobre cultura latino-americana. Esses fatores, em conjunção com a orientação do professor Vila, fizeram não só ampliar substancialmente nossa bibliografia e nosso *corpus*, como também valorizar a importância do aspecto topográfico para a nossa pesquisa.

Considerando que tanto o samba quanto o tango eram relacionados de alguma forma a questões de identidade nacional, a constatação da diferença quanto ao papel da topografia nas composições desses gêneros no período que nos concerne nos pareceu muito significativa. Em busca de tentar compreender melhor essa distinção, iniciamos uma reflexão que deu lugar a uma comunicação¹ na qual fazíamos uma análise comparativa entre o samba *Rio de Janeiro*, composto por Ary Barroso em 1944, e o tango *Buenos Aires*, composto por Manuel Romero e Manuel Jovés em 1923. Por meio desse trabalho, nos demos conta de que a topografia se relacionava profundamente com a representação de identidades, bem como com a delimitação identitária dos personagens marginais com os quais nos propúnhamos trabalhar. E foi em função dessa constatação que elaboramos a Parte 2 desta tese, na qual discutiremos como o Brasil e a Argentina, vistos como topografia representada, relacionam-se com os gêneros samba e tango. Para tanto, a partir da análise das mencionadas composições *Rio de Janeiro* e *Buenos Aires*, observaremos como a topografia se vincula também com diferentes espaços, como a cidade, o morro e o *arrabal*. As conclusões às que chegamos nessa parte, como veremos, foram de suma importância para as análises que realizamos na Parte 3, relacionadas mais especificamente aos personagens marginais.

Ao longo de nossa investigação, encontramos pesquisadores que observaram o samba e o tango relacionando-os a questões identitárias, como Hermano Vianna (2004), no caso

¹ Apresentamos a comunicação “El samba y el tango exaltan sus patrias: discusiones acerca de topografía, géneros musicales e identidad nacional” no *19th Colloquium on Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Linguistics* organizado pelo Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Texas, Austin, Estados Unidos, nos dias 25 e 26 de fevereiro de 2011.

brasileiro, ou Pablo Vila (1991), no caso argentino. Encontramos, inclusive, a obra de Florencia Garramuño (2007), que também tratava comparativamente o samba e o tango, mas observando como os movimentos artísticos vanguardistas da Argentina e do Brasil favoreceram a associação desses gêneros musicais com a noção de identidade nacional. A maior parte dos estudos que localizamos focalizavam esses gêneros a partir da perspectiva da História, da Sociologia ou da Musicologia (p.e. NAPOLITANO, 2007; RODRIGUES MOLAS, 2002; SANDRONI, 2001; SAVIGLIANO, 1995). Mesmo trabalhos que se dedicaram mais às letras dos gêneros, como *No fio da navalha* de Giovanna Dealtry (2009), *Como con bronca y junando...* de Rosalba Campra (1996) ou o fundamental *Acertei no milhar* de Claudia Matos (1982), fizeram-no empregando arcabouços teóricos mais relacionados aos estudos literários. Destaquemos que os dois últimos trabalhos brasileiros se detinham na figura do malandro nas letras de samba e que por isso contribuíram muito à nossa pesquisa. Também Tatit (1994) se debruçou sobre letras de canções brasileiras, mas empregando primordialmente instrumentos da Semiótica greimasiana.

Já do nosso lado, nos propomos a analisar as composições selecionadas lançando mão de instrumentos teóricos advindos dos estudos discursivos e enunciativos. Assim, por estar atrelada à discursividade de Brasil e Argentina, esta pesquisa se constituiu como um trabalho com um viés interdisciplinar. Disso, elaboramos a Parte 1, em que se encontram os três primeiros capítulos. Nessa parte, trabalharemos com problemáticas como a do estabelecimento dos Estados nacionais e as estratégias para a constituição do sentimento de identidade nacional, ao qual se atrelam as noções de língua nacional, Aparelhos Ideológicos do Estado (ALTHUSSER, 1985) e cultura de massa. Buscaremos mostrar como esses fatores se desenvolveram no caso dos países que nos concernem, bem como o papel do samba e do tango nesse processo. Na Parte 1, também discutiremos a focalização da dimensão verbal-discursiva em um *corpus* conformado por composições musicais. Nesse sentido, dissertaremos sobre a definição de gêneros musicais, bem como sobre o papel do aspecto sonoro em nosso trabalho. Também buscaremos definir alguns conceitos relacionados aos estudos discursivos que em grande medida servirão de fundamento para as análises que realizaremos na Parte 2 e na 3 de nossa tese, como dialogismo, memória discursiva e relações parafrásticas. Porém, destaquemos que nos basearemos também em outros conceitos e categorias analíticas que serão apresentados ao longo da tese na medida em que os vamos empregando.

Assim sendo, as duas primeiras partes desta tese se constituem como base para as discussões que serão levadas a cabo na Parte 3, na qual desenvolvemos seu eixo principal. Nessa parte, nos debruçaremos mais especificamente no *corpus* conformado pelos sambas e tangos que tratam de personagens marginais, buscando evidenciar como nessas composições se estabelece um embate entre vozes marginais e disciplinadoras. Para tanto, nos valeremos também de textos procedentes de outros gêneros musicais, bem como de outros campos relacionados mais diretamente ao discurso de disciplinamento nesses países.

Gostaríamos de destacar que a escolha por uma análise de cunho comparativo se constituiu como um dos aspectos mais proveitosos de nosso trabalho por haver possibilitado determinados questionamentos, como o mencionado papel da topografia, e outros que iremos apresentando e que provavelmente não teriam emergido se não houvésssemos optado por esse caminho.

Anexamos à versão impressa desta tese um pequeno glossário com algumas das palavras lunfardas que são empregadas nos tangos analisados. Também anexamos a este trabalho um CD-ROM que contém a seleção realizada, tanto das letras que se referem mais especificamente à topografia, quanto daquelas que tratam dos personagens marginais. Nesse mesmo CD-ROM, também disponibilizamos uma coletânea daquelas gravações nas quais nos detivemos mais. Parte dessa seleção foi realizada com base em nosso arquivo pessoal de CDs, bem como, em alguns casos, nas gravações disponibilizadas pelo site Youtube.² Mas destaquemos que tivemos acesso à maioria dos sambas pelo ótimo acervo virtual do Instituto Moreira Salles.³ No caso dos tangos, foram de crucial importância as contribuições dos generosos participantes do fórum virtual *La mesa del café* do site Todotango.⁴

² Disponível em: www.youtube.com.br.

³ Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br>.

⁴ Disponível em: <http://www.todotango.com>.

PARTE 1

DELIMITAÇÕES TEÓRICAS

Introdução

Nesta tese, os princípios dos estudos discursivos e enunciativos certamente é a área de conhecimento com que nossa pesquisa se valida. No entanto, selecionar letras de samba e de tango como material de análise vinculando-as à discursividade do Brasil e à da Argentina foi uma decisão que trouxe consigo uma série de questionamentos teóricos que requiseram uma reflexão interdisciplinar como, por exemplo, se podemos considerá-las gêneros discursivos, se as discursividades respeitam os limites dos Estados nacionais, e mesmo o que são esses Estados, entre outras perguntas mais. Assim, nesta primeira parte, nos propomos a delimitar alguns dos referenciais teóricos que serão tanto base como também, em grande medida, justificativa para toda a discussão que levaremos a cabo ao longo dos capítulos subsequentes desta tese e que, como buscaremos demonstrar, encontram-se intimamente atrelados.

Em virtude da amplitude dos temas, os organizamos esta primeira parte em três capítulos. No Capítulo 1, definiremos noções relacionadas ao estabelecimento das nações como identidade nacional, o papel das línguas nacionais, a invenção das tradições, os aparelhos ideológicos do Estado e a cultura de massa. No Capítulo 2, continuaremos com o mesmo foco, mas voltado ao caso dos países que nos concernem. Ademais, realizaremos um breve histórico do estabelecimento do samba e do tango como gêneros musicais. Por fim, no Capítulo 3, trataremos de questões mais vinculadas com problemáticas dos estudos discursivos, como as discursividades atreladas a nacionalidades e o compartilhamento de memória discursiva entre membros de distintas nações. Neste último capítulo, também trataremos de questões mais associadas aos gêneros que nos concernem, como quais aspectos considerar quando se têm gêneros musicais como material de análise e o papel do aspecto sonoro em uma pesquisa linguística.

CAPÍTULO 1

Nações, nacionalismos, tradição e cultura de massa

1. Nação e identidade nacional

Marilena Chauí faz em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000) uma elucidativa análise sobre a etimologia da palavra “nação”. Esse substantivo provém do verbo latino *nascor*, que significa “nascer”, e do substantivo seu derivado *natio*, “nação”, que significa o parto de uma ninhada. Por esse significado, a palavra *natio* passou, por extensão, a designar os indivíduos nascidos ao mesmo tempo de uma mesma mãe ou os nascidos em um mesmo lugar. Era esse vocábulo no plural, *nationes* (nações), que a Igreja Católica Romana na Idade Média utilizava para designar os povos considerados pagãos para diferenciá-los do *populus Dei*, o povo de Deus. Dessa forma, a palavra “povo” era usada para referir-se aos católicos e “nação” para designar os demais, como os estrangeiros, os judeus, os negros ou os indígenas.

Chauí menciona também outro termo chave para esta discussão, a palavra “pátria”. Esse vocábulo deriva de *pater* (pai) que na Roma antiga não se referia ao pai biológico (chamado *genitor*), mas ao proprietário e senhor absoluto da terra e de tudo o que nela existia, fossem plantações, gado, construções ou mesmo as pessoas – escravas ou da família –, conjunto esse de posses ao qual se denominava “pátria”. Havia, dessa forma, uma divisão entre os “pais da terra”, os chamados patrícios, e os plebeus, os protegidos por aqueles. Após a ascensão da Igreja, passou-se, como já mencionado, a se empregar a expressão “povo de Deus”, deslocando-se a divisão entre patrícios e plebeus para povo cristão e nações pagãs. O termo pátria ressurgiu durante as revoluções norte-americana, francesa e holandesa significando “o território onde o povo é o senhor”.

Hobsbawm (1990) aponta que a representação ideológica da nação pensada como um Estado começa a ser empregada na Europa por volta de 1830. Esse autor divide o processo de assimilação desse conceito em três etapas.

Na primeira fase, entre 1830-1880, o foco estava na vinculação entre nação e território. Em seus primórdios, o Estado moderno consistia em:

...um território preferencialmente contínuo, com limites e fronteiras claramente demarcados, agindo política e administrativamente sem sistemas intermediários de dominação e que precisava de consentimento prático de seus cidadãos válidos para políticas fiscais e ações militares. (CHAUÍ, 2000, p. 16)

No entanto, a base desse Estado estava mais atrelada a questões de caráter econômico, no sentido de que as suas duas unidades mínimas eram o indivíduo e a empresa, sem outra unidade superior a estas. Contudo, Hobsbawm (1990) afirma que os economistas alemães cunharam o conceito de “princípio de nacionalidade” que delimitava as condições necessárias para a existência de uma nação, a saber: território extenso, densidade populacional e expansão das fronteiras. Por fim, somou-se a essas condições a língua, que se tornou o fator primordial no que se refere à concepção de um sentimento de identidade entre os membros dessa comunidade formada pelo Estado.

O segundo momento se localiza entre 1880-1918 e o foco está na articulação entre língua, religião e raça. Por volta de 1880, começou na Europa um debate sobre a “ideia de nacional” originado pelas lutas populares socialistas, pela resistência de grupos tradicionais ameaçados pela modernidade capitalista e pelo surgimento da pequena burguesia. Os princípios de nacionalidade utilizados anteriormente já não eram suficientes para a estabilidade nacional, de sorte que foi criada uma “religião cívica” ao empregar-se novamente a língua, mas também as tradições populares ou o folclore e a raça, com vistas ao fortalecimento do sentimento de identidade nacional:

A partir dessa época, a nação passou a ser vista como algo que sempre teria existido, desde os tempos imemoriais, porque suas raízes deitam-se no próprio povo que a constitui. Dessa maneira, aparece um poderoso elemento de identificação social e política, facilmente reconhecível por todos (pois a nação está nos usos, costumes, tradições, crenças da vida cotidiana) e com a capacidade para incorporar numa única crença às crenças rivais, isto é, o apelo de classe, o apelo político e o apelo religioso não precisavam disputar a lealdade dos cidadãos porque todas essas crenças podiam exprimir-se umas pelas outras sob o fundo comum da nacionalidade. (CHAUÍ, 2000, p. 19)

O terceiro momento se encontra entre 1918 e as décadas de 1950-1960, período no qual houve uma exacerbação do nacionalismo presente na fase anterior, que viria a culminar nas práticas dos nazifascistas, bem como em outros movimentos nacionalistas surgidos entre 1918 a 1950-1960, período no qual foi composta a maior parte do *corpus* selecionado para esta tese. Esses movimentos tiveram a seu favor o rádio e o cinema, novos e altamente eficientes meios de comunicação em massa que tornaram os símbolos nacionais em parte da vida cotidiana, aspecto extremamente relevante nesta nossa tese e sobre o qual nos debruçaremos mais adiante.

2. Tradições, símbolos nacionais e os aparelhos ideológicos do Estado

Em *A invenção das tradições* (1997), Hobsbawm discorre acerca da importância da criação de tradições para o estabelecimento da coesão e a criação de um sentimento de identidade em um grupo, em especial no caso daqueles formados pelos Estados-Nação. O autor considera o período seguinte à Revolução Industrial como o mais profícuo no que diz respeito à invenção de tradições, as quais classifica em:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou superficiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento. Embora as tradições do tipo b) e c) tenham sido certamente inventadas (como as que simbolizam a submissão à autoridade na Índia britânica), pode-se partir do pressuposto de que o tipo a) é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma “comunidade” e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a “nação”. (HOBSBAWM, 1997, p. 17)

Hobsbawm aponta como parte das tradições inventadas pelos Estados-Nação a criação de “símbolos nacionais”, como, por exemplo, o hino, a bandeira e as armas nacionais, além da personificação da nação mediante “símbolos ou imagens oficiais, como Marianne ou Germânia, ou não-oficiais, como os estereótipos de cartum John Bull, o magro Tio Sam ianque, ou ‘Michel’ alemão” (ibidem, p. 15). Menciona também as cerimônias públicas, a edificação de monumentos e a educação primária, sendo esta um equivalente secular da Igreja e um forte instrumento para inculcar o sentimento de nacionalidade. Nesse sentido, afirma Ribeiro (2002, p. 240):

...o Estado-nação tem sido historicamente uma máquina de criar homogeneidade que possui eficientes tecnologias de: a. identificação de seus cidadãos (os contribuintes imersos no mito da nacionalidade); b. de reprodução de seus propósitos e ideologias (relembremos aquilo que Althusser chamava de “aparatos ideológicos do Estado”); c. de repressão ao dissenso através do uso legítimo do monopólio da força; d. de cobrar lealdade e consentimento que podem, como no recrutamento para a guerra, envolver a vida dos próprios indivíduos.

O conceito de aparatos (ou aparelhos) ideológicos do Estado (doravante AIE) mencionado por Ribeiro é também chave neste nosso trabalho. Esse termo foi cunhado por Louis Althusser em sua obra *Aparatos Ideológicos do Estado* (1985) com base no conceito de aparelhos (repressivos) do Estado (doravante AE) de Marx. Os AE são compostos pelo governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões, entre outros. Já os AIE

são constituídos por instituições como as igrejas, os partidos, os sindicatos, as famílias, a escola, os jornais, as empresas culturais etc. Enquanto os AE empregam principalmente a violência para reprimir e controlar os habitantes de um Estado, os AIE lançam mão da ideologia para alcançar os mesmos fins. Porém, o autor frisa o fato de que os AE também podem empregar a ideologia em suas instituições, assim como os AIE podem também lançar mão da violência. Em resumo, ambos os aparelhos seriam instrumentos dos quais a classe dominante se utilizaria para manter-se no poder do Estado mediante a reprodução das condições de produção, que não seriam, assim, apenas econômicas, mas também sociais.

Althusser considera que, até o advento da Revolução Francesa, o AIE com maior poder era a Igreja. No entanto, após essa revolução, a burguesia, em sua luta de classe contra a aristocracia fundiária, teria empregado a escola como a nova instituição que passou a se ocupar, então, das funções que eram antes levadas a cabo pela Igreja e, assim, tornou-se capaz de “assegurar não só a hegemonia política, mas também a sua hegemonia ideológica, indispensável à reprodução das relações de produção capitalistas” (Althusser, 1985, pp. 76-77). Assim sendo, Althusser acredita que o aparelho ideológico escolar passou a ser o AIE por excelência, o mais importante, pensamento esse que está em consonância com o de Hobsbawm (1997).

Tendo em vista que nosso *corpus* é formado por letras de samba e de tango difundidas especialmente por meio do rádio e do cinema, é claro que também daremos aqui forte importância ao papel desempenhado pelos AIE aos que Althusser denomina aparelho ideológico de informação (a imprensa, o rádio, a televisão etc.), além do aparelho ideológico cultural (Letras, Belas Artes, esportes etc.). Como veremos mais adiante, foi muito forte a presença do Estado nos meios de comunicação no período que nos concerne. Pensando na diferença existente quanto ao nível de alfabetização da população brasileira e da Argentina, acreditamos poder afirmar que o papel dos meios de comunicação de massa tenha tido importância para o Estado ainda maior no caso do nosso país. Contudo, frisemos que buscaremos nas letras selecionadas ecos das vozes dos demais AIE, em especial o escolar e o familiar.

3. Cultura de massa e nacionalismo

Como vimos com Hobsbawm (1990), durante o que o autor considera como o terceiro momento do nacionalismo (1918-1960), os meios de comunicação de massa se constituíram como uma importante ferramenta. Martín-Barbero, em sua obra *Medio y mediaciones* (1987),

levanta discussões que vão ao encontro da afirmação daquele autor, sustentando que o surgimento da chamada cultura de massa está atrelado ao processo de estabilização das nações.

A partir da Revolução Francesa, um novo modelo de Estado centralizado foi se constituindo e impondo um padrão de sociedade que não admite heterogeneidades. De acordo com Martín-Barbero (1987), foram empregadas para tal duas formas de integração, a horizontal e a vertical. Mediante a primeira forma, o Estado foi desarticulando os grupos e subgrupos, como o eram as classes, as linhagens, as corporações ou fraternidades, a fim de que o Estado se estabelecesse como o único regulador da sociedade. Já a integração vertical foi o modo usado para desligar cada sujeito da sua solidariedade grupal e submetê-lo à autoridade central estatal, assim transformando-o em mão de obra disponível para o mercado de trabalho. Segundo o autor, o principal meio encontrado para conseguir esse desligamento foi justamente a integração cultural:

La estabilización misma de las fronteras con el exterior estaba ligada a la "superación" de las barreras interiores erigidas por las costumbres y los fueros. Las diferencias culturales entrababan la libre circulación de las mercancías y representaban para el absolutismo una inadmisibile parcelación del poder. A superar ambos obstáculos contribuirá la construcción de una cultura nacional. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 98)

Para que se estabelecesse uma cultura nacional, as distintas manifestações de cultura popular foram sendo desvalorizadas a modo de inocular um sentimento de culpabilidade, inferioridade, bem como de respeito ao Estado, nos que a praticavam. Esse processo de aculturação foi levado a cabo especialmente por meio da transformação do sentido do tempo, que passou de cíclico a linear centrado na produção, e pela mudança na forma de transmissão do saber e o estabelecimento da escola. Esse novo sentido do tempo está voltado para a organização do trabalho, de sorte que as manifestações culturais que antes tinham caráter ritualístico foram sendo transformadas em espetáculos cuja manifestação foi restringida aos momentos delimitados para o ócio. Já a transmissão do saber deixa de ser realizada por meio da imitação dos gestos de familiares e das iniciações rituais, passando a ser um aprendizado intelectualizado e segmentado em disciplinas. Todo esse processo acabou por incutir na população um sentimento de desvalorização e menosprezo por sua cultura, que passa a ser vista como vulgar e atrasada.

Na metade do século XIX, consolidou-se a legitimação da burguesia cujos valores passaram a ser um consenso, se alcançando por fim a dissolução do sistema tradicional de

diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, a de massa:

Masa designa, en el momento del cambio, el modo como las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones contienen de demanda y aspiraciones de democratización social. Y de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento, en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura de clase, será esa misma cultura la minada desde dentro y transformada en cultura de masa. Sabemos que esa inversión venía gestándose de tiempo atrás, pero ella no podía hacerse efectiva sino cuando, al transformarse las masas en clase, la cultura cambiara de oficio, y se convirtiera en espacio estratégico de la hegemonía pasando a mediar, esto es, cubrir las diferencias y reconciliar los gustos. Los dispositivos de la massmediación se hallan así ligados estructuralmente a los movimientos en la legitimidad que articula la cultura: una sociedad que realiza la abstracción de la forma mercantil en la materialidad tecnológica de la fábrica y el periódico, y una mediación que cubre el conflicto entre las clases produciendo su resolución en el imaginario, asegurando así el consentimiento activo de los dominados. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 135)

O primeiro grande produto da cultura de massa é o folhetim, uma forma de literatura difundida pelo jornal que, por sua vez, era o meio de comunicação direcionado às massas, além de ser também um modo de comunicação entre as classes. Mas é a partir dos anos 1920 que os meios de comunicação em massa ganham verdadeira importância em virtude do surgimento do cinema e do rádio, por meio dos quais “*encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo*” (ibidem, p. 173). Ademais, esses meios foram amplamente empregados pelos Estados nacionais para não apenas incutir o sentido de nacionalidade em sua população, mas especialmente levar a cabo a sua homogeneização cultural. Na Parte 2, após uma contextualização histórica, voltar-nos-emos aos meios de comunicação de massa nos países que nos concernem.

CAPÍTULO 2

Brasil e Argentina: o cidadão ideal, o rádio, o samba e o tango

1. Brasil, Argentina, nacionalismos e o cidadão ideal⁵

Na virada do século XIX para o XX, Brasil e Argentina já eram repúblicas, ainda que no primeiro essa situação fosse muito mais recente, pois o Brasil fora um império desde a proclamação da independência em 1822 até a proclamação da república em 1889, enquanto a Argentina torna-se independente em 1816. Ambos foram, em seu início, repúblicas oligárquicas, mas a Argentina deixou de sê-lo a partir de 1912 em função da promulgação da Lei Sáenz Peña que introduziu o voto obrigatório e secreto para todos os cidadãos do sexo masculino com mais de 18 anos, adotando o alistamento militar como parâmetro, e não questionando o direito de voto dos analfabetos. Já no Brasil, o voto de analfabetos só foi permitido na década de 1930 durante o governo provisório de Getúlio Vargas. Em nosso país, os partidos tinham representatividades regionais, enquanto na Argentina os partidos tinham caráter nacional.

Quanto ao ideário, os governos de ambos os países adotavam o liberalismo que pregava a soberania da população, a representação individual, os direitos e as garantias individuais. Esse liberalismo teve, em ambos os países, inspiração positivista que se refletiu, por exemplo, na preocupação com a higiene pública e a medicina social, mas especialmente no ideal de cidadão almejado, em especial no tocante à sua composição racial, como veremos ainda neste capítulo.

Nesse sentido, com relação à questão da formação social, um dos aspectos que mais diferencia Brasil e Argentina é o da escravidão, fator este de central importância neste nosso trabalho, já que o papel dos afro-descendentes na história do samba é crucial e é também importante, ainda que polêmica, na do tango, conforme veremos mais adiante. Ainda que ambos os países tenham adotado a prática do tráfico e da escravidão de africanos, o número destes era muito maior no Brasil, assim como a duração do escravismo que foi extinto na Argentina em 1854, enquanto no Brasil, último país das Américas a fazê-lo, em 1888.

Em Buenos Aires, segundo os censos realizados em 1778 e 1810, a população negra representava cerca de 30% da população. Já no censo de 1822 eles caem para 25%, número que se mantém estável até o censo de 1838 e que diminui drasticamente no de 1887 quando os afro-descendentes representam apenas 1,8% da população. São comumente apontados como

⁵ Neste subcapítulo nos apoiaremos em especial em Fausto e Devoto (2004).

causadores desse contundente descenso a morte dessa população devido à febre amarela, às guerras civis e à da Tríplice Aliança ocorridas nesse século, no qual os negros formavam a maior parte do exército de “voluntários” recrutados forçosamente. Também é indicada a mencionada política de branqueamento da população decorrente da onda de imigração europeia ocorrida no século XIX,⁶ como veremos mais detidamente adiante.

Também o Brasil do século XIX foi palco de várias guerras civis e participante da Guerra do Paraguai, tendo também sido a população negra, especialmente a escrava majoritariamente enviada para os campos de batalha; porém, em função dos já mencionados números com relação ao tráfico negreiro, isso não afetou sensivelmente a porcentagem dessa população no país. Há que mencionar que o número de afro-descendentes era muito alto não só no campo, mas também nos centros urbanos onde os escravos eram empregados em especial como mão de obra em serviços domésticos.

Fausto e Devoto (2004) salientam que os escravos participavam de várias esferas da sociedade, não apenas no esquema casa-grande e senzala. Organizavam-se em torno de instituições para a alforria de escravos, bem como de cunho religioso, de sorte que participavam ativamente da sociedade. Essa situação contribuía para plasmar um sentimento de pertencimento e integração social nos membros dessa população, ainda que, é claro, também houvesse marginalização de negros e mulatos, sobre o que discutiremos mais adiante nesta tese. Havia menos negros na região Sudeste, já que a maior parte da mão de obra era requisitada nas plantações de cana-de-açúcar do Nordeste do país. No entanto, em função da abolição, do declínio econômico do Nordeste e da ascensão da cultura cafeeira nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, no fim do século XIX e começo do XX foram atraídos muitos ex-escravos para esses estados, grupo esse que, como veremos, foi de crucial importância para a criação do samba na cidade do Rio de Janeiro.

Retornemos ao tema da imigração, outro fator assinalado por Fausto e Devoto (2004) como fundamental no tocante à formação da população de Brasil e Argentina. Segundo esses autores, a imigração no Brasil teria tido um caráter mais pragmático, no sentido de que sua função principal seria a de “suprir” a falta de mão de obra decorrente da abolição da escravatura. Já Maria Luiza Tucci Carneiro (2001) aponta que teorias, como o positivismo e o darwinismo social, discutidas pela intelectualidade brasileira desde fins do século XIX, tiveram crucial importância na forma como o governo do Brasil tratou essa questão. Tais

⁶ Contudo, há atualmente bastante discussão ao redor desse tema, sendo também mencionadas a mestiçagem e a negação de uma ascendência negra como fatores para o “desaparecimento” da população negra na Argentina (ver FRIGERIO, 2006).

discussões teriam desembocado em uma política de homogeneização racial, política essa também levada a cabo em outras partes do mundo, como é o caso da própria Argentina. Essa almejada homogeneização do povo brasileiro, posta em prática especialmente durante o governo de Getúlio Vargas, fazia também parte de um projeto de “reorganização” de uma nação que era vista como à mercê do perigo eminente de fragmentação, notadamente em virtude das várias revoluções regionais ocorridas nas primeiras décadas de república. Esse “Estado Novo” deveria ser unificado e padronizado culturalmente, do que derivou a ideia de homogeneidade racial, a mitologia do trabalho como fonte de riqueza e ordem social e a execução de uma nova política demográfica, colocada em prática através de uma política de restrição à imigração (CARNEIRO, 2001, p 89).

Carneiro (2001) aponta que fez parte dessa política de eugenia a restrição à entrada de grupos que não se adequassem ao ideal de povo trabalhador disciplinado, como eram considerados aqueles que tivessem deficiência física ou mental, os ciganos e os condenados em outros países por crimes de natureza política que determinassem extradição. Com vistas à homogeneização da população brasileira, os grupos vistos como propensos à endogamia, como era o caso dos judeus, tinham dificultada a sua entrada no país. O mesmo acontecia, nesse caso por razões raciais em virtude da concomitante política de branqueamento da população e da classificação de raças como superiores e inferiores, com os japoneses, os chineses e os negros. É importante destacar que é dessa época o emblemático *Casa-grande e senzala* (1933), obra de Gilberto Freyre que veio consolidar a ideia do Brasil como o resultado da mistura das três raças: a negra, a branca e a indígena. O Brasil deveria ser, então, mistura, união, unidade, não havendo espaço, pois, para o pluriculturalismo, para a existência de grupos étnicos ou culturais que não se “misturassem”.

Também na Argentina esteve presente nas políticas demográficas o imaginário do país como um *melting pot*. Contudo, a importância dada ao imigrante foi muito mais significativa, indo muito mais além de mão de obra. Contudo, conforme aponta Angela Lucía Di Tullio (2010), ao longo do século XIX e início do XX na Argentina, a intelectualidade, o governo e a elite vão modificando a forma de encarar o imigrante na composição do país. A autora mostra que os imigrantes, num primeiro momento, seguindo também as pautas do pensamento positivista, eram tidos como uma tentativa de ruptura com um passado de “barbárie”, encarnado na figura do caudilho Rosas, e o início da construção de uma “nova civilização” de caráter europeu, branco e refinado. Ademais, dessa população era esperado que povoasse o território nacional, em especial o antes ocupado pela população indígena autóctone, dizimada

após a Campanha do Deserto.⁷ Economicamente, esperava-se que os imigrantes originassem uma classe média consumidora. Assim como no Brasil, na Argentina o imigrante desejado era o nórdico e o germânico, já que estes encarnavam o imaginário de país laico e ilustrado, distanciando-se do “obscurantismo católico” da antiga metrópole da qual queriam se diferenciar. Porém, em ambos os países, as maiores levadas vieram da Península Ibérica e da Itália, seguidas pelos judeus e pelos sírios, turcos e libaneses, além de, mais tarde, também pelos japoneses no caso do Brasil.

Numericamente, o impacto da imigração estrangeira em cada um dos países foi substancialmente diverso, sendo a Argentina, nesse período, depois dos Estados Unidos, o país mais procurado por imigrantes e o que percentualmente no mundo moderno mais recebeu estrangeiros. Embora o Brasil oferecesse subsídios, segundo Fausto e Devoto (2004), essa preferência pela Argentina por parte dos imigrantes derivaria das diferentes imagens que tinham esses países; acreditava-se que na Argentina melhores condições de trabalho e salário eram oferecidas, além de seu clima se assemelhar mais ao europeu. Já o Brasil, acenava com o temor às doenças tropicais e ao negro, medo originado do preconceito e do receio de serem tratados como escravos, o que, pelos relatos de muitos imigrantes, não esteve por algum tempo longe da realidade.

Di Tullio (2010) aponta as seguintes conjunturas que resultaram em que a postura frente ao imigrante fosse se modificando, passando de ser vista como solução para ser tida como um problema, deixando o espaço da “cultura” e passando ao da “barbárie”: a grande densidade do contingente imigratório na Argentina, causador de um desmedido crescimento urbano; a nacionalidade não desejada dos imigrantes; a escassa participação dessa população na vida política do país; sua rápida ascensão econômica e social; a formação de um movimento operário ativo; o novo cenário internacional expansionista. Esse conjunto de fatores fez com que a elite argentina temesse não ser capaz de levar a cabo o projeto de homogeneidade de seu povo, de que o país não tivesse condições de assimilar os imigrantes por conta da baixa densidade demográfica de *criollos* que havia então, bem como por considerarem que o país ainda não possuía uma identidade cultural bem definida.

Assim sendo, a Argentina adotou medidas mais claras e fortes para a adaptação dos imigrantes no sentido de torná-los cidadãos argentinos, como foram o serviço militar, a

⁷ A Campanha do Deserto, também chamada de Conquista do Deserto, foi uma campanha militar levada a cabo pelo governo argentino entre 1869 e 1888, sob as ordens do general e futuro presidente Julio Roca, contra povos indígenas que habitavam o Centro-Sul e o Nordeste do país com o objetivo de obter o domínio territorial dessa região.

reforma política com a criação do sufrágio universal e a educação com forte presença do ensino cívico. Já no Brasil, ainda que algumas medidas tenham sido tomadas, como no campo do serviço militar e da educação, estas não tiveram a mesma amplitude, tendo sido a adaptação do imigrante de caráter mais “espontâneo”. Porém, em ambos os países foram tomadas medidas de combate à manutenção pelos imigrantes de suas línguas. Discutiremos no subcapítulo seguinte mais especificamente acerca da importância dada às línguas como parte dos nacionalismos no Brasil e na Argentina.

2. Língua e nação na Argentina e no Brasil

Como vimos, a necessidade com que era vista a existência de uma única língua nacional durante a estabilização dos Estados nacionais europeus surgida a partir da Revolução Francesa tinha a ver com a crença de que a coexistência de mais de uma língua em um território nacional levaria à fragmentação deste, pensamento que desembocou na equação “uma nação = uma língua”. Contudo, como os países surgidos dos processos de independência no Novo Mundo resolveriam essa questão? Como diferenciar-se das antigas metrópoles e das demais ex-colônias com as quais compartilhavam a mesma língua?

Anderson (2008) aponta que nas primeiras lutas de libertação nacional na América, fosse no Brasil, nos Estados Unidos ou nas ex-colônias espanholas, a língua não se colocou como uma questão a ser considerada. Como aponta Di Tullio (2010), na Argentina, a pergunta foi levantada primeiramente pela chamada Geração de 37 dentro das discussões para a criação de um programa cultural e linguístico para o futuro do novo país que se formava:

... el rechazo al purismo y al casticismo, que se asociaban a la tradición hispánica y a su institución más representativa – la Real Academia de la Lengua Española –, el escaso apego a la gramática normativa, la actitud favorable al cambio lingüístico, en particular a la incorporación de elementos léxicos provenientes de lenguas extranjeras, la consciencia de la diversidad y su defensa como derecho de una nación soberana a regirse autónomamente. Como en otros ámbitos de la vida nacional, sus representantes, y en particular D. F. Sarmiento, fueron capaces de crear representaciones – sobre la lengua y sus derivaciones – que se cristalizaron como hegemónicas durante la segunda mitad del siglo. (ibidem, pp. 46-47)

Como parte desse programa de diferenciação, visando em especial a Espanha, buscou-se democratizar e modernizar a linguagem de modo a alcançar mais facilmente a massa iletrada. Para conseguir tal objetivo, o principal meio empregado no início da república foi justamente o jornal, meio que é apontado por Anderson (2008) como um dos mais

importantes nos movimentos de criação da nação como comunidades imaginadas.⁸ Segundo Di Tullio (2010), foi esse o caminho encontrado pela intelectualidade para levar a cabo um processo de estandarização do espanhol falado na Argentina no que tange à “*intelectualización del léxico – europeísmos, que se habían propagado en las obras filosóficas iluministas y románticas –, la flexibilización de la sintaxis y la modernización del estilo*” (ibidem, p. 53).

No entanto, no início do século XX, por conta das já mencionadas questões decorrentes, principalmente, da presença maciça de imigrantes, o posicionamento das elites econômicas e intelectuais, que formavam ou influenciavam o governo, vai se alterando. No concernente às questões relacionadas à língua, há uma mudança daquela primeira postura liberal para outra de caráter mais conservador. O temor à forte presença dos imigrantes se concretizava em especial no *cocoliche* e no *lunfardo* que encontravam, naquele momento, inclusive, um meio literário para se expressarem, a chamada *literatura criollista*. Esse tipo de literatura, popular entre as camadas menos ilustradas da sociedade argentina, era uma espécie de releitura da *literatura gauchesca*, cujo maior expoente era a obra *El gaucho Martín Fierro*, esta sim considerada “a” literatura nacional pelas elites.

Segundo os estudos de Di Tullio (2010), é como decorrência desse contexto que surgiu o primeiro momento da chamada educação patriótica (1908-1912). Anteriormente, no período de 1880 a 1907, a educação era pensada como meio para se alcançar conhecimentos considerados úteis para o desenvolvimento econômico do país, focando o aspecto mais conteudístico do ensino. Já entre 1908 e 1912, as aulas eram vistas como o espaço privilegiado da exaltação aos símbolos pátrios como a bandeira, o hino e o escudo, de modo a criar nos filhos dos imigrantes, grupo focalizado por esse tipo de educação, um sentimento de nacionalidade, de pertencimento à Argentina. A prioridade passou dos conteúdos para a formação de cidadãos, e nesse movimento a língua não foi vista como um simples conteúdo pedagógico, mas como o meio privilegiado de exaltação da nacionalidade. Já entre 1912-1930, em função de considerar-se que a educação patriótica já havia se estabilizado, o trabalho com os conteúdos das disciplinas voltou a ser o foco do ensino, embora a educação patriótica ainda não tivesse sido deixada totalmente de lado.

⁸ Anderson (2008) acredita que, também no caso das colônias da América, o papel da imprensa, em especial dos jornais, foi importante para o surgimento das distintas nações americanas. As gráficas, surgidas na América espanhola na segunda metade do século XVIII, tratavam de assuntos locais relacionados ao sistema mercantil e à administração colonial regional, o que teria acabado por criar uma comunidade imaginada entre o seu grupo de leitores.

Essa política linguística levada a cabo na Argentina foi altamente exitosa, alcançando os objetivos almejados. Os estudos de Di Tullio (2010) mostram que a escola coibia o uso de outras línguas não apenas dentro dela, mas também nos lares dos alunos. Empregava-se para tal, inclusive, a depreciação do linguajar que apresentasse marcas de estrangeirismos, sendo esse modo de expressão associado à inferioridade social e intelectual, em oposição ao bem falar *criollo*, marca de ascensão econômica e social. Ademais, contribuiu para o sucesso dessa política o fato de que a massa de imigrantes era composta por pessoas advindas de distintas partes da Europa, em cujos países de origem tampouco se havia ainda alcançado a homogeneização linguística, como era o caso dos imigrantes galegos, vascos e italianos. Dessa forma, o espanhol ou interlínguas como o *cocoliche* foram as línguas empregadas para a comunicação entre os membros dessa população. Além disso, esses imigrantes apresentavam, em sua maioria, o real desejo de se tornar argentinos e de ascender econômica e socialmente, viam na escola uma forma de conseguir tal objetivo e por isso assentiram na política linguística e abandonaram suas línguas maternas.

Debrucemo-nos, agora, sobre o caso brasileiro partindo dos estudos de Guimarães (2005) que tratam da relação estabelecida entre a língua portuguesa e as demais línguas faladas no Brasil desde a sua colonização, relação que terá consequências nas discussões sobre língua nacional no período ao qual nos dedicamos. O autor considera a existência de quatro distintos períodos, sendo que o primeiro se estende até a saída dos holandeses do Brasil em 1654. Nesse momento, a língua portuguesa convivia com a holandesa, com as várias línguas indígenas existentes então e com as línguas gerais, nome dado às línguas francas de base tupi que eram empregadas na comunicação estabelecida entre índios falantes de diferentes línguas autóctones, portugueses e nascidos na colônia. O lugar do português era o de língua oficial do Estado português, sendo empregado nos documentos oficiais e usado por aqueles ligados à administração da colônia.

O segundo período vai da saída dos holandeses até a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, quando o holandês sai de cena e o português compete apenas com as outras anteriormente mencionadas, ademais das línguas africanas chegadas juntamente com os escravos traficados naquele momento. A importância que ganha a agricultura faz que também aumente o número de portugueses no território; porém, há que destacar que estes vinham de distintas regiões de Portugal e falavam diferentes variedades do português. Já em 1757, o Estado português toma uma medida contundente visando que a língua passe de oficial à única falada no Brasil. Nesse ano, o ministro português Marquês de Pombal pôs em vigor o

Diretório dos Índios que, entre outras questões, proibia o uso das línguas gerais.⁹ O ministro acreditava ser esta a forma para “desterrar dos povos rústicos a barbaridade dos seus antigos costumes”, além de que o uso da “língua do príncipe” “se lhes radica também o afeto, a veneração, e a obediência ao mesmo príncipe” (trechos do *Diretório do Índios* apud RODRIGUES, 2010, p. 40).

O terceiro momento se inicia com a chegada da família real ao Brasil em 1808 e se estende até 1826. Nesse período, quando o centro administrativo da coroa portuguesa se estabelece na cidade do Rio de Janeiro, a então colônia passa a ter imprensa e uma Biblioteca Nacional, fatos que acrescem a vida cultural no Brasil, bem como a importância do português. Junta-se a isso o fato de que com os membros da corte veio um alto número de imigrantes portugueses, o que também repercutiu na maior unidade do português no Brasil.

Por fim, o quarto período começa em 1826, ano em que pela primeira vez se levanta a existência de uma língua brasileira por conta da proposta do deputado José Clemente de que os diplomas dos médicos no Brasil fossem redigidos em “linguagem brasileira”. Esse acontecimento marca o início das discussões entre intelectuais e políticos brasileiros acerca da política linguística a ser empregada no país. Os primeiros debates se realizaram entre, de um lado, intelectuais como o Visconde de Pedra Branca, Varnhagen, Paranhos da Silva e escritores românticos como Gonçalves Dias e José de Alencar, grupo que acreditava que no Brasil se falava a língua brasileira, e, de outro, gramáticos e eruditos que defendiam a existência em nosso país do mesmo português da antiga metrópole, mas apenas “corrompido” por “brasileirismos” e “tupinimos”. Apesar de toda essa discussão, a primeira constituição brasileira, de 1823, determinou que no novo país se falava a língua portuguesa. Alguns anos depois, em 1827, foi aprovada uma lei que afirmava, por meio de um eufemismo, que os professores de gramática deveriam ensinar não o português ou o brasileiro, mas a “língua nacional”. Nesse sentido, afirma Guimarães (2005, p. 25):

Dessa maneira cria-se historicamente no Brasil o sentido de apropriação do português enquanto uma língua que tem as marcas de sua relação com as condições brasileiras. Pela história de suas relações com outro espaço de línguas, o português, ao funcionar em novas condições e nelas se relacionar com línguas indígenas, língua geral, línguas africanas, se modificou de modo específico e os gramáticos e lexicógrafos brasileiros do final do século XIX, junto com nossos escritores, trabalham o “sentimento” do português como língua nacional do Brasil.

⁹ Esse gesto político é visto por autores como Orlandi (1994) e Celada (2002) como determinante na relação que o brasileiro mantém com o português, diferenciando uma língua oral das ruas e a língua escrita das escolas. Isso faria com que o português do ensino regular se configurasse praticamente como uma língua estrangeira, tema que repercutirá, como veremos, nas discussões levadas a cabo após a independência.

A discussão sobre a denominação da língua falada em nosso país retorna politicamente à baila em 1930 e novamente se decide pela adoção do termo “língua nacional”. Por fim, a constituição de 1946 retoma a primeira carta magna brasileira e afirma que o nome da língua falada no Brasil é “língua portuguesa”. Como afirma Orlandi (2005, p. 29):

...na perspectiva daqueles que se posicionaram contrários aos projetos de mudança do nome da língua falada no Brasil, o nome língua brasileira é percebido como algo que viria desestabilizar um eixo social que tem nos percursos da escrita, sob os auspícios da língua portuguesa, o seu suporte, a sua referência, e, na perspectiva daqueles que defendem os projetos de mudança do nome de nosso idioma, língua brasileira tem a sua referência constituída a partir de uma imagem romântica do país, imagem fundada no positivismo e no ufanismo que, ao longo da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX marcaram nossa história.

Quanto à organização do sistema de ensino, até a Independência a educação se dava quase que totalmente por intermédio de instituições católicas. Apenas a partir de 1825, foram inauguradas as primeiras escolas públicas sob responsabilidade do Estado (RODRIGUES, 2010, p 47). Já a primeira constituição republicana de 1891 determinava que os estados e os municípios cuidariam do ensino elementar e o governo federal, do superior. Nesse momento, de acordo com o censo realizado em 1906, 74,6% da população era analfabeta em um país cuja população rural, em 1900, correspondia a 82,7% de seu total (apud BOMENY, 2001). Apesar dessas altas taxas de analfabetismo, não houve muitos esforços para a modificação desses números durante a chamada Primeira República (1889-1930), pois poucas escolas foram estabelecidas e estas eram frequentadas pelos filhos da elite econômica brasileira. Frente a essa situação, intelectuais que discutiam o país durante as décadas de 1910 e 1920 usaram o termo “mancha nacional” para descrever os graves problemas de saúde que assolavam o Brasil, especialmente nas regiões distantes da costa. Eles acreditavam que essa situação era decorrente do histórico descaso do Estado pela educação e que somente esta poderia salvar o país.

Essas discussões levantadas por esses intelectuais ao longo das duas primeiras décadas do século XX desembocaram no primeiro grande empenho por parte do Estado brasileiro com relação à saúde e à educação mediante a criação do Ministério da Educação e Saúde em 1930. Com a Reforma de 1931, foram criadas diretrizes a serem seguidas em todo o território nacional como parte da política de homogeneização do país, política que teve continuidade com as reformas levadas a cabo ao longo dos governos de Getúlio Vargas:

A Reforma do Ensino Secundário, em 1942, a Reforma Universitária com o estabelecimento de um padrão nacional de organização do ensino superior, a Nacionalização do Ensino, a criação de Ensino Profissional, o chamado sistema paralelo – complexo de serviços de treinamento para atividades econômicas (Senai, Sesi, Senac, Sesc) –, tudo isso ganha forma e organização na era Vargas, sob a liderança primeiro de Francisco Campos e, mais longamente, de Gustavo Capanema. (BOMENY, 2001, p. 52).

A intensificação da imigração no fim do século XIX e início do XX veio tornar mais complexas as questões de políticas linguísticas, já que a língua portuguesa passou a conviver com outras como o alemão, o japonês ou o italiano, situação essa que ia de encontro com essa política homogeneizante do governo Vargas. Tendo em vista o contexto belicoso de final dos anos 1930 e que os núcleos coloniais alemães e italianos eram os maiores naquele momento, foram estes os maiores alvos da intervenção estatal. Em 1938, foi criada, por meio do Decreto 868, a Comissão Nacional de Ensino Primário, cuja função era nacionalizar o ensino nesses núcleos estrangeiros mediante a:

...expansão do ensino público e do controle sobre o ensino particular nas colônias, além do fechamento das escolas que ministravam o ensino em língua alemã, instituindo o português como língua oficial. Além disso, este decreto estabelecia que estas medidas, por sua complexidade, deveriam passar para a alçada do Conselho de Imigração e Colonização (BRITO, 2006, p. 20).

Outras medidas tomadas para o “abrasileiramento” dessas colônias em suas instituições de ensino foram: a colocação de nomes brasileiros em suas escolas; a proibição de subvenções e auxílios a escolas estrangeiras; a exigência de que seus diretores e professores fossem brasileiros natos, bem como de que fosse o português a língua oficial empregada nas aulas e de que línguas estrangeiras fossem ensinadas somente a alunos com mais de 14 anos. Ademais, o Decreto 406 de 1938 introduziu no currículo escolar as disciplinas História e Geografia do Brasil, Educação Moral e Cívica e Educação Física, além do estímulo ao patriotismo por meio do uso de símbolos nacionais e das comemorações de datas cívicas no ambiente escolar. Em decorrência do início da Segunda Guerra, foram postas em prática ações interventoras com relação à população de origem alemã e japonesa que incluíam:

...necessidade de autorização para viajar dentro do país; apreensão de materiais como livros, revistas, jornais, documentos, com destruição de parte da memória histórica da imigração; eventualmente prisão ou imposição doutrinária àqueles que não se expressavam em português. (ibidem, p. 21)

Segundo Cunha (apud BRITO, 2006), todas essas medidas se refletiram muito mais no sentido de criar uma educação com diretrizes nacionais do que para a efetiva implementação de uma pedagogia autoritária, de forma que o emprego da escola como um meio de reforçar a identidade entre Nação e Estado não chegou a se concretizar.

3. O rádio e a música no Brasil e na Argentina

Como já discutimos anteriormente, os Estados de Brasil e Argentina, no fim do século XIX e início do XX, buscavam aplicar os ideários nacionalistas de origem europeia que incluíam a homogeneização de sua população. Em virtude de sua heterogeneidade étnica e cultural, acabaram por se apropriar da imagem do *melting pot* como condensadora dessa almejada homogeneidade. No entanto, esse intento viu-se dificultado pelo grande crescimento demográfico, em especial o urbano, experimentado por esses países devido às políticas de imigração e ao êxodo rural desencadeado pela emergente industrialização, o que ocasionou o surgimento de uma grande massa urbana que vai desestabilizar o modo como estava organizada a sociedade e as cidades. Segundo Martín-Barbero (1987), os movimentos populistas latino-americanos, cujo primeiro expoente foi Getúlio Vargas, foi a maneira encontrada para ligar essas novas massas urbanas ao novo Estado, que deixava de ser oligárquico e passava a ditatorial, buscando exercer uma manipulação direta não apenas sobre a economia, mas também sobre as massas.

Os meios de comunicação de massa serviam perfeitamente aos anseios dos Estados latino-americanos de criar na população um sentimento de pertencimento ao todo maior da nação. Ainda que o governo tenha empregado o rádio e o cinema para realizar propagandas de seu governo ou falar diretamente ao povo, o seu grande feito foi realmente no campo cultural, visto que *“El cine en algunos países y la radio en casi todos proporcionaron a las gentes de las diferentes regiones y provincias una primera vivencia cotidiana de la Nación”* (ibidem, p.179). Tendo em vista que nosso objeto de análise é composto por letras de canções que eram veiculadas especialmente pelas emissoras de rádio,¹⁰ voltemos nossa atenção para o estabelecimento desse meio de comunicação no Brasil e na Argentina.

No Brasil, o rádio foi oficialmente instalado em setembro de 1922 na comemoração do

¹⁰ O cinema também foi um grande difusor desses gêneros, já que, nos primeiros filmes comerciais sonoros realizados no Brasil e na Argentina, seguindo um modelo difundido pelos Estados Unidos, as histórias giravam em torno das canções e eram o samba e o tango os gêneros privilegiados nesses primórdios cinematográficos (ver GARRAMUÑO, 2007; GAMARRA, 2008).

centenário da independência.¹¹ Na ocasião, tocou-se *O Guarani*, de Carlos Gomes, e foi transmitido um discurso do presidente Epitácio Pessoa. A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi a primeira emissora de rádio do Brasil, fundada em 1923 por Roquette Pinto e Henrique Morize. Sua programação era erudita e literário-musical, sem a presença de publicidade comercial ou propaganda política. O governo, já sob o comando de Getúlio Vargas, passou, em 1931, a fazer concessões para transmissoras de rádio, tanto para órgãos públicos como privados. A publicidade foi regulamentada legalmente em 1932, ainda que já em 1929 fossem mencionados durante a programação os nomes das empresas patrocinadoras que emprestavam os discos à emissora.

Em 1931, foi criado o DOP (Departamento Oficial de Propaganda), agregado à Imprensa Nacional, que deveria fazer um programa, precursor do *Hora do Brasil*, retransmitindo a todo o país informações oficiais para a imprensa. Em 1934, foi substituído pelo Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural, que depois passou a se chamar simplesmente Departamento Nacional de Propaganda, e que deveria elaborar e distribuir folhetos e publicações, organizar comemorações de grandes datas nacionais, produzir filmes educativos e documentários e organizar as emissões radiofônicas oficiais. Em 1939, passou a chamar-se DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e utilizava-se da imprensa, do rádio e do cinema para divulgar as propostas do Estado Novo de integração nacional e de formação da nacionalidade, popularizando a figura do presidente como grande líder nacional. Além disso, tinha poderes para censurar ou proibir manifestações de crítica ao governo. Nos anos 30, o número de emissoras passou de dezenove para trinta.

Na Argentina, o rádio surgiu com a fundação da Rádio Argentina em 1920, década que foi palco de um significativo aumento do número de emissoras nesse país: em 1923, havia cinco emissoras; em 1924, dez; e em 1928, 36; sendo de 1922 a fundação da primeira emissora comercial, a LOX Rádio Cultura de Buenos Aires. Já nessa década, surgiram os programas jornalísticos, além das transmissões esportivas e musicais ao vivo, contando estas com suas próprias orquestras.

É importante mencionar que, em 1934, foi sancionado na Argentina o *Manual de Instruções para as Estações de Radiodifusão* determinando que os jornais impressos se incumbiriam de refletir, informar, opinar e, inclusive, defender ideias políticas, enquanto o rádio deveria converter-se num instrumento de “informações políticas não contextualizadas e

¹¹ Para a elaboração deste subcapítulo, consultamos especialmente a obra de *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón* de Doris Fagundes Haussen (ver Referências).

com grande cota de melodrama”¹² (ULANOVSKY apud HAUSSEN, 2001, p. 35). De acordo com Ulanovsky (apud HAUSSEN, 2001) as emissoras não contestaram essa determinação porque estavam mais interessadas no rádio como uma forma de negócio:

Com respeito às décadas de 1920 a 1940, o governo, em um acordo implícito com os dirigentes, pedia que o rádio fosse um meio de entretenimento e *homogeneização cultural da população* e não, como a imprensa escrita, uma via de fomento do debate e da polêmica. E os mesmo licenciatórios aceitavam esse acordo sem maiores negativas porque sua principal intenção era ganhar dinheiro com o novo meio e não converter-se em um fator político. (ibidem, p. 36, grifos nossos)

Uma das formas artísticas mais empregadas para a homogeneização nacional difundida por meio do rádio, e a que obviamente mais nos interessa, é a música. Turino (2003) considera que esta foi ainda mais importante durante os governos populistas da América Latina, pois, durante os governos oligárquicos do século XIX e início do XX, era o estilo cosmopolita, com base na música militar europeia e na ópera italiana, os tomados como modelos para a música nacional. Somente a partir da década de 1920, em virtude da repercussão das discussões levantadas na Europa sobre a relevância do folclore para a definição do caráter nacional, as elites dos países latino-americanos começaram a dar atenção às músicas populares. Também nesse momento esteve presente a questão da homogeneidade:

*Cultural nationalist programs typically seek to celebrate ethnic and regional distinctiveness ('folkways' contrasted with cosmopolitan forms and practices) to define the uniqueness of a given nation. But they must also carefully balance this with incorporating such distinctions into the very definition of the nation so as to diffuse cultural difference as a resource for separatism. The process of incorporation frequently involves the reform of regional styles such that they become acceptable to people outside the original region, a kind of "mainstreaming" or homogenization; we have already discussed contests, festivals, and schools as common mechanisms for accomplishing this.*¹³ (ibidem, p. 194)

No entanto, pensando que fazia parte dos projetos nacionais dos Estados latino-americanos no início do século XX, a sua modernização com vistas a equiparar-se às grandes

¹² Martín-Barbero (1987) aponta o melodrama como uma das principais características da cultura popular argentina que apareceria em produtos como as radionovelas e as letras de tango. Voltaremos sobre esse tema nos capítulos subsequentes.

¹³ Tradução nossa: “Programas culturais nacionalistas geralmente costumam celebrar a distinção étnica e regional (‘folclore’ em contraste com as formas cosmopolitas e práticas) com vistas a definir a singularidade de uma determinada nação. Mas eles também devem equilibrar cuidadosamente esta definição ao incorporar tais distinções, amenizando a diferença cultural para evitar o separatismo. O processo de incorporação frequentemente envolve a remodelagem de estilos regionais para que se tornem aceitáveis para pessoas de fora da região original, uma espécie de ‘integração’ ou homogeneização; como já discutimos, concursos, festivais e escolas são mecanismos comuns nesse processo”.

nações europeias e aos Estados Unidos, a exclusiva associação com músicas consideradas primitivas não lhes convinha. Uma maneira encontrada para modernizar suas singularidades foi combiná-las com traços considerados da cultura cosmopolita, como bem apontam os estudos de Florencia Garramuño (2007) para o caso do samba e do tango, ligação sobre a qual falaremos ao longo dos subseqüentes capítulos desta tese.

É, pois, em meio à primeira grande expansão dos meios de comunicação de massa que entram em cena o tango e o samba como os dois primeiros fenômenos nacionais de cultura de massa no Brasil e na Argentina. Faremos, a seguir, um brevíssimo resumo da estabilização do samba e do tango como gêneros musicais, de modo a ambientar o leitor, bem como a buscar mostrar como essa estabilização se atrela com esta tese.

4. A estabilização do samba e do tango

4.1. Samba

Podemos mencionar como as primeiras obras publicadas especificamente sobre o samba *Na roda do samba* de Francisco Guimarães, conhecido como Vagalume, e *Samba* de Orestes Barbosa, ambas publicadas pela primeira vez em 1933. Depois dessas, muitas outras foram realizadas observando o tema a partir de diferentes perspectivas.¹⁴ Alguns pesquisadores (p.e. TINHORÃO, 2004; SANDRONI, 2001) vão buscar as origens do samba no início do século XIX, no gênero musical lundu. Esse gênero possuía letra e, durante sua execução, os músicos se colocavam ao redor dos dançarinos, que bailavam em par separado, como era comum nas danças europeias de então. Um par se dispunha ao centro da roda de cada vez e era acompanhado por canto e palmas dos que formavam a roda. Desse gênero musical teria se originado, na segunda metade do século XIX, o maxixe. Esse gênero teria sido, em princípio, uma forma de dançar o lundu, mas que se diferenciava daquele por ser uma dança de par enlaçado, a primeira a ser bailada dessa forma no Brasil. Além de ser uma dança de salão, era instrumental e os músicos não se dispunham ao redor dos dançarinos, pois estes formavam vários pares e bailavam ao mesmo tempo.

Sandroni (2001) aponta que o lundu era uma dança que se relacionava ao universo rural, enquanto o maxixe já era um baile urbano que na virada do século XIX para o XX teria chegado a ocupar o lugar de “dança nacional” no imaginário brasileiro. No entanto, o maxixe tinha, desde o seu surgimento, uma conotação vulgar, o que levou muitos compositores, como

¹⁴ Ver mais obras sobre o tema nas Referências desta tese.

Ernesto Nazareth, a evitar classificar suas composições como pertencentes a esse gênero. Dessa situação, derivaria o surgimento de uma série de outras nomenclaturas, como polca ou lundu, além da junção destes, como polca-lundu, para designar composições que se refeririam ao mesmo ritmo, o maxixe. É curioso destacar, aqui, que até mesmo o nome “tango” foi empregado, mas logo caiu em desuso, provavelmente pela ascensão internacional do tango argentino. Sandroni (2001) se baseia no aspecto musical para considerar essas diferentes nomenclaturas como referentes ao mesmo gênero musical, já que todas eram compostas com base no paradigma rítmico do *tresillo*. No entanto, segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, o termo “tango” era empregado no Brasil no final do século XIX para designar “uma variante bem acabada e estilizada do maxixe”. Detenhamo-nos um pouco mais sobre esse termo partindo de uma citação do mencionado dicionário:

Segundo Baptista Siqueira, o primeiro tango brasileiro teria sido "Olhos matadores" (1871), de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), compositor a quem se atribui a vulgarização do nome tango para designar o tipo de música de teatro ligeiro que até então espanhóis e franceses preferiam chamar de "habanera". Musicalmente, na raiz do tango brasileiro (que nada tem a ver com o argentino), encontram-se elementos da "habanera", introduzida no Brasil pelas companhias de teatro musicado, à qual se incorporaram influências da polca e do lundu. (idibem)

Selecionamos o trecho anterior, especialmente, pela menção à habanera e ao teatro musicado, ambos também comumente apontados pelos estudiosos do tango como grandes influências na formação desse gênero, como veremos no subcapítulo seguinte. Convém já neste momento destacar que o próprio termo “tango” é empregado para designar distintos ritmos encontrados em diferentes partes do mundo hispânico, como Cuba, Espanha e Argentina.¹⁵

Voltemo-nos para o termo “samba”. Há diferentes versões acerca de sua origem, mas a mais aceita é a de que teria se originado da palavra quimbunda “*semba*” que significa “umbigada”, ou seja, “pancada com o umbigo que o dançarino solista dá naquele que o vai substituir” (HOUAISS). De fato, tal explicação parece altamente plausível, posto que a umbigada faz parte de uma forma de dançar encontrada na região de Angola e em várias regiões do Brasil. Em geral, nesse tipo de dança, uma roda é formada por pessoas que acompanham com instrumentos, canto e palmas o baile de um dançarino solista que se

¹⁵ Tangos ao estilo argentino também foram tanto cantados como compostos no Brasil. Por exemplo, como aponta Heloísa Valente (2003, p. 190), Francisco Alves gravou vários sucessos de Gardel, Dalva de Oliveira cantou versões em português de tangos famosos e a dupla Herivelto Martins e David Nasser compôs tangos que foram gravados por Nelson Gonçalves.

posiciona no centro do círculo. Ele seleciona um dos componentes da roda e lhe dá uma umbigada como forma de convidá-lo para dançar e de substituí-lo no centro do círculo.¹⁶

De acordo com André Diniz (2006), a palavra “samba” é encontrada pela primeira vez em meio impresso no Brasil em 1838 no jornal pernambucano *O Carapuceiro*. Segundo Sandroni (2001), a palavra começa a ser empregada na cidade do Rio de Janeiro na década de 1870 em publicidades de clubes cariocas de carnaval; porém, esse autor aponta que, até o final do século XIX, o vocábulo samba era empregado alternadamente com o termo “batuque” para designar um ritmo rural, mais especificamente baiano e negro, cuja dança era de umbigada conforme a descrição feita aqui anteriormente. No entanto, aos poucos, o termo samba foi adquirindo duas conotações distintas até a década de 1910. Por um lado, a já mencionada de samba rural, de umbigada, baiano, equivalente ao batuque. Por outro, a de samba urbano, de par enlaçado, carioca, equivalente ao maxixe ou tango. Como forma de diferenciar uma conotação da outra, passou-se a se acrescentar um adjetivo à primeira: é o samba-de-umbigada. Mas como se dá esse processo? Como esse samba visto como rural e baiano transforma-se em urbano e carioca?

Conforme apontam Tinhorão (1974) e Sandroni (2001), por volta da segunda metade do século XIX, com a mudança do eixo econômico e da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, esta cidade começa a receber um forte fluxo de migrantes advindos do nordeste brasileiro, sendo boa parte deles formada por negros baianos nascidos livres que viriam a formar uma importante comunidade concentrada no bairro carioca da Saúde. Teriam esses migrantes mantido muitos dos hábitos culturais que tinham na Bahia, como, por exemplo, o das festividades ao som do samba/batuque.¹⁷ Aliás, Sandroni (2001, p. 101) aponta que palavra “samba” era empregada no início do século XX como sinônimo de festa, não estando associada necessariamente a um ritmo ou dança específica, fenômeno semelhante, como veremos, ao ocorrido com a milonga.

Além das características já mencionadas anteriormente, podemos acrescentar que as letras desse estilo de samba costumam ser formadas por um refrão fixo com as estrofes improvisadas no ato de versar, em geral, sobre a própria situação momentânea. Ou seja, tratava-se de um gênero musical que podemos chamar de folclórico, pois tinha um caráter sumamente rural, cujas letras tinham refrões que costumavam ser de domínio público. As

¹⁶ Segundo Tinhorão (2004, p. 101), o lundu também era uma dança caracterizada pelo castalholer dos dedos com as mãos erguidas sobre a cabeça, passo este típico do fandango.

¹⁷ Segundo Sandroni (2001, p. 141), não há documentação que indique a existência de um samba de roda autóctone no Rio de Janeiro, mas que Nei Lopes destaca que houve contribuições ao samba por parte também de migrantes advindos do Pernambuco e de Minas Gerais.

estrofes, de autoria coletiva, eram muitas vezes esquecidas, decorrendo dessa dinâmica que geralmente não existisse uma necessária relação temática entre estrofes e refrão. Tatit (2004) chama de “canto responsorial” o levado a cabo nesse tipo de samba e o considera semelhante à linguagem oral cotidiana que tem caráter efêmero, pois “possuíam justamente as mesmas características da fala que ‘perdemos’ todos os dias: melodias e letras concebidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade” (ibidem, p. 35). Essa característica da oralidade está muito presente em vários sambas gravados, mas a encontramos em especial nos compostos nos anos de 1910 e 1920, característica sobre a qual nos debruçaremos mais adiante nesta tese. Aproximadamente no fim da década de 1920, começa a haver uma clara mudança no samba a qual Sandroni (2001) considera fruto do que chama de “paradigma do Estácio”, paradigma ao qual nos dedicaremos uns parágrafos adiante. Continuemos um pouco mais com a comunidade dos baianos do bairro da Saúde.

Os mencionados baianos e seus descendentes habitavam casarões do centro carioca, onde eram realizadas as ditas festas. Essas casas e suas festas se tornaram um verdadeiro mito na história do samba, posto que são consideradas o lugar de nascimento do gênero no Rio de Janeiro, especialmente as realizadas na casa da famosa Tia Ciata. Esta era uma “tia baiana” que, como outras mais, dedicava-se a vender doces com seu tabuleiro, mas também era Iya Kekerê, auxiliar de um famoso pai-de-santo da capital, João Alabá (DINIZ, 2006, p. 28). Sua popularidade não se limitava à comunidade baiana no Rio de Janeiro, como atesta a famosa história de que ela haveria curado por meio de seus dons religiosos a perna do então presidente da República, Wenceslau Brás. Outro fato que demonstra sua popularidade entre membros de distintas escalas sociais e culturais é a sua menção na obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade, publicada originariamente em 1928, pois é Tia Ciata quem comanda a cerimônia de candomblé descrita no capítulo *Macumba*: “A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não havia outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira de violão” (ibidem, p. 75). Aliás, a descrição dos presentes também dá conta do ecletismo dos espectadores: “Já tinha gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, toda essa gente e a função ia principiando” (ibidem, p. 75).

A organização dos convivas durante as festas é outro aspecto mitológico que envolve a casa de Ciata, conforme aponta o depoimento de João da Baiana (apud MOURA, 1995, p. 115):

A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo “de origem”. Tia Ciata, por

exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a “elite”. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata.

Ou seja, no espaço desses casarões se concentravam pessoas de distintas classes sociais, de diferentes formações culturais e musicais; ali se tocavam gêneros musicais diversos, conjuntura considerada umas das mais importantes na concepção do gênero samba: o “baile”, o samba de partido alto e a batucada. Como “baile mais civilizado” (PIXINGUINHA apud MOURA, 1995, p. 116), pode-se considerar o choro ou maxixe, que eram, então, acompanhados por instrumentos de sopro e tocados, geralmente, por músicos que possuíam algum tipo de formação de teoria musical.¹⁸ Quanto ao samba de partido alto, pode ser considerado uma espécie de samba de roda, já acompanhado com violão (TINHORÃO, 2004, p. 276). Sobre a batucada, podemos considerá-la como algo semelhante às rodas de capoeira, acompanhada por canto, palmas e instrumentos de percussão.

Outras tias realizavam também festas em suas casas, mas Ciata tornou-se especialmente importante na história do samba por ter sido em sua casa onde teria sido composta a emblemática *Pelo telefone*,¹⁹ em 1917, que é considerada a primeira canção registrada com a classificação de gênero “samba”. Sandroni (2001) recorre à obra *Origines de la samba urbaine à Rio de Janeiro* de Francisco Silva, quem aponta que na verdade houve outras composições registradas ou gravadas com a indicação de gênero samba, mas que não ficaram na memória popular, provavelmente em virtude do grande sucesso que obteve no carnaval de 1917 e por ter sido gravada pelo cantor Baiano, o mesmo que fez a primeira gravação de uma canção em nosso país.²⁰ Essa canção foi registrada como de autoria de

¹⁸ Pixinguinha é o principal exemplo desse tipo de músico, mas devemos deixar claro que nem todos os músicos que tocavam instrumentos de sopro ou piano naquela época conheciam teoria musical. O maior exemplo é Sinhô, um dos primeiros sucessos da indústria cultural brasileira, compositor e pianista que não sabia ler partitura.

¹⁹ Este samba não faz parte de nosso *corpus*, de maneira que transcrevemos abaixo a sua letra:

O chefe da folia pelo telefone manda lhe avisar/ Que com alegria não se questione para se brincar/ O chefe da polícia pelo telefone manda lhe avisar/ Que na Carioca tem uma roleta para se brincar// Ai, ai, ai,/ Deixa as mágoas para trás ó rapaz/ Ai, ai, ai,/ Fica triste se é capaz, e verás// Tomara que tu apanhes/ Pra nunca mais fazer isso/ Tirar o amor dos outros/ E depois fazer feitiço// Ai se a rolinha (Sinhô, sinhô)/ Se embaraçou (Sinhô, sinhô)/ É que a avezinha (Sinhô, sinhô)/ Nunca sambou (Sinhô, sinhô)/ Porque este samba (Sinhô, sinhô)/ De arrepiar (Sinhô, sinhô)/ Põe perna bamba (Sinhô, sinhô)/ E faz chorar.

²⁰ “A gravadora Odeon, por exemplo, que registrou o chamado samba pioneiro, antes dele já havia gravado, na série lançada entre 1912 e 1914, ‘Descascando o pessoal’ e ‘Urubu malandro’, classificados como sambas no próprio catálogo da fábrica. Na série de 1912 a 1915 consta ‘A viola está magoada’ de Catulo da Paixão Cearense e interpretada por Bahiano e Júlia Martins, além de ‘Moleque vagabundo’ de Lourival Carvalho, também identificados como samba. ‘Pelo Telefone’ tem o número de série 121313, mas anteriores a ele são ainda ‘Chora, Chora, Choradô’ (121057), cantado por Bahiano, ‘Janga’ (121165), com o Grupo Paulista, e ‘Samba Roxo’ (121176), com Eduardo das Neves. O selo Columbia editou série entre 1908 e 1912, aparecendo

Donga e Mauro de Almeida, mas vemos que sua estrutura se encaixa nas características do samba folclórico já aqui descritas: menção ao mundo rural, coro responsorial, falta de relação temática entre o refrão e as estrofes. Ademais, se fizeram várias versões populares da letra, outra característica de sambas folclóricos. Existe grande discussão acerca do processo de sua composição, mas parece que *Pelo telefone* foi realmente elaborada em conjunto em uma das festas na casa de Tia Ciata. Contudo, foram Donga e Mauro de Almeida quem a registraram e resultaram seus autores, ainda que outros, como a própria Ciata, tenham chamado para a si a participação como cocompositores (SANDRONI, 2001, p. 118).

Durante a década de 1910 e 1920, foram compostos e gravados muitos outros sambas ao estilo de *Pelo telefone*, que, embora autorais, ainda estavam muito relacionados ao samba rural baiano e ao maxixe, e ainda vinculados com os músicos que frequentavam as festas das tias baianas, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres. Porém, a gravação de *Se você jurar*, de Ismael Silva e Nilton Bastos, é vista como um marco do surgimento de outro tipo de samba, tido como mais urbano, moderno e carioca, além de relacionado a músicos como Ismael Silva, Bide, Noel Rosa, Ary Barroso e Francisco Alves. Já à época, os próprios músicos envolvidos percebiam a existência de outro tipo de samba, originado em outro bairro da cidade, o Estácio, motivo pelo qual Sandroni (2001) chama de “paradigma do Estácio” ao ritmo desse novo estilo, enquanto o outro seguiria o ritmo do “paradigma do *tresillo*”. Vejamos como explica Didier (apud SANDRONI, 2001, p. 32) a diferença musical existente entre essas duas fases do samba:

Os sambas de Ismael Silva, Bide e Nilton Bastos, entre outros, diferenciaram-se daqueles consagrados por Sinhô, pelo menos por sua pulsação rítmica mais complexa. Enquanto estes guardavam vestígios de antigos maxixes, aqueles sambas que vinham do Estácio [caracterizavam-se] pela agregação de mais uma célula de marcação.

Numa famosa entrevista dada por Donga e Ismael Silva (CABRAL apud SANDRONI, 2001, p. 132), estabelece-se entre os entrevistados uma discussão acerca do pertencimento ou não de *Pelo telefone* e *Se você jurar* ao gênero samba, na qual o segundo considera a composição do primeiro um maxixe e o primeiro considera a composição do segundo uma

nela como ‘samba’ a gravação ‘Michaela’, interpretada por Bartlet; ‘Quando a Mulher Não Quer’, com Arthur Castro, e ‘No Samba’, gravado por Pepa Delgado e Mário Pinheiro. A Favorite Record gravava na Europa para a Casa Faulhaber do Rio de Janeiro, entre 1910 e 1913, e em seu catálogo se encontra a gravação ‘Samba - Em Casa de Baiana’, com o Conjunto da Casa Faulhaber, identificada na abertura como ‘samba de partido-alto’. O disco tem o título simples de ‘Samba’, sem indicação de intérprete ou autoria. O selo Phoenix também pertencia à família Figner. Gravou de 1914 a 1918 para a Casa Edison de São Paulo.” (SEVERIANO; MELLO, 1997, pp. 53-54).

marcha. Em realidade, os músicos do Estácio afirmam que o surgimento desse novo estilo se originou da necessidade que sentiam de um samba que pudesse acompanhá-los durante as festividades carnavalescas de rua.²¹

Além desse aspecto musical, também há uma clara mudança na estruturação das letras. Como já dissemos, o samba da primeira fase, por sua estreita vinculação com o samba de roda, não traz uma necessária relação temática entre seu refrão e suas estrofes, apresentando, pois, uma alta multiplicidade de vozes. Já as letras da segunda fase possuem um caráter mais narrativo ou expositivo, de maneira a possuir maior estabilidade de vozes. Além disso, Sandroni (2001) também aponta uma questão temática que se relaciona mais com uma ou outra fase do samba: a primeira fase se relaciona com o “bamba” tradicional, enquanto a segunda com o “malandro” do Estácio. Deter-nos-emos nessas questões nos capítulos subsequentes.

4.2. Tango

Julgamos importante dar início a este subcapítulo comentando algumas especificidades da literatura acerca da história do tango. Como vimos, sobre o samba vêm sendo realizados muitos estudos analisando-o desde diferentes perspectivas e áreas da academia. Também encontramos muitas obras dedicadas ao tango,²² no entanto, é curioso observar que são muito poucos os estudos históricos, sociológicos ou musicológicos de caráter acadêmico que se dedicam ao período que focamos. A maior parte dos trabalhos que encontramos dedicados a esse momento baseia suas conclusões em textos, que podemos chamar de fundadores, elaborados por volta da década de 1920 e 1930.

Marta Savigliano (1995) considera que podemos encontrar duas principais diferentes linhas de análise nesses trabalhos iniciais sobre o tango. A autora relaciona uma delas à linha de Vicente Rossi, especialmente a apontada em sua obra *Cosas de negros* (2001), publicada originalmente em 1926, que destaca origens africanas nesse gênero, ponto de vista esse seguido, por exemplo, por Jorge Luis Borges. A outra é a dos trabalhos do musicólogo e folclorista Carlos Vega, quem começa a se debruçar sobre esse gênero musical na obra *Danzas y canciones argentinas*, de 1936, e que acentua a influência de ritmos espanhóis e da

²¹ Na constituição do samba, além do lundu, maxixe, samba de roda e choro, Tinhorão (2004) também aponta a importância das bandas militares que, no século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, tocavam polcas, *schottisches*, mazurcas e marchas durante o carnaval. Ademais, gêneros musicais norte-americanos, como o *jazz*, *ragtime* e *charleston*, também teriam influenciado as marchas carnavalescas cariocas, quebrando-lhe e acelerando-lhe o tempo.

²² Dispusemos na bibliografia algumas das obras elaboradas sobre o tango.

habanera na formação do tango, linha na qual inclui, por exemplo, Leopoldo Lugones e Carlos Ibarguren. Notamos que os trabalhos vindos depois são uma espécie de paráfrase desses primeiros, de maneira que encontramos poucas obras que tenham se baseado em outros materiais que não esses mencionados textos elaborados até os anos 1930. Dessa situação originou-se uma espécie de áurea religiosa em torno das origens do tango, a famosa “mitologia tanguera”.²³ Consequentemente, não há consenso sobre muitos dos aspectos relacionados à sua estabilização como gênero musical, divergências essas que, devemos destacar, se atenuam quando se trata da sua versão canção. Em meio a essa vasta bibliografia “mitológica”, encontramos também obras de cunho mais investigativo, nas quais buscaremos nos basear especialmente neste subcapítulo.

Isso posto, ainda que haja muitas divergências quanto às suas origens, os estudiosos do tema coincidem em afirmar que, em seu início, o tango era executado como dança e música, sem letra, e que sua estabilização como gênero tenha se iniciado ao redor da década de 1880. Também há consenso sobre o fato de que seu surgimento tenha ocorrido nas periferias das cidades de Buenos Aires e Montevideú,²⁴ mas não o há quanto a que ritmos estariam envolvidos em sua constituição. Conforme já discutimos anteriormente, a Argentina, em especial a cidade de Buenos Aires, encontrava-se, no fim do século XIX, em um momento de grande ebulição, especialmente devido às políticas públicas levadas a cabo nesse momento no sentido de aumentar a densidade demográfica do país.

De acordo com a linha de Carlos Vega, a maior influência musical do tango é a habanera, ritmo este, vale lembrar, comumente associado também à gênese do samba. Devemos destacar que não existe um consenso tampouco sobre a origem da habanera, mas podemos dizer que se trata de um gênero de ritmo 2 por 4 que teria surgido em Cuba no século XIX e obtido bastante sucesso na Europa, sendo a ária *Habanera* da ópera *Carmen* (1875), de Georges Bizet, um exemplo do seu prestígio no velho continente. Como vimos no subcapítulo anterior, de acordo com a versão digital do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, a habanera teria chegado ao Brasil por meio das companhias teatrais estrangeiras. Conforme veremos um pouco mais adiante, também na Argentina as companhias teatrais estrangeiras, em especial as zarzuelas espanholas, estiveram muito presentes na cidade

²³ Alguns dos títulos das obras sobre o tango já dão uma dimensão desse aspecto mitológico, por exemplo: *Tango: mito y esencia* (CARELLA, 1966), *Tango, melancólico testigo* (GOTTLING, 1998), *Tango: una mezcla milagrosa* (MINA, 2006), *El tango en su etapa de música prohibida* (TALLON, s/d) ou ainda *Tango, rebelión y nostalgia* (ULLA, 1982).

²⁴ Cabe relembra que centramos nossa pesquisa no tango relacionado à cidade de Buenos Aires, que não nos debruçamos sobre o tango uruguaio.

de Buenos Aires no século XIX e, segundo Lama e Binda (2008), tiveram crucial importância no processo de estabilização e popularização do tango. Outros autores, como Assunção (1998) e Rossi (2001), acreditam que a habanera chegou à Argentina trazida pelos marinheiros que chegavam aos portos das cidades rio-platenses. Esses dois autores julgam que esse ritmo esteja, em realidade, na origem da milonga, gênero mais comumente aceitado como participante da gênese do tango. Voltemos, pois, nossa atenção a esse gênero.

De acordo com Nei Lopes (2003, p. 148), o termo “milonga” tem origem na língua africana quimbundo, significando “exposição, queixa, calúnia, injúria, demanda”. O gênero musical parece ter realmente forte influência africana e, assim como a habanera, tem estrutura rítmica 2 por 4. A palavra era primeiramente empregada para denominar os lugares onde se tocavam diferentes gêneros musicais e passou depois a nomear o gênero musical surgido nesses locais.²⁵ Há indícios de que originalmente esse gênero era tocado pelos *payadores*, cantores populares que, acompanhados de violão, faziam muitas vezes um contraponto com outro. Esses cantores improvisavam sobre temas variados, cujo repertório, como aponta Moreno Chá (1997), consistia em gêneros chamados de *criollos*, como *cielito*, *gato*, *cifra*, *estilo* e outros. A *payada* está intrinsecamente associada ao imaginário de argentinidade: é, por exemplo, uma *payada* que cantam os personagens Martín Fierro e Moreno na emblemática obra da literatura argentina já mencionada nesta tese *El gaucho Martín Fierro* (1872), de José Hernández.

Como aponta Archetti (2003), a literatura gauchesca ocupou um lugar privilegiado no consumo literário argentino e a mencionada obra de Hernández transformou-se, naquele momento, em um modelo para a literatura nacional. Conforme já discutimos, nesse período, em que as grandes levas de imigrantes estrangeiros alteraram drasticamente o perfil populacional do país, a figura do gaucho foi empregada como aquela que representava o verdadeiro argentino, associado ao campo, visto como o essencialmente *criollo*. O autor também aponta que a associação “campo = criollo = gaucho”, não se limitava à literatura, mas refletiu-se também na criação de “‘Sociedades tradicionalistas’, ‘academias *criollas*’ ou ‘centros *criollos*’ [que] foram fundados com a missão de recriar os costumes do gaucho, que incluíam a música e a dança” (ibidem, p.14). Esse movimento veio a repercutir nos meios de entretenimento de então – como o teatro e o circo, que incluíam música, danças e dramas

²⁵ É curioso observar que este é um fenômeno que esteve presente também no Brasil, já que, como vimos, a palavra “samba” era empregada primeiramente como equivalente à festa ou ao lugar onde estas ocorriam. Há autores que apontam que o mesmo teria acontecido com relação ao “tango” que seria um termo empregado primeiramente para designar as festas de negros que aconteciam na periferia das cidades de Buenos Aires e Montevidéu.

gaúchos em suas apresentações –, na incipiente indústria cinematográfica – que lança filmes como *Alma Criolla*, *Tierra Argentina*, *El Gaucho* ou *Romance Argentino* – e também na musical – que apresenta selos chamados Records Creole e a Records National.

Ainda que entre os estudiosos do tango não haja consenso acerca da influência ou não das *payadas* nos primórdios do tango e que pareça não haver documentação sobre essa possível influência, não há dúvidas de que a relação entre essas e o tango é bastante estreita nas primeiras décadas do século XX. Em primeiro lugar, denota tal ascendência muito do conteúdo das letras dos primeiros tangos como, por exemplo, a de *La Morocha*, composta em 1905 por Angel Villoldo e considerada por alguns como o primeiro tango canção. Nela, o cenário é a pampa argentina, a personagem que dá título à canção se apresenta como a “*morocha argentina*” que é “*la gentil compañera del noble gaucho porteño*”, o qual “*sale al troceto en su redomón*”.

Em segundo lugar, podemos mencionar o caso dos emblemáticos “*compadre*” e “*compadrito*”, constantes personagens das letras de tango que estão intrinsecamente relacionados com o universo gaúcho. Atentemos à elucidativa descrição que faz Collier (apud ARCHETTI, 2003, p. 15):

O livre e nômade mundo gaúcho havia mais ou menos desaparecido nos anos 1880, embora o *compadre* suburbano tenha talvez herdado certos valores gaúchos: orgulho, independência, masculinidade ostentosa, propensão para resolver problemas de honra à faca. Mais numerosos que os *compadres* eram os jovens de origem pobre que procuravam imitá-los e que eram conhecidos como *compadritos*, valentões de rua bem representados na literatura da época e facilmente identificáveis por seus contemporâneos a partir de seu vestuário padrão: chapéu mole, lenço de seda folgado amarrado no pescoço, faca discretamente embainhada no cinto, botas de salto.

Ou seja, esses personagens tão “*tangueiros*” são em realidade uma espécie de versão do *gaucho* pampeiro nascida nos subúrbios de Buenos Aires que, naquele momento, ainda não tinham bem definidas as fronteiras entre o rural e o urbano. Esses personagens viriam depois a povoar também outros textos, como as obras de Borges quem disse que “*El compadrito fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas*” (BORGES in BORGES; BULLRICH, 2000, p. 11). Esses personagens são centrais nesta tese e sobre eles nos debruçaremos mais adiante.

Outro fato emblemático é o de que muitos dos cantores que despontaram nesse momento se dedicavam tanto ao tango quanto aos chamados gêneros *criollos*. Sem dúvida, o caso mais significativo é o de Carlos Gardel, que no princípio da sua carreira, por volta de

1910, cantava principalmente gêneros *criollos*. Somente em 1917, na dupla que formava com Razzano, começou a cantar tangos, mas continuou a cantar gêneros *criollos* mesmo depois de transformar-se no mais famoso e simbólico cantor de tangos de todos os tempos. Conforme afirma Archetti (2003, p. 24), “As carreiras de artistas profissionais como Gardel e outros músicos e cantores ilustram as interfaces entre diferentes gêneros de música. O panorama musical da Argentina era variado e refletia as complexidades de uma nação em construção”.

Outro lugar comumente relacionado à origem do tango são os lupanares de Montevideu e Buenos Aires, sendo em função dessa raiz que suas primeiras letras estariam ligadas a esse universo. No entanto, não há registros dessas letras chamadas de “prostibulárias”, mas sim de partituras com títulos de duplo sentido, como *Tocámelo que me gusta*, de Prudencio Muñoz, ou *Déjalo morir adentro*, de José Di Clemente (GARCÍA BLAYA; CESPI, 2010). Por outro lado, nas letras dos tangos das décadas de 1900 e 1910, como *El Porteño*, de Ángel Villoldo, 1903, ou *El Taita*, de Alfredo Eusebio Gobbi e Silverio Manco, 1910, era comum que personagens *compadritos* se proclamassem proxenetas, o que pode indicar uma relação com o mundo da prostituição.

Também são comumente relacionados às origens do tango os cafés, as academias de dança e os *piringundines*. No entanto, alguns autores (p.e. ASSUNÇÃO, 1998; LAMAS; BINDA, 2008) acreditam que o tango, em seus primórdios, não se limitava a esses ambientes, mas vinculam seu surgimento à prática dos músicos ambulantes que, já na primeira metade do século XIX, percorriam as ruas e hotéis de Buenos Aires tocando instrumentos portáteis, como o violino, a harpa, o violão, o acordeão e a flauta, prática que viria a originar as *orquestas típicas* de tango. Esses grupos tocavam diferentes ritmos, como polca, habaneiras e milongas, mas Lamas e Binda (2008, p. 105) mencionam uma citação de 1896 que já falava sobre um grupo de músicos que tocava um tango numa rua portenha: “*Provistos de flautas, violines y guitarras y al son de un ruidoso tanguito criollo y compadrón*”. A denominação “*tango criollo*” também é sumamente importante para as discussões que levaremos a cabo nesta tese, em especial na Parte 2, e sobre ela trataremos mais adiante neste mesmo capítulo.

Continuemos com os instrumentos empregados nos primórdios do tango. Parece que o instrumento mais popular na periferia de Buenos Aires era o também ambulante realejo (*organito*). Essa popularidade adviria especialmente do fato que um único indivíduo, sem qualquer conhecimento musical, era necessário para fazê-lo soar. Essa peculiaridade tornava sua execução muito mais acessível economicamente, pois só era necessário pagar uma pessoa

em lugar de três ou mais, como no caso dos músicos ambulantes. Também esse instrumento era usado para tocar diferentes gêneros musicais em voga no século XIX.

O tango em suas origens também aparece muito relacionado ao universo do carnaval. Lamas e Binda (2008) levantam uma série de textos publicados em jornais na última década do século XIX e na primeira do XX que discorrem sobre bailes de carnaval na cidade de Buenos Aires, mostrando que o tango era um dos ritmos mais executados nessas ocasiões. Os autores também mostram que, no início da primeira década do século passado, esse gênero já não era tocado apenas em bailes populares de carnaval, mas também tinha lugar em teatros frequentados pela classe mais abastada da cidade, como os ocorridos no teatro Colón e no Ópera. Os autores também demonstram que o tango não se restringia ao período do carnaval, conforme denota o seguinte trecho de um artigo de jornal publicado em 1907:

No hay sala de familia donde no se ejecuten los tangos de moda; no hay café con orquesta cuyo programa no esté formado con perturbador predominio de tangos; por las calles el tango ha sustituido a las sublimes partituras de Tosca, Boheme, Cavallería que se habían popularizado en el silbido o tarareo del viandante. A la salida del teatro se olvida la grata sensación musical sufrida con la audiencia de la ópera maestra y, en vez de repetir los asuntos más emotivos, se sale silbando o tarareando tangos. [...] El tango ha corrompido el gusto del público y el gusto del público ha corrompido la producción de los autores. El reducido núcleo de compositores argentinos está de lleno entregado a la tarea de escribir... tangos que, con la atrevida y casi siempre desgraciada compadrada de sus denominaciones, ocupan por completo los escaparates de los almacenes de música. (apud LAMAS; BINDA, 2008, p. 164)

Outro universo com o qual também se vincula muito o tango é o do teatro, mais especificamente o chamado *género chico*, denominação dada a gêneros teatrais populares como o sainete, a revista e a *zarzuela chica*. Algumas das principais características desse tipo de teatro, conforme aponta García Lorenzo (1982), é sua curta duração, de menos de uma hora, período no qual geralmente se leva a cabo apenas um ato encenado em um único cenário. Ademais, é também característico o seu aspecto costumbrista e comumente cômico, com personagens populares e temas relacionados ao cotidiano, de maneira a se plasmar como um rico material no referente aos costumes da sua época.

Outro aspecto sumamente importante para este nosso trabalho é a alternância entre falas e canto presente nesse tipo de teatro. Nessas peças de curta duração, eram corriqueiros os *cuplés*: canções de três a cinco minutos cuja letra consistia, geralmente, em um monólogo por meio do qual os personagens se apresentavam, motivo pelo qual muitos deles começavam com “*Yo soy*”. Eram diversos os gêneros musicais empregados nesses *cuplés*, como a valsa, a

polca, o *schottisch* e também o tango. Essa relação entre tango e *cuplé* está claramente refletida na estrutura das letras dos primeiros tangos, como em, por exemplo, os já mencionados *La Morocha* ou a *El Porteño*.²⁶ Como vemos no caso das canções mencionadas, o título desses primeiros tangos com letra também tem uma estrutura comum: artigo e substantivo que se refere ao personagem que se apresenta.

Também é muito estreita, nessa época, a relação entre o teatro, o tango e a indústria fonográfica que começava a surgir na Argentina. Como afirmam Lama e Binda (2008, p. 397), muitos eram as reproduções de fragmentos de “*solos, dúos y en pocos casos, tercetos o cuartetos, con música de lo entendido por entonces como tango y otros ritmos de moda*” de obras de teatro encenadas à época. Exemplo dessa íntima relação é o fato de que o primeiro tango cantado em disco – *La bicicleta*, também de Villodo – foi interpretado por uma atriz, Eloísa Ceballos, em 1902, ano das primeiras gravações em disco na Argentina.

Como vimos, não há registros das letras de tango consideradas “prostibulárias”, e as primeiras registradas floresceram no ambiente teatral, compostas seguindo o esquema estrutural do *cuplé*, sendo considerada *La Morocha* o marco do início do tango com letra. Já a canção *Mi noche triste*, elaborada por Pascual Contursi em 1916 e gravada em 1917, marcaria a transformação do tango-baile para o tango-canção, ou seja, de uma música feita para dançar em uma feita para ouvir. Outro dado emblemático relacionado a esse tango é o fato de que foi Gardel o primeiro a gravá-lo, o que intensifica seu caráter emblemático. Ademais, é interessante lembrar que é no mesmo ano, 1917, como dissemos anteriormente, que se registra a primeira canção denominada samba, a *Pelo telefone*. Todavia, a grande mudança que encontramos na estrutura de *Mi noche triste* é seu caráter narrativo, característica que marcará a maior parte das letras de tango subsequentes. Concordamos com Lama e Binda (2008) que a estrutura narrativa das obras de teatro com as quais o tango-canção está intimamente relacionado em sua origem certamente influenciou a composição desse novo estilo de letra de caráter narrativo.

²⁶ Ambas as letras constam no corpus anexado.

CAPÍTULO 3

Línguas nacionais, música e memórias compartilhadas

1. O estabelecimento de uma língua nacional

Vimos que foi dado à língua um papel de suma importância durante o processo de estabilização dos Estados-Nação e da criação do sentimento de identidade nacional na Europa. Porém, como se deu esse processo de seleção, ou melhor, de criação dessas línguas nacionais?

Anderson (2008) assinala que, notadamente durante o século XVI, a fragmentação do latim em outras línguas vernáculas na Europa contribuiu para o estabelecimento das nações. O autor aponta que o que ele chama de “comunidade imaginada da cristandade” se subdividiu em função da fragmentação em outras línguas sofrida pelo latim e da perda de seu lugar de “língua verdade”, de única língua de acesso ao conhecimento. Propiciaram esse processo os novos modos e relações de produção originados do surgimento do capitalismo, bem como a invenção da imprensa. Todo esse movimento, que Anderson denomina “capitalismo tipográfico”, teria contribuído para o surgimento da consciência nacional em função de três razões. A primeira seria o fato de que as línguas impressas acabaram por criar campos de comunicação numa língua vista como inferior ao latim, mas superior aos vernáculos falados, o que, por sua vez, criou entre seus leitores um sentimento de pertencimento a um grupo. Em segundo lugar, o capitalismo tipográfico teria contribuído para a estabilização formal das línguas, bem como para a construção do imaginário de antiguidade essencial à ideia de nação. Por fim, teria colaborado para a criação de línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores.

De acordo com Gnerre (1998), o primeiro passo para a relação entre língua e nação era a seleção de uma variedade oral dada, geralmente em função de ser a utilizada pelos membros que faziam parte dos altos escalões do poder. Essa língua, então, era associada à escrita por meio de um processo de gramatização tendo como modelo a gramática grega e a latina. Logo, “Assim como o Estado e o poder são apresentados como entidades superiores e ‘neutras’, também o código aceito ‘oficialmente’ pelo poder é apontado como neutro e superior, e todos os cidadãos têm que produzi-lo e entendê-lo nas relações com o poder” (GNERRE, 1998, p. 9). Esse “código neutro” se perpetua por meio da definição de uma série de normas prescritivas dispostas por aparatos institucionais reconhecidos socialmente como uma autoridade capaz de definir o que é e o que não é essa língua. Esses aparatos, atuantes na sociedade, notadamente por meio do sistema educacional, prescrevem o conjunto de regras,

instruções e recomendações dispostas em gramáticas, dicionários e livros didáticos, de modo a determinar a variedade que deverá ser considerada a padrão.

Essas instituições trabalham para a criação de um imaginário de língua verdadeira, correta e homogênea, de forma que as construções que não sigam as normas por elas prescritas são tidas como desvios, como errôneas, como inferiores. Essa dinâmica está relacionada a estruturas sociais que “convertem a variedade padrão num elemento chave da hegemonia e do controle em mãos de um grupo de prestígio e se tornam um pesado fardo de exclusão social” (MONTEAGUDO, 2011, p. 43). A essa norma prescritiva a Sociolinguística se contrapõe outra, a norma objetiva ou usual. Diferentemente daquela, esta se manifesta pelo uso da língua por um grupo social por seus falantes em uma situação comunicativa determinada. A norma usual se define “pela presença, frequência e pautas de distribuição, segundo certos parâmetros, de determinado conjunto de traços, por uma norma objetiva inerente e constitutiva, que tem caráter implícito e se manifesta no uso” (ibidem, p. 41).

Vemos que tanto a definição de norma prescritiva quanto a de objetiva estão imbuídas da noção de variante. Conforme aponta Hudson (apud MONTEAGUDO, 2011), a realidade linguística é absolutamente subjetiva de modo que o que chamamos de “língua portuguesa” ou “língua espanhola”, por exemplo, não são em absoluto construtos homogêneos, mas um conjunto de variantes.²⁷ Isso se dá porque não há como delimitar qualquer língua mediante termos simplesmente estruturais, posto que as variedades da língua são definidas a partir da percepção subjetiva de seus falantes. Assim sendo, as unidades mínimas da língua seriam compostas pelas diferentes variantes que, estas sim, são de existência objetiva e se constituem como:

...unidades mínimas marcadas com respeito a um dos eixos de variação (ou simultaneamente a respeito de vários deles), e o que ocorreria realmente é que, no discurso, o/a falante, dependendo de sua competência, da situação em que se encontra e de suas intenções comunicativas, escolheria variantes de um e outro tipo e as combinaria (nem sempre de modo consistente, e em função, entre outros fatores, de sua destreza) com o olhar posto no efeito de comunicação visado. (MONTEAGUDO, 2011, p. 25)

²⁷ Lembremos que a variação linguística é comumente classificada de acordo com três eixos: o diatópico, relacionado ao eixo espacial, geográfico ou territorial; o diastrático, relativo ao eixo sociocultural; e o diafásico, com relação ao eixo da modalidade expressiva mais ou menos formal ou informal. Atentemos, também, que essas três dimensões “não atuam isoladamente, mas interagem e interferem de vários modos [...] traços linguísticos originária e primariamente marcados como diatópicos podem assumir valor (mais ainda) marcado diastraticamente, e traços originalmente marcados como diastráticos podem assumir valor diatopicamente marcado, de modo que as marcações diatópica, diastrática e diafásica se apresentam inextricavelmente copresentes (BARRUTO apud MONTEAGUDO, 2011, p. 28)

Nesse ponto, nos parece importante trazer à baila questões levantadas por Paul Henry (1992) acerca da contradição existente entre o que chama de objeto real e objeto de conhecimento. Nas mencionadas discussões acerca do que é norma prescritiva ou objetiva ou sobre o que é a língua nacional, o que está em jogo é a tentativa de categorizar e normatizar manifestações linguísticas. De acordo com Henry, os estudos linguísticos buscam transformar um objeto real, a linguagem, em objeto de conhecimento. No entanto, o autor atenta ao fato de que esse processo jamais será absolutamente objetivo, como acredita Hudson, já que o objeto real deixa de assim sê-lo no momento em que é analisado, passando, então, a ser objeto de conhecimento. Desse modo, toda análise carrega em si o ponto de vista e a ideologia inerente à teoria a ela subjacente, de modo que não existem análises realizadas sobre o real da língua, mas sim sobre um recorte da materialidade da língua a partir de uma determinada perspectiva. Como vimos neste mesmo capítulo, a própria definição do que é uma determinada língua é um recorte de um objeto real elaborado com base em imagens que se têm sobre o que deve ser uma língua. Portanto, cabe destacar que também nós, nesta tese, realizaremos um recorte dentro dos construtos chamados “língua portuguesa” e “língua espanhola” e o analisaremos a partir de uma determinada perspectiva teórica.

2. Dialogismo e memórias compartilhadas

Como vimos, a definição do que é uma determinada língua se dá por meio de recortes realizados sobre construtos heterogêneos. Esse recorte se torna mais complexo em caso de línguas, como as que aqui nos concernem, que têm a peculiaridade de apresentarem uma proximidade linguística, geográfica e histórica. Como se estabelecem fronteiras entre elas? Nesse sentido, atentemos à seguinte afirmação de Rajagopalan (2002, p. 24):

Critérios formais e funcionais (e, portanto, “puramente linguísticos”) tais como semelhanças estruturais e inteligibilidade mútua mostram-se, como se sabe, lamentavelmente insuficientes quando se trata de distinguir uma língua de outra, especialmente se elas forem faladas em áreas geograficamente contíguas ou, pior ainda, em áreas indiscriminadamente disseminadas uma na outra.

O autor dá como um exemplo dessa sua afirmação o caso das línguas hindi e urdu faladas respectivamente na Índia e no Paquistão. Essas línguas apresentam aspectos estruturais muito semelhantes e, muitas vezes, idênticos, a ponto de ser possível o estabelecimento de uma conversa entre dois falantes, cada um deles falando em cada uma dessas duas línguas, sem que um linguista estudioso de ambas que presencie tal conversação

consiga distinguir qual delas está sendo falada por cada um. No entanto, cada um dos falantes afirmaria que estava um falando hindi e o outro urdu. Dessa maneira, o autor assevera que “A diferença entre essas línguas não é linguística; é religiosa e geopolítica” *ibidem*, p. 24).

De acordo com o que já expusemos neste capítulo, a noção de nacionalidade é algo imposto, relacionada ao universo da política, que se baseia, entre outras coisas, na construção de um imaginário coletivo para a sua manutenção. Logo, as fronteiras geográficas que delimitam os Estados-Nação também estão no nível do político e desse imaginário coletivo construído. Contudo, cabe ressaltar que após séculos de separação linguístico-nacional, efetivamente, tende a haver uma diferenciação nítida entre duas línguas que compartilham fronteiras geográficas, mesmo sendo elas linguisticamente próximas. Porém, no plano discursivo, as relações de paráfrase, entre enunciados produzidos em cada uma dessas duas línguas próximas, continuam sendo uma possibilidade.

Para abordar essa problemática, trazemos à baila o conceito de memória discursiva e destacamos sua importância para este nosso trabalho. Segundo Pêcheux (2011, p. 142, grifos nossos), a memória discursiva:

...considerada como corpo/corpus de traços inscritos, sob formas extremamente variadas, em um espaço discursivo, remete à noção de *memória coletiva*, tal qual foi desenvolvida em particular pelos historiadores das mentalidades; os corpos coletivos (cidades, regiões, instituições, associações, nações, Estados, etc.) são os corpos de traços.

No mesmo texto, em uma nota de rodapé, Pêcheux vincula essa visão da memória com a de “dialogismo” na obra bakhtiniana, relação que consideramos oportuno explorar. cremos que a noção de memória discursiva pode vincular-se à de dialogismo bakhtiniano, no sentido de se considerar todo enunciado como um elo de uma cadeia de outros enunciados, uma resposta a outros enunciados. De acordo com Bakhtin (2006, p. 300), nenhum falante é um Adão, ou seja, o primeiro a nomear as coisas do mundo, de maneira que sua fala traz indissociavelmente ecos de outros enunciados produzidos.

Em outro texto, podemos dizer que Pêcheux (1999, p. 52) retoma a questão do dialogismo relacionada à memória discursiva, mas dessa vez vinculando-a aos conceitos de implícito e pré-construído:

...a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento ao ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

Pierre Achard (1999) também considera imprescindível a abordagem dos implícitos, já que todo e qualquer enunciado está necessariamente composto com base em vazios devidos aos implícitos que deverão ser (re)construídos pelo interlocutor. Ou seja, novamente a questão da memória discursiva parece se aproximar à do dialogismo bakhtiniano.

Achard afirma que cada ocorrência de uma unidade em um diferente contexto lhe fornece novos sentidos, mas “para poder atribuir sentido a essa unidade, é preciso admitir que suas repetições – essas repetições – estão tomadas por uma regularidade” (ibidem, p. 14). É partindo dessa regularidade que se chegaria a uma “regularização” que seria, pois, fruto do desenvolvimento histórico, em função de sua repetição e memorização, como efeito na materialidade linguística. Afirma que “uma vez reconhecida essa repetição, é preciso supor que existem procedimentos para estabelecer deslocamento, comparação, relações contextuais” (ibidem, p. 16). Em resumo, a repetição de uma unidade está sempre imersa em um novo contexto, de forma que não será ela necessariamente o mesmo significante em todas as repetições; ao mesmo tempo, ao se selecionar determinada unidade em um determinado contexto, atribui-se a ela alguma relação no que se refere aos contextos anteriores nas quais ela foi empregada. Ou seja, há entre as unidades e seus contextos de uso alguma relação estabelecida histórica e linguisticamente, relação essa que compõe a memória discursiva.

Antecipemos aqui que, em nosso caso, não consideraremos o samba e o tango em sua totalidade. Realizamos um recorte em função das diversas problemáticas que nos concernem – representação da identidade nacional, relação com personagens marginais, composições realizadas em determinado período histórico, entre outras. No *corpus* selecionado, observaremos repetições e regularidades que relacionaremos a textos de outros gêneros musicais, bem como discursos de procedências não musicais, sobretudo aqueles que atuaram como discursos de disciplinamento em relação às populações do Brasil e da Argentina na época estudada. Como buscaremos demonstrar, é por meio do confronto desses enunciados de distintas procedências que encontraremos relações parafrásticas que mostram tendências à estabilização de determinados sentidos mas também sua desestabilização em lugares do corpus especialmente significativos.

Jean Davallon (1999), recorrendo aos estudos de Halbwachs, aponta que a memória coletiva é formada por acontecimentos que são reconstruídos “a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social” (ibidem, p. 25), havendo, assim, um jogo necessário entre o indivíduo e o grupo, sendo que a memória coletiva “só retém do

passado o que ainda é vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que o mantém. Por definição, ela não ultrapassa o limite do grupo” (HALBWACHS apud DAVALLON, 1999, p. 25). Já a memória social se originaria quando um acontecimento histórico passa a fazer parte da memória coletiva:

Assim, o acontecimento, como acontecimento “memorizado”, poderá entrar na história (a memória do grupo poderá perdurar e se estender além dos limites físicos do grupo social que viveu o acontecimento); mas enquanto “histórico”, ele poderá se tornar, em compensação, elemento vivo de uma memória coletiva. Esta última adquirirá então uma outra dimensão: aquela, se podemos dizer, de uma memória societal. (DAVALLON, 1999, p. 26)

Segundo Davallon (1999), os objetos culturais (livros, escritos, imagens, filmes, arquiteturas etc.), seriam fortes instrumentos para a estabilização dessa memória social.

O fato de serem frutos da cultura de massa faz que as letras das canções tenham maior facilidade de ser compartilhadas entre membros de diferentes lados das fronteiras político-geográficas dos países, bem como que seus enunciados participem intensamente das cadeias de enunciados que formam a memória discursiva não só de seus próprios países, mas também de outros. Discorreremos no seguinte subcapítulo sobre esses temas no caso do Brasil e da Argentina.

3. Discursividades brasileira e argentina

Como demonstram algumas pesquisas (p.e. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1997; ELIZAICÍN, 2002; 1996; 1992), existe uma dificuldade em se estabelecer um limite taxativo entre o português e o espanhol, já que a própria origem dessas duas línguas se confunde e a relação iniciada na Península Ibérica foi em boa medida continuada no Novo Continente (ELIZAICÍN, 2002). Há ainda outras investigações (p.e. CELADA 2002, 2000; FANJUL 2005; 2004; 2002a; 2002b; 2002c; 2002c; 2002d; 1999), nas quais também nos incluímos (MENEZES, 2006), que demonstram que essa relação se estende para além dos aspectos sintático ou lexical, como focalizavam aqueles autores, abarcando também o nível discursivo. Cabe ressaltar que, conforme apontam diversos estudos (p.e. BAGNO, 2001; TARALLO, 1993a, 1993b), com base em traços regulares chamados de objetivos (como os fonéticos, fonológicos, sintáticos) e subjetivos (como a identificação de um falante com uma língua), podemos afirmar a existência de um português falado no Brasil e outro falado em Portugal, enquanto o mesmo não se pode afirmar com relação ao espanhol falado nos diferentes países em que é uma das línguas oficiais (FANJUL, 2004). Tampouco acreditamos que a relação

mantida entre o português e o espanhol na Península Ibérica possa ser considerada equivalente à mantida na América. Nesse sentido, atentemos a seguinte afirmação de Orlandi (2005, p. 30, grifo nosso):

Authier (1987) estabelece o conceito de heterogeneidade enunciativa para descrever o fato de linguagem que consiste em que todo dizer tem necessariamente em si a presença do outro. Aproveito o impulso desse conceito, embora ele ganhe em nosso uso outras determinações, para falar em heterogeneidade linguística toda vez que, no campo dos países colonizados, temos línguas como o português, ou o espanhol, na América Latina, que funcionam em uma identidade que chamaria dupla. Estamos diante de línguas que são consideradas as mesmas – as que se falam na América Latina e na Europa – porém que se marcam por se historicizarem de maneiras totalmente distintas em suas relações com a história de formação dos países. É o caso do português do Brasil e o de Portugal. Falamos a “mesma” língua, mas falamos diferente. Consideramos, pois, a heterogeneidade linguística no sentido de que joga em nossa língua um fundo falso em que o “mesmo” abriga, no entanto, um “outro”, um diferente histórico que o constitui ainda que na aparência do “mesmo”: o português brasileiro e o português português se recobrem como se fossem a mesma língua, mas não são. Produzem discursos distintos, significam diferentemente. [...] *Essas línguas, o português e o brasileiro, filiam-se a discursividades distintas. O efeito de homogeneidade é o efeito produzido pela história da colonização.*

Não será nosso foco aqui a contraposição entre variedades empregadas no Brasil frente às usadas em Portugal, muito menos contrapor variedades de diferentes países hispanofalantes. Contudo, como se apreende pela citação anterior de Orlandi e também pelo que buscamos discutir até o momento nesta tese, por um lado, o português no Brasil e o espanhol na Argentina apresentam alguns pontos de convergência, como as origens comuns na Europa e o fato de serem línguas inseridas na América Latina por meio da colonização por parte de Estados europeus. Por outro lado, seus processos de implantação como línguas nacionais, em função dos distintos panoramas históricos, políticos e sociais, foram sumamente distintos, ainda que convergentes em alguns pontos, o que vêm a estabelecer entre elas uma singular relação, ainda que assimétrica.

Acreditamos que, no caso de Brasil e Argentina, a proximidade linguística de suas línguas nacionais somada à proximidade histórica e geográfica potencializam as possibilidades de compartilhamento de memória discursiva. Como aponta Celada (2008), devido a todo o processo histórico, geográfico e político existente entre esses dois países, estabeleceu-se entre o português brasileiro e o espanhol uma fronteira descontínua que se manifesta justamente na memória dessas línguas, de forma que o espanhol guarda em sua

memória o funcionamento do português e vice-versa. Nesse sentido, atentemos ao que afirma Fanjul (2009, p. 189):

Nos parece que, por lo menos para el caso latinoamericano, la proximidad/distancia debe especificarse: la de estas lenguas en este espacio. ¿Significa eso que serán homogéneamente diferentes las proximidades entre portugués y español en Latinoamérica y en Europa? No, porque compartirán en buena medida los constructos político-lingüísticos de referencia y porque la variación lexical, morfosintáctica y fonética que se observa en lo que se reconoce como cada una de las lenguas atraviesa desigualmente los dos espacios, habiendo así fenómenos cuya observación puede valer tanto para un caso como para el otro. Lo que creemos es que al proponernos observar la proximidad/distancia lingüística dando atención a factores sociohistóricos que se revelan en la interacción o en la comparación de enunciados, no estamos haciendo sólo un agregado, sino proponiendo un recorte diferente, porque también en el orden lingüístico la historicidad está alojada.

Como buscaremos demonstrar por meio das análises que realizaremos nos próximos capítulos, ainda que produzidos em outra língua, em outro país e de fazerem parte de diferentes gêneros musicais, em vários momentos encontramos regularidades entre as letras de samba e de tango contrapostas. Acreditamos que isso seja resultado do compartilhamento irregular da memória discursiva, pois coincidimos com Fanjul (2009, p. 189) em que “*el discurso, como memoria de enunciados, es precisamente la dimensión donde lo histórico-social se encuentra con lo lingüístico y lo afecta, lo modifica*”.

4. Canção e gênero

Outra questão que nos fizemos ao eleger como critério para a seleção do *corpus* que ele fosse composto por letras de samba e tango foi: podemos considerar essas letras como gêneros discursivos?

Começemos nossa discussão definindo o conceito de gênero discursivo a partir da perspectiva bakhtiniana, remetendo-nos novamente ao texto *Os gêneros do discurso* (2006). Nesse texto, o autor destaca a importância dos gêneros do discurso na comunicação social ao defender que aprendemos a falar por meio de enunciados que, por sua vez, são necessariamente construídos de acordo com o gênero discursivo no qual se inserem:

A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na escolha de um certo gênero de discurso. [...] Falamos somente através de certos gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem formas relativamente estáveis e típicas de construção do todo. [...] Esses gêneros do discurso nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo teórico da gramática. (BAKHTIN, 2006, p. 282)

Ainda segundo Bakhtin, embora sejam inúmeros os tipos de gêneros discursivos, estes têm formas relativamente estáveis, determinadas pelo conteúdo temático, estilo e construção composicional, estando esses três critérios de caracterização intimamente relacionados.

Já Marcuschi (2007, p. 33) afirma que, em geral, os gêneros são produzidos ou na modalidade oral ou na escrita, ainda que muitas vezes possa um gênero oral ter tido uma concepção escrita e vice-versa; como no caso, por exemplo, das notícias dos telediários que são transmitidas oralmente, mas são concebidas como texto escrito. Considerando essa afirmação de Marcuschi e relacionando-a ao nosso caso, em que modalidade se encaixaria a canção?

Segundo Tatit (2004), referindo-se mais especificamente à música brasileira, letra e música das canções costumam ser compostas simultaneamente, ou então se compõe primeiro a música e depois a letra, sendo o inverso pouco comum. No caso dos sambas compostos no período ao qual nos dedicamos, além de ser muito usual que letra e música fossem elaboradas ao mesmo tempo, não eram incomuns os casos em que um compositor elaborava um refrão e um parceiro terminava a composição. Pensemos, também, no caso do samba de roda, que não será aqui nosso objeto de análise, mas que foi uma das mais fortes influências no início do samba. Como vimos, as letras desse estilo costumam ser formadas por um refrão fixo cujas estrofes são improvisadas na hora e que versam, em geral, sobre os dançarinos ou os próprios músicos. Acreditamos que essa característica desse tipo de samba tem bastante influência na composição dos sambas feitos no período ao qual nos dedicaremos, no que se refere à constante mudança de níveis da enunciação operada pelos actantes das letras de samba selecionadas, conforme descreveremos mais detidamente mais adiante nesta tese.

Quanto ao tango, citemos como exemplo *Mi noche triste*, que teve sua letra elaborada em cima de uma música que já tinha sido composta anteriormente. De acordo com Mina (2007, p. 299), este era apenas um dos procedimentos utilizados pelos autores de tango, pois também há tangos cujas melodias foram compostas para uma letra pré-existente (como no caso de *Mano a mano*, cuja letra era originalmente um poema de Celedonio Flores que havia ganhado um concurso e à qual depois Gardel e Razzano puseram música), ou cujas letras e músicas foram compostas simultaneamente (como *El último organito*, de Homero Manzi e seu filho Acho).

Ruth Finnegan (2008) defende que mais que gêneros orais, existem gêneros vocalizados “cada qual com sua própria poética, que pode incluir, entre outras coisas,

qualidades sonoras, rítmicas, prosódicas, tímbricas e outros traços performáticos” (FINNEGAN, 2008, p. 28). Dessa maneira, a canção seria um desses gêneros juntamente com, por exemplo, a fala ou a poesia, visto que, “como afirmou John Stevens: ‘A música vocal encontra-se tanto na canção (poesia cantada) quanto na fala’” (ibidem, p. 27). Já para Costa (2007, p. 107), a canção pode ser considerada como um gênero híbrido por conjugar a linguagem verbal e a musical, e que exigiria as competências verbal, musical e literário-musical (capacidade de articular as duas primeiras competências) para a sua análise.

Consideraremos, aqui, que a canção se constitui não como um gênero híbrido, como acredita Costa (2007), mas, partindo das noções de modalidade oral e escrita expostas por Marcuschi (2007), como uma *modalidade híbrida*, uma “*forma poético-musical caracterizada, entre otros rasgos, por una progresión melódica con reiteración (Tatit, 2003:9), y a la que la circularidad de la melodía aporta potencialidad narrativa (Valverde, 2008)*” (FANJUL, prelo). Com base em Bakhtin (2006), julgamos que a canção não poderia ser considerada um gênero, em primeiro lugar em virtude da implantação histórica dos gêneros, visto que a canção existe pelo menos desde a Idade Média e interpretada de maneiras que não têm nada a ver entre si quanto ao papel no dialogismo e na vida social. Em segundo lugar, a canção, em geral, não apresenta regularidades composicionais, temáticas e estilísticas, o que, sim, podemos encontrar no tango, por exemplo. Por outro lado, acreditamos que a canção seja uma modalidade híbrida que abarca uma série de gêneros que, por sua vez, possuem formas relativamente estáveis que fazem com que identifiquemos determinada canção como um bolero, por exemplo. Assim sendo, neste nosso trabalho, consideraremos o samba e o tango como gêneros discursivos que fazem parte da modalidade híbrida canção.

5. Letra, música, performance e memória

“Uma vez tendo experimentado a versão cantada de uma canção em particular – em áudio, vídeo, ao vivo, no nosso próprio canto –, será que conseguimos ler sua letra sem imaginar sua versão cantada, sem ouvir ou ver algo além das linhas impressas?”

Ruth Finnegan (2008, p. 28)

Considerando o concluído no subcapítulo anterior, ou seja, que samba e tango são gêneros orais e escritos ao mesmo tempo, poderíamos analisar somente suas letras e ignorar seu aspecto sonoro? Esse ponto nos é especialmente complexo em função de nossa formação acadêmica advir originariamente do campo das Letras, mas foi-nos em mais de uma ocasião

apontado como crucial por leitores dos textos que fomos elaborando ao longo do processo de pesquisa de doutorado.²⁸

Começamos essa discussão retomando Finnegan (2008), quem traça um elucidativo percurso de algumas das linhas teóricas que vêm sendo desenvolvidas tendo as canções como material de análise. A autora aponta que alguns pesquisadores costumam considerar as canções como a combinação de duas partes definidas: a letra, também vista como poesia, e a música. Em geral, as análises focalizam apenas uma dessas partes ou, ao menos, dão primazia a uma delas. A autora afirma que, inicialmente, as análises focavam as letras das canções, desconsiderando o seu aspecto sonoro, porque, no domínio acadêmico, geralmente não se considera como digno de pesquisa aquilo que não possa ser descrito e analisado em palavras.

Outra linha seria aquela que focaliza, por outra parte, somente a dimensão sonora das canções, linha essa que costuma ter como material canções eruditas, que são descritas em partituras. Assim, as canções populares não costumam ser contempladas por ela por não ser esse tipo de canção elaborada em partituras, além de que, não era sua música considerada digna de estudos musicológicos.

Outra linha mencionada é a que estuda comparativa e contrastivamente a combinação entre letra e música, cujos autores:

...observaram os traços aparentemente comuns entre música e poesia – sua qualidade temporal e sequencial, seu emprego de ritmo e entonação. Por outro lado, temos (discutivelmente) a natureza representacional e cognitiva dos elementos verbais – as palavras são capazes de descrever e reportar coisas específicas de uma maneira que a música não pode – como contrapartida à eminente capacidade da música exprimir emoções ou “climas”. O modelo mais recorrente foi o de associar “sentido” ao texto, e o “som” e a emoção à música.

Em seguida, vieram os muitos comentários sobre as maneiras como essas duas artes aparentemente distintas da palavra e da música podem se conectar. Estes voltavam-se com frequência para os modelos das canções e para as modificações sofridas pelo texto a fim de encaixar-se numa forma musical. (FINNEGAN, 2008, p. 18)

Por fim, menciona uma linha surgida mais recentemente que passou a atender também, além de letra e música, o aspecto performático que haveria sido negligenciado por tanto tempo devido a sua efemeridade. A autora acredita que essa mudança de pensamento com relação à performance se deveu em especial ao caráter transdisciplinar que vem sendo

²⁸ Sobre esse aspecto, agradecemos especialmente os comentários realizados e as leituras indicadas pela Profa. Dra. Claudia Matos no momento da nossa qualificação e pelo Prof. Dr. Pablo Vila durante nosso estágio de pesquisa na *Temple University* possibilitado pela bolsa-sanduíche da Capes.

incorporado às pesquisas realizadas nos últimos tempos. No entanto, a autora salienta que mesmo nesta linha a letra continua sendo tida como o aspecto central da análise, mas vista a partir de uma perspectiva multimodal:

O rádio, com seu notável potencial para capturar e transmitir a voz em performance, já moldou a percepção de gerações, conferindo solidez aos sons da música vocal com ou sem acompanhamento musical. Múltiplos dispositivos de gravação e reprodução tornaram a performance de canções acessível a milhões de pessoas no mundo todo, independentemente da intervenção de textos escritos, e isso foi posteriormente ampliado pelas opções de vídeo e da Internet. Essas tecnologias direcionaram nossa atenção para novas facetas, ajudando-nos a perceber e analisar como as canções são performatizadas – como é sua existência concreta e completa. (ibidem, p. 23)

Como principal argumento para a focalização na performance estaria o fato de que “a ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem música até que soe na voz” (ibidem, p. 24). Além disso, partindo dessa perspectiva, enfraqueceria-se a discussão que já levantamos aqui acerca da importância do que viria antes, letra ou música. No entanto, a autora afirma que inclusive as análises que levam em consideração o aspecto performático podem ter as letras como seu eixo, mas que disso dependeria especialmente do que chama de “grau de textualidade”, este seria o nível de importância que tem a letra em determinada canção, visto que em algumas canções “poucas palavras podem ser repetidas várias vezes e/ou trabalhar junto com a música para criar uma intensidade de louvor, luto, celebração, entre outras possibilidades” (ibidem, p. 31). Já outras possuem sua “substância verbal altamente organizada, elaborada e/ou extensa – reproduzível eminentemente na escrita” (loc. cit.).

Nesse sentido, recorreremos a Simon Frith (1989), quem levanta questões relativas ao papel e à importância das letras das canções, consideradas mais especificamente a partir do ponto de vista da Sociologia e focalizando a relação da canção com os seus ouvintes. O autor diz que, há uma linha de análises sociológicas realizadas sobre canções que costuma focar as letras e considerar que elas refletiam as crenças e os valores dos seus ouvintes. Por outro lado, outra linha considerava que a audiência concentrava sua atenção apenas no aspecto sonoro. Como exemplo dessa linha, o autor descreve uma pesquisa realizada com estudantes de uma escola americana que concluiu que os adolescentes que escutavam músicas de protesto famosas não compreendiam sobre o que elas falavam, concluindo, assim, que a efetividade das letras é limitada. No entanto, o autor destaca que a música popular por excelência é a

canção e que as músicas instrumentais não têm nem o alcance nem a popularidade destas: é a voz o motivo pelo qual as pessoas adquirem as gravações. Dessa forma, Frith, como Finnegan, destaca nesse cenário o papel central da performance como fonte do êxito inegável das canções entre os ouvintes. Ademais, o autor chama a atenção para a proximidade muito maior das canções com peças de teatro que com poema:

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points - emphasis, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories (which is why singers like the Beatles and Bob Dylan in Europe in the 1960s would have profound significance for listeners who didn't understand a word they were singing).²⁹ (FRITH, 1989, p. 90)

Colomba (2010) também salienta a maior proximidade existente entre as performances de canções às peças de teatro do que aos poemas. Para embasar sua tese, o autor aponta que, apesar de comumente as letras das canções terem caráter narrativo, muitas vezes as seleções léxicas não se atêm a questões semânticas em virtude de questões métricas ou apenas pelo "*efecto placentero que provoca para muchos cantantes lo que están cantando, por el comportamiento físico que demanda – de la boca o de la garganta – para hacerlo*" (ibidem, p. 30). Além disso, o autor também menciona a "sobrevocalização" das palavras por meio do alongamento do texto para que este coincida com a melodia da canção, técnica que produz certo grau de descontinuidade e de fragmentação do discurso. Colomba aponta outros aspectos relacionados à performance do intérprete que também distanciam a canção do poema, aspectos esses que serão de suma importância para as reflexões que levaremos a cabo nas análises que realizaremos nesta tese:

En el mismo [cantante] conviven el carácter presentado como el del protagonista de la canción, su cantante y narrador, que controla la trama con una actitud y un tono de voz; un carácter "citado" – el de la persona sobre la que trata la canción – por el cantante; el carácter del cantante que

²⁹ Tradução nossa: "Nas canções, as palavras são o sinal de uma voz. A canção é sempre uma performance e as palavras da canção são sempre faladas e ouvidas no sotaque de alguém. As canções se assemelham mais a peças que a poemas; as palavras da canção atuam como a fala e os atos de fala, tendo significado não apenas semântico, mas também como estruturas de som que são sinais diretos de emoção e marcas do caráter. Os cantores usam tanto dispositivos verbais como não-verbais para se exprimir – ênfase, suspiros, hesitações, mudanças de tom; as letras envolvem apelos, escárnio e comandos, bem como declarações e mensagens e histórias (é essa a razão pela qual cantores, como os Beatles e Bob Dylan, puderam ser tão significativos na Europa dos anos 60 para ouvintes que não entendiam nem uma palavra do que eles cantavam)".

precede a la canción, la estrella, un personaje construido sostenidamente por los mass media; y de modo más sutil y difícil de precisar, la comprensión del cantante como una persona, lo que imagina el escucha en la intimidad de su escucha, revelada por su voz, lo que nutre sin duda esa sensación de conocer a su intérprete de un modo íntimo. Este complejo entramado se percibe en la superficie de las letras por el uso de diferentes personas gramaticales y puntos de vista de la canción, algo que se podría percibir como incoherente desde la lógica de un poema. (ibidem, p. 31, grifo nosso)

Dessa maneira, quando consideramos a canção como performance, vemos que as vozes nela contidas não se limitam às expressadas em sua letra, o que implica necessariamente um adensamento dos pontos de vista. O conceito de vozes ou pontos de vistas do enunciado, visto a partir da definição de Ducrot (1984), constitui-se como um dos aspectos centrais de nossas análises, conforme veremos nos capítulos subsequentes. No entanto, cabe ressaltar já aqui que coincidimos com Fanjul (prelo) em que “*Las instancias subjetivas que más interesan son las que corresponden a lugares de sujeto relacionables con sistemas de regularidades discursivas transversales a cada obra singular, aunque partamos de esas obras*”. Ou seja, consideraremos em nossas análises o aspecto performático, mas não é em absoluto nosso objetivo central analisar a interpretação de artistas determinados, e sim observar as regularidades discursivas que atravessam o *corpus* selecionado. Entretanto, cabe salientar que também o aspecto performático apresenta regularidades que serão neste trabalho consideradas.

Elisabeth Travassos (2008) também levanta importantes questões relacionadas a esse tema. A autora lembra que, embora “cada voz individual tem uma fisionomia própria” (TRAVASSO, 2008, p. 101), também cada gênero musical cantado tem suas “idiossincrasias sociais” que determinariam em grande medida a forma de cantá-lo. Pensamos que podemos associar esse aspecto da performance ao conceito de *ethos* conforme o define Mainguenu (2000), de forma que cada gênero musical determinaria de certa maneira um temperamento, um caráter e uma corporeidade. Ou seja, o fato de se estar cantando, por exemplo, um samba, embora consideradas as características próprias de cada intérprete, faria com que o cantor executasse seu canto seguindo determinadas características (fonológicas, expressivas etc.) que seriam distintas das empregadas no momento de se cantar um tango e vice-versa. Julgamos, ademais, que essas “idiossincrasias sociais” se refletem também em outros níveis, como, por exemplo, a temática e o estilo das próprias letras, questões essas que discutiremos mais profundamente nos capítulos subsequentes.

Retomando Finnegan, podemos, aqui, associar o papel da performance ao conceito de memória já discutido anteriormente neste capítulo. A autora afirma que toda performance dialoga com performances anteriores, de modo a nunca se constituir como um evento pontual e isolado: “Ela pode de fato ser criada na mágica do momento experiencial – mas está *também* enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do momento imediato” (FINNEGAN, 2008, p. 36). Essas experiências anteriores com performances de uma determinada canção podem ter se dado mediante distintas vias, como, por exemplo, numa performance ao vivo, com a leitura da letra numa página impressa, numa gravação em um CD, por sua difusão pelo rádio ou pela TV ou no cinema etc. Assim sendo, acreditamos poder acrescentar que o contato que se tem com determinado gênero musical também determinará em grande medida as produções de sentido diante de determinada canção pertencente a esse gênero.

6. Tango, samba, campo e gênero musical

*“In a culture in which few people make music but everyone makes conversation, access to songs is primarily through their words. If music gives lyrics their linguistic vitality, lyrics give songs their social use”*³⁰

Simon Frith, 1989, p. 93

Já considerando canção como uma performance, a afirmação de Frith que usamos de epígrafe deste subcapítulo nos faz refletir se a relação estabelecida entre os ouvintes e uma canção se dá puramente entre esses dois elementos ou se há outros dados que influenciam essa relação, como, conforme diz o autor, o que se fala sobre ela. Nesse sentido, Pablo Vila (1996), ao apontar o caráter polissêmico da canção, destaca que esta interpela o sujeito por meio de diferentes formas: o ritmo que incita o movimento corporal, a letra e a interpretação que atuam sobre o emotivo e o racional, o visual, bem como o que se diz sobre ela.

Entre outros pesquisadores que trabalham com canções considerando também outros aspectos que as circundam, podemos citar Díaz (2009) que considera o aspecto iconográfico dos encartes dos álbuns; ou Fanjul (2009) que atende, justamente com base nas pesquisas de Díaz, sua relação com respeito a seu público, suas instituições e seus críticos. Um aspecto que une os trabalhos desses dois pesquisadores é que, além das teorias linguísticas, eles empregam a noção de campo conforme desenvolvida por Pierre Bourdieu (2003; 1989).

³⁰ Tradução nossa: “Numa cultura na qual poucas pessoas fazem música, mas em que todos conversam, o acesso às canções é feito antes de tudo por meio de suas palavras. Se a música dá às letras sua vitalidade linguística, as letras dão às canções seu uso social”.

Para Bourdieu, a sociedade é formada por agentes que possuem diferentes tipos de capital: financeiro, cultural, tecnológico, jurídico, organizacional, comercial e simbólico. O espaço de cada agente na sociedade será dado segundo a quantidade e o tipo de capital que ele possui. Dessa forma, campo seria o espaço simbólico, relacionado a uma prática social, na qual ocorreriam as lutas entre esses agentes com vistas a validar determinadas representações frente a outras. No caso deste nosso trabalho, lidamos numa dimensão ampla com o campo cultural do Brasil e o da Argentina. Porém, numa dimensão mais restringida, acreditamos poder falar da existência de um subcampo do tango e outro do samba, pois se instituiu ao redor deles público, instituições e metalinguagem constituída, por sua vez, por seu público e seus críticos. É claro que a situação do campo cultural e dos mencionados subcampos é distinta em cada caso, posto que são diferentes os agentes, a quantidade e o tipo de capital. Neste nosso projeto, adotaremos uma linha teórica que se aproxima às das seguidas pelos mencionados pesquisadores Díaz e, especialmente, Fanjul, quem, além da noção de campo, considera também a de gênero discursivo em seus trabalhos.

Inicialmente, perguntamo-nos se esses dois gêneros fariam parte do campo do que atualmente se conhece por música popular argentina e brasileira, e chegamos à conclusão de que, em realidade, samba e tango, além de gêneros discursivos, formam também, cada um deles, um subcampo dentro desse campo maior. O fato de ambos os gêneros serem produtos da cultura de massa favoreceu o surgimento de instituições em uma rede de relações que abarcam não só o aspecto musical em si, mas também uma série de outros relacionados à crítica, a personagens emblemáticos (como o malandro, o *compadrito* ou o *malevo*), a coletivos de migrantes e de imigrantes, a gêneros cinematográficos (o filme de tango ou ópera tanguera e o filme de carnaval, gêneros que marcaram o início da indústria cinematográfica de Argentina e Brasil), sem contar, entre outras coisas, as emblemáticas figuras de Carlos Gardel e Carmem Miranda. Assim sendo, cremos que, no que concerne aos gêneros musicais com os quais trabalhamos, os conceitos de gênero discursivo, cultura de massa, campo e memória discursiva se aplicam para sua análise e se interrelacionam.

PARTE 2

SAMBA, TANGO E TOPOGRAFIA

Introdução

Na Parte 1 desta tese, vimos que, por volta da década de 1930, os governos da Argentina e do Brasil aplicaram políticas de industrialização e almejavam que os países se tornassem mais desenvolvidos. Esses desejavam ladear os Estados Unidos e os países europeus mais avançados, o que ocasionou uma maior preocupação com relação à imagem que passavam para o exterior. Também foi nesse momento que os meios de comunicação em massa, a saber, o cinema e especialmente o rádio, tornaram-se um grande sucesso popular. Ademais, as primeiras décadas do século XX foram palco de intensas discussões de cunho nacionalista, cujo maior foco recaía sobre a definição de uma população nacional homogênea racial e culturalmente. Vimos que, tanto no Brasil quanto na Argentina, a saída encontrada frente à diversidade racial foi a adoção da imagem do *melting pot*. Como discutimos, a escola foi uma forte ferramenta na implementação dessa política, sendo a língua a disciplina vista como privilegiada para incutir o sentimento de nacionalismo, notadamente no caso argentino.

Foi em meio a todo esse cenário que o samba e o tango se estabilizaram como gêneros musicais urbanos, delimitados nas capitais federais de Brasil e Argentina. Eles se tornaram os primeiros produtos culturais de massa a obter sucesso nacional, além de ganharem grande destaque internacional tanto na indústria fonográfica quanto na cinematográfica, especialmente nos filmes estrelados por Carmen Miranda e Carlos Gardel. Foi esse o início de uma associação entre, por um lado, o tango e a Argentina, e por outro, o Brasil e o samba. No entanto, como se dá essa relação entre esses gêneros e esses espaços nacionais na materialidade das próprias canções?

Nesta Parte 2, propomo-nos a discutir como o Brasil e a Argentina, vistos como topografia representada, relacionam-se com os gêneros samba e tango. Empregaremos, para tal, a noção de topografia conforme a define Dominique Maingueneau (1997; 2001), quem afirma que a *deixis* discursiva, construída mediante a enunciação discursiva, é formada pelas instâncias do locutor e do alocutário discursivos, pela cronografia e pela topografia, ou seja, pessoa, tempo e espaço, sendo que um mesmo elemento em um texto dado pode ocupar o lugar de mais de uma instância. Trabalharemos, aqui, com a hipótese de que no samba e no tango a instância da topografia se articula com a instância do enunciador, conforme a define Ducrot (1984).

Muitas vezes no *corpus* observamos vozes confrontadas, que relacionamos a diferentes “lugares sociais do dizer” (GUIMARÃES, 2002). Para os muitos casos em que esse confronto acontece dentro de uma mesma composição, parece-nos produtiva a distinção

estabelecida por Ducrot (1984) entre “locutores” e “enunciadores”. Lembramos que é a partir dessa última categoria que Ducrot tenta desenvolver uma visão polifônica da enunciação. Nos trabalhos desse autor, a diversidade de “enunciadores” no discurso de um mesmo locutor, como orientações argumentativas divergentes, é observada principalmente mediante marcas de argumentação (construções contrastivas, negação etc.) e mediante os fenômenos da pressuposição. Nós ampliaremos essa categoria de “enunciadores”, explorando sua vinculação com a polifonia, para outros fenômenos da heterogeneidade do dizer que manifestam a presença de subjetividades em pugna na linguagem. Por uma parte, serão muito importantes na nossa análise os fenômenos relacionados à “heterogeneidade mostrada”, conforme a define Authier-Revuz (1990). Recordemos que esse tipo de heterogeneidade se dá quando ocorre uma alteração da unicidade aparente da cadeia discursiva, o que indica a presença de uma outra voz. Essa mudança pode ser marcada – por meio do emprego de aspas, discurso direto e indireto, por exemplo (correspondendo ao locutor em Ducrot) – ou não marcada – mediante a ironia ou o discurso indireto livre, por exemplo. Por outra parte, levaremos em conta fatos de repetição e relações parafrásticas que conduzem a filiações em uma memória conforme propusemos na Parte 1 em relação às reflexões de Pêcheux e sua vinculação com o dialogismo.

Partiremos da análise do samba *Rio de Janeiro*, composto por Ary Barroso em 1944, e do tango *Buenos Aires*, com música de Manuel Jovés e letra de Manuel Romero, de 1923. Seleccionamos essas duas canções porque as consideramos sumamente esclarecedoras para o tema que nos propusemos a trabalhar aqui. Ambas dialogam não apenas com outras canções compostas antes e depois, mas também com outros gêneros discursivos. Trabalharemos com as versões gravadas por dois dos maiores intérpretes dos gêneros musicais de que tratamos: Dalva de Oliveira, no samba, e Carlos Gardel, no tango.

Dividimos esta Parte 2 em três capítulos: no primeiro, nos dedicaremos ao caso brasileiro, no segundo ao argentino e no terceiro buscaremos analisá-los comparativamente à guisa de conclusão.

CAPÍTULO 4

A TOPOGRAFIA NAS LETRAS DE SAMBA

1. Rio de Janeiro

O samba *Rio de Janeiro* foi composto em 1944 durante a primeira viagem que Ary Barroso realizou aos Estados Unidos. A canção, que teve como primeiro título *Isto é o meu Brasil*, fez parte da trilha sonora do filme norte-americano *Brazil* do diretor Joseph Santley. O filme foi lançado no mesmo ano de 1944, competiu pelo Oscar de melhor canção e recebeu uma homenagem da academia de Ciências e Artes Cinematográficas de Hollywood com o prêmio de mérito justamente por esse samba (DICIONÁRIO Cravo Albin). No Brasil, *Rio de Janeiro* foi gravado somente em 1950, com interpretação de Dalva de Oliveira, uma das cantoras mais destacadas da época. Atentemos à sua letra:

Ô, nossas praias são tão claras
Nossas flores são tão raras
Isto é o meu Brasil
Ô nossos rios, nossas ilhas e matas
Nossos montes, nossas lindas cascatas
Deus foi quem criou, ô, ô

Ô, minha terra brasileira
Ouve esta canção ligeira
Que eu fiz quase louco de saudade
Brasil
Tange as cordas dos teus violões
E canta teu canto de amor
Que vai fundo nos corações.

A letra tem início com uma interjeição seguida de um sintagma nominal formado por um possessivo na primeira pessoa do plural, seguido de um substantivo relacionado à natureza, estrutura que se repete em quatro dos seis versos da primeira estrofe, sendo os adjetivos nas duas primeiras intensificados pelo advérbio de intensidade “tão”. No terceiro verso se esclarece que a natureza da qual se fala é a do Brasil, mas não a de qualquer Brasil, e sim a do locutor instaurado como individual pelo uso do possessivo na primeira pessoa do singular no sintagma “meu Brasil”.

Como podemos observar nessa letra, os possessivos são empregados reiteradamente. Vimos que o possessivo aparece primeiramente na primeira pessoa do plural, para depois individualizar-se na primeira do singular. Observamos, também, que os sintagmas nos quais aparecem os possessivos na primeira pessoa do plural se referem a elementos da natureza que

sintetizariam o Brasil do locutor, o que se explicita no verso “Isto é o meu Brasil”, mediante o emprego de um possessivo na primeira pessoa do singular. Assim, por meio dessas estratégias, as posses às que se refere o locutor são enunciadas como pertencentes não só a ele mesmo, mas também ao povo brasileiro, instaurando-se, também, o Brasil como topografia, como o lugar onde se encontram as mencionadas posses. No entanto, também podemos observar que essas posses aparecem como do locutor e do seu Brasil, estando o locutor e o país em um mesmo nível, de modo a personificar tal topografia, constituindo-se como um personagem. Se considerarmos essa segunda hipótese, vemos que a personificação se acentua na segunda estrofe, na qual Brasil passa a ocupar a instância do alocutário e é personificado mediante a interpelação de realizar ações próprias do ser humano. Voltando aos possessivos na primeira pessoa do plural, podemos concluir que o locutor se coloca no mesmo nível do alocutário Brasil. Dessa maneira, Brasil ocupa a instância do alocutário na segunda estrofe, primeiramente mediante o emprego metonímico do sintagma, formado novamente por um possessivo na primeira do singular, e por um substantivo, dessa vez seguido de um adjetivo que explicita a relação com o Brasil (“minha terra brasileira”), alocutário este que é interpelado a ouvir a canção anunciada pelo locutor. No quarto verso, o Brasil se instaura na instância de alocutário, sendo interpelado a atuar por meio de ações relacionadas ao mundo da música: tocar violão (não qualquer violão, mas o seu próprio), empregando-se novamente o possessivo, só que agora na segunda pessoa do singular; e a cantar (não qualquer canto, mas o seu próprio “canto de amor”), empregando-se, aqui também, o possessivo na segunda pessoa.

Ao chegarmos ao final da letra do samba *Rio de Janeiro*, nos damos conta de que não há sequer uma menção à cidade ou ao estado do Rio de Janeiro, mas somente ao país Brasil. O que isso pode significar?

2. A aquarela, o hino, o sabiá do meu Brasil

A letra de *Rio de Janeiro* tem como eixo central exaltar o Brasil, referindo-se mais especificamente a suas belezas naturais. Podemos classificá-lo, pois, como um samba-exaltação que se caracteriza por falar sobre o Brasil enaltecendo aspectos considerados positivos, em geral focalizando a natureza – descrita, normalmente, com adjetivos que denotam beleza, grandiosidade e abundância – e o caráter de seu povo – caracterizado com adjetivos que denotam alegria, festa e otimismo –, normalmente que com frequência possuem ricos arranjos orquestrais.

É o próprio Ary Barroso quem foi considerado o inventor desse tipo de samba com a composição de *Aquarela do Brasil* em 1939. Esta se tornou uma das canções mais emblemáticas de todo o vasto cancioneiro brasileiro. Para dar dimensão de sua importância nacionalmente, mencionemos que, em um concurso realizado pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 1997 e em outro promovido pela Academia Brasileira de Letras e pela Rede Globo em 2000, *Aquarela do Brasil* foi escolhida por público e crítica como “a música brasileira do século” (FURTADO FILHO, 2010). Quanto à sua expressão internacional, traremos aqui uma anedota contada por Antonio Olinto, autor da biografia *Ary Barroso: a história de uma paixão* (2003). O escritor conta que certa feita, durante uma palestra dada na Inglaterra, um rapaz inglês, para surpresa de Olinto, mencionou que considerava o *Hino Nacional Brasileiro* o mais bonito de todo o mundo. No entanto, quando interpelado a cantá-lo, entoou os primeiros versos de *Aquarela do Brasil*. Anedotas à parte, a esse samba se relaciona uma série de circunstâncias essenciais às discussões deste capítulo. Trabalharemos aqui com a interpretação de Francisco Alves gravada em 1939. Observemos sua letra:

Brasil, *meu Brasil* brasileiro,
meu mulato inzoneiro
vou cantar-te nos *meus versos*

O Brasil, samba que dá
bamboleio que faz gingar
O Brasil do *meu amor*,
terra de *nosso senhor*
Brasil pra mim, Brasil pra mim

Ah! abre a cortina do passado,
tira a mãe preta do serrado,
bota o rei congo no congado
Brasil pra mim, Brasil pra mim

Deixa cantar de novo o trovador,
América olha a luz da lua
quando é canção do *meu amor*.
Quero ver essa dona caminhando
pelos salões arrastando o *seu vestido rendado*
Brasil pra mim, Brasil pra mim

Brasil terra boa e gostosa
da morena sestrosa
e de olhares indiscretos

Ah, esse coqueiro que dá coco
aonde amarro a *minha rede*
nas noites claras de luar
Brasil pra mim, Brasil pra mim

Ah! ouve essas fontes murmurantes
onde eu mato a *minha sede*
e onde a lua vem brincar

Ah! esse Brasil lindo e trigueiro
é o *meu Brasil, brasileiro*.
terra de samba e de pandeiro
Brasil pra mim, Brasil pra mim

Primeiramente, lembremos que no ano de seu lançamento, por meio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), estava em vigor a censura que atuava em diversas áreas da sociedade, bem como sobre a circulação de bens culturais. Nesse momento, por exemplo, foram censuradas as canções que fizessem apologia à malandragem (CUNHA, 2004; TINHORÃO, 2004; MATOS, 1982), tema de grande parte dos sambas compostos no fim dos anos 1920 e na primeira metade dos anos 1930, questão sobre a qual nos debruçaremos especialmente na Parte 3 desta tese. Mesmo que não fosse o objetivo de Ary Barroso criar um estilo musical favorável à política do governo que buscava engendrar sentimentos nacionalistas no povo brasileiro, *Aquarela do Brasil* foi ao encontro dos desejos governamentais de então e também fez que se multiplicassem os sambas que exaltavam o país no fim da década de 1930 e início da de 1940. Como exemplos dessa classe de samba, podemos citar *Brasil*, de Benedito Lacerda e Aldo Cabral (1939); *Brasil Pandeiro*, de Assis Valente (1941); *Canta Brasil*, de Alcyrr Pires Vermelho e David Nasser (1941); *Brasil Moreno*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto (1941); *Onde o céu é mais azul*, de Alcyr Pires Vermelho, Alberto Ribeiro e Braguinha (1941); *Sandália de Prata*, de Ary Barroso, (1942); ou ainda *Brasil, usina do mundo*, de Alcyr Pires Vermelho e Braguinha (1942).

Aquarela do Brasil foi cantado pela primeira vez em público por Aracy Cortes na revista *Entra na faixa*. Depois, Cândido Botelho viria a interpretá-lo no musical *Joujoux e balangandans*, um espetáculo beneficente patrocinado pela primeira-dama Darci Vargas (DICIONÁRIO Cravo Albin) que virou filme no mesmo ano, sob a direção de Amadeu Castelaneta.³¹ Ary Barroso participou de outras produções no teatro de revista e no cinema no país, como em *Favela dos meus amores*, do diretor Humberto Mauro. Vale lembrar que, nos primórdios do cinema comercial em nosso país, a maioria dos filmes tinham as tramas organizadas por meio de canções, nos moldes do teatro de revista e do cinema norte-

³¹ Informação disponível em <http://cinedia.com.br/Joujoux%20e%20balangandas.html>. Acessado em 12 mar. 2012.

americano, sendo a maior parte dos atores também cantores. O primeiro longa-metragem sonoro brasileiro, *Coisas nossas*, de Wallace Downey, foi lançado em 1931.

Aquarela do Brasil também fez parte da trilha sonora do filme norte-americano de Walt Disney *Alô, amigos (Saludos amigos)*, de 1942, o que impulsionou o sucesso internacional dessa canção. Outras canções desse compositor fizeram parte de produções cinematográficas norte-americanas, como as canções *Na Baixa do Sapateiro* e *Os quindins de Iaiá*, incluídas no filme da Disney *Você já foi à Bahia? (The three caballeros)*, a canção-tema de *Três garotas de Azul* em 1944, e dezoito composições para *O trono das amazonas*, em 1945. Contudo, nenhum dos dois últimos filmes chegou a ser filmado (DICIONÁRIO Cravo Albin).

Alô, amigos, organizado em forma de uma viagem dos desenhistas da Disney a diferentes lugares da América Latina, é dividido em quatro partes, sendo a que o finaliza denominada justamente *Aquarela do Brasil*. Esta se passa na cidade do Rio de Janeiro e se constrói como se os desenhistas descobrissem a cidade nas suas singularidades e seu “exotismo”: sua música e sua dança (o samba), seus instrumentos (instrumentos próprios do samba, como o reco-reco e o ganzá), sua festa (o Carnaval), o caráter de seu povo (caloroso, festeiro e divertido, como as suas piadas de papagaio). A narração em português fala que eles conheceram no Rio de Janeiro a canção *Aquarela do Brasil*, que os inspirou em seu primeiro desenho sobre o Brasil. Diz-se, também, que eles a selecionaram porque “descreve bem esta terra tão linda, tão romântica e tão maravilhosa”. No desenho, o samba soa enquanto um pincel de aquarela vai desenhando uma floresta tropical, cujos elementos da natureza cantam e dançam. Depois, entram em cena os personagens Pato Donald e José Carioca, este em sua primeira aparição.³² Esse papagaio carioca representaria o povo brasileiro, assim como a cidade do Rio de Janeiro e o gênero samba representariam o Brasil. Mas foi Disney o primeiro a associar o Brasil à natureza?

Encontramos essa forma de se ufanar do Brasil não apenas em letras de sambas compostas depois de *Aquarela do Brasil*, mas em sambas elaborados antes dele e mesmo em exemplares de outros gêneros musicais e discursivos realizados antes e depois. Podemos mencionar, primeiramente, a canção *Meu Brasil*, classificada como “canção patriótica”,

³² Em *Você já foi à Bahia?*, além de José Carioca e Pato Donald, atua Panchito, um galo mexicano. O filme também é dividido em vários segmentos que têm lugar em diferentes partes do mundo, dessa feita, não se concentrando apenas na América Latina. A parte passada no Brasil se localiza na Bahia e tem Aurora Miranda atuando como uma baiana vendedora de quitutes que canta as mencionadas canções de Ary Barroso.

composta pelo músico Pedro de Sá Pereira e o poeta Olegário Mariano em 1932. Trabalharemos com a versão cantada em 1932 por Vicente Celestino. Vejamos sua letra:

A minha terra
tesouros mil no seio encerra
É linda e pura
como no mundo não existe igual
Tanta fartura
A natureza, o céu a reflorir
Tem a ventura
tem o condão de seduzir
(tem o condão de seduzir)

A minha terra
tesouros mil no seio encerra
Mulher amada
abençoada por seu povo
No Mundo Novo
não há quem tenha tal fulgor
Tanta riqueza
tanto encanto e tanto amor

Diante de ti, Brasil
meu céu azul, de anil
não há no mundo alguém
que não te queira bem
A natureza jogou em ti em luz
tanta beleza
que ninguém pode admirar
sem se ajoelhar

Diante de ti, Brasil
meu céu azul, de anil
não há no mundo alguém
que não te queira bem
A natureza jogou em ti sem ver
tanta beleza
que ninguém pode entender
Meu Brasil de um céu de anil!

Olegário Mariano – que teve várias de suas poesias musicadas em parceria com músicos como Joubert de Carvalho, Hekel Tavares ou o próprio Ary Barroso (DICIONÁRIO Cravo Albin) – foi muito influenciado pela obra de Gonçalves Dias, poeta do Romantismo brasileiro, movimento com forte teor nacionalista e que apresentava como uma de suas principais características o desejo de plasmar uma identidade brasileira. Um dos poemas mais conhecidos de Gonçalves Dias é *Canção do exílio* (1847), cujo primeiro verso se inicia praticamente com o mesmo sintagma nominal que a letra de Olegário Mariano. Este não foi o

único a retomar o famoso poema,³³ que teve, inclusive, alguns dos seus versos citados na própria letra do *Hino Nacional Brasileiro* escrito por Joaquim Osório Duque Estrada em 1909.

Observemos as duas primeiras estrofes do poema (grifos nossos):

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

E a seguinte estrofe do *Hino Nacional Brasileiro* (grifos nossos):

Do que a terra mais garrida
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores;
"*Nossos bosques têm mais vida*",
"*Nossa vida*" no teu seio "*mais amores*".

Conforme aponta Mello (2008), a música do *Hino Nacional Brasileiro* foi composta por Francisco Manuel da Silva em 1822, em ocasião da independência do país, mas não no intuito de torná-lo o hino brasileiro. Teve a primeira das três letras que receberia elaborada em 1831 por Ovídio S. de Carvalho e Silva, provavelmente por ocasião da abdicação do trono de D. Pedro I ocorrida em 7 de abril do mesmo ano, motivo pelo qual foi, então, chamada *Hino de Sete de Abril*. Essa letra teve vida curta em virtude de seu forte teor antilusitano, descrevendo os portugueses como tiranos e monstros invejosos de nossas virtudes, talentos e riquezas. Já a segunda letra, de autor desconhecido, foi executada pela primeira vez na posse de dom Pedro II em 1840 e enaltecia as qualidades deste. No entanto, durante o império, o futuro *Hino Nacional* era comumente executado apenas instrumentalmente. Com a proclamação da República, foi aberto um concurso para a seleção oficial do que seria o *Hino da República* e, conseqüentemente, também o *Hino Nacional*. Na verdade, já havia uma letra determinada à qual deveria ser acrescentada uma música, tendo sido escolhida a composta por Leopoldo Miguez. Contudo, a marcha de Francisco Manuel da Silva foi instituída em 1890 como *Hino Nacional*, restando à vencedora do concurso o lugar de *Hino da República*. Mas o

³³ Podemos citar como exemplos os poemas *Canto de Regresso à Pátria*, de Oswald de Andrade, *Nova Canção do Exílio*, de Carlos Drummond de Andrade, *Canção do Exílio*, de Murilo Mendes, *Canção do Exílio*, de Casimiro de Abreu, bem como a canção *Sabiá* composta por Chico Buarque e Tom Jobim em 1968.

Hino Nacional só recebeu a letra de Osório Duque Estrada em 1909, sendo oficialmente reconhecida apenas em 1922, em meio às comemorações do Centenário da Independência.

A música do *Hino Nacional Brasileiro*, como sabemos, é uma marcha, o que estava em consonância com o que se fazia na Europa naquele momento, quando as cerimônias oficiais dos Estados nacionais eram acompanhadas por músicas de bandas militares ou óperas italianas. Turino (2003) lembra que a associação do Estado a uma música específica foi acontecendo gradualmente na Europa, tendo se iniciado mesmo antes da estabilização dos Estados-nação, por volta da metade do século XVI. O hino que serviu de inspiração para a maior parte das novas nações foi a *Marselhesa*, composto em 1792 pelo oficial Claude Joseph Rouget. Foi originalmente empregado como marcha marcial durante as lutas da Revolução Francesa e instituído como hino nacional em 1795. Como era de se esperar de um canto de guerra, a letra da *Marselhesa* insita os cidadãos-soldados, movidos pelo amor sagrado à pátria, a lutarem e derramarem “o sangue impuro dos inimigos parricidas”, ainda que para isso tivessem que sacrificar a própria vida. É construído um cenário bem sangrento, mas cujo final é a glória e a liberdade. Dessa forma, não é de se admirar o teor da primeira letra que foi composta para a marcha de Francisco Manuel da Silva.

Na América Latina, o hino francês serviu de modelo para a composição dos hinos nacionais dos novos países que se tornavam independentes, cujas letras costumavam destacar a luta contra a antiga metrópole. O da Venezuela, composto em 1810, é o mais antigo hino latino-americano, seguido pelo da Argentina, de 1813. Esses dois hinos também têm em comum serem os únicos cujas letras se mantiveram inalteradas,³⁴ ainda que, como discutiremos no próximo capítulo, o hino argentino não seja cantado inteiro desde 1900. González García (2005) assinala que as letras dos hinos elaboradas à época da letra composta por Duque Estrada possuem um caráter menos bélico e mais positivista. Ademais, destaca o fato de que, embora hinos como o do Chile e o de Porto Rico descrevam o país como um lugar edênico, o hino brasileiro se distingue por ser verdadeiramente um “canto de amor”. Nesse ponto, retomemos os textos com os quais estávamos trabalhando.

Como já mencionamos, *Rio de Janeiro*, *Aquarela do Brasil*, *Meu Brasil*, *Canção do exílio* e o *Hino Nacional* têm em comum a exaltação ao país por meio da seleção de elementos de sua natureza, descrevendo-o como um cenário paradisíaco. Em realidade, como demonstrou Sérgio Buarque de Holanda em *Visões do paraíso* (2000), a imagem do Brasil

³⁴ Susana Poch (apud GONZÁLEZ GARCÍA, 2005) aponta que esses dois primeiros hinos sinalizavam projetos diferentes de independência: o continental venezuelano e o nacional argentino, sendo esta a que se concretizou na América Latina.

edênico existe desde a carta de Pero Vaz de Caminha, participando do que Chauí (2000) considera o mito fundador do Brasil e que se estende a diferentes níveis da discursividade brasileira:

É essa “visão do paraíso”, o *topos* do Oriente como jardim do Éden, essa Insulla de Brazil ou Isola de Brazil, são constitutivos da produção da imagem mítica fundadora do Brasil e é ela que reencontramos na obra de Rocha Pita, que afirma explicitamente ser aqui o Paraíso Terrestre descoberto, no livro do conde Afonso Celso, nas poesias nativistas românticas, na letra do Hino Nacional, na explicação escolar da bandeira brasileira e nas poesias cívicas escolares, como as de Olavo Bilac. Compreendemos agora o sentido mítico do auriverde pendão nacional. De fato, sabemos que, desde a Revolução Francesa, as bandeiras revolucionárias tendem a ser tricolores e são insígnias das lutas políticas por liberdade, igualdade e fraternidade. A bandeira brasileira é quadricolor e não exprime o político, não narra a história do país. É um símbolo da Natureza. É o Brasil-jardim, o Brasil-paraíso. (CHAUI, 2000, p. 62)

Vemos que tanto em *Rio de Janeiro* (“E canta teu canto de amor”), como em *Aquarela do Brasil* (“O Brasil do meu amor”), como em *Meu Brasil* (“tesouros mil no seio encerra / Mulher amada/ abençoada por seu povo/ No Mundo Novo/ não há quem tenha tal fulgor/ Tanta riqueza/ tanto encanto e tanto amor”), como no poema (“Nossa vida mais amores”) e no hino (“Brasil de amor eterno seja símbolo”, “Pátria amada”) o país está associado ao amor, mas o amor sublime e harmonioso, não o passionai. Ademais, ao país também é associada a intervenção divina tanto nas composições de Ary Barroso (“Deus foi quem criou”, “O Brasil do meu amor,/ terra de nosso senhor”) quanto no poema (“Não queira Deus que eu morra”). Esse lugar divino, de amor, sem guerras, sem conflitos, que é imagem recorrente na discursividade brasileira, também, como afirma Chauí (ibidem), faz parte desse *topos* edênico associado ao país que “Neste estado de Natureza paradisíaco em que nos encontramos, há apenas nós – pacíficos e ordeiros – e Deus, que, olhando por nós, nos deu o melhor de Sua obra e nos dá o melhor de Sua vontade” (ibidem, p. 63).

Como se vê, tematicamente, *Aquarela do Brasil* não foi uma “ruptura” incitada por um momento político, mas parte de uma tradição discursiva brasileira que emerge em diferentes gêneros.³⁵ Já quanto ao aspecto musical, não se pode adjudicar falta de originalidade ao samba de Ary Barroso. *Aquarela do Brasil* imprimiu um novo estilo de samba diferente dos dois estilos que descrevemos na Parte 1, que seguiam o que Sandroni (2001) chama de, por um lado, paradigma do *tresillo* e, por outro, paradigma da Estácio. Sérgio Cabral (apud FURTADO FILHO, 2010), biógrafo de Ary Barroso, conta que a gravadora Victor, a quem a

³⁵ Furtado Filho (2010) menciona que já haviam modinhas e lundus brasileiros de temática ufanista.

composição teria sido primeiramente oferecida, condicionou a gravação a que o arranjo realizado por Radamés Gnattali se limitasse aos moldes dos conjuntos regionais. Essa reivindicação não foi atendida e a primeira gravação da canção foi realizada pela Odeon, com a letra interpretada pelo cantor mais influente na época, Francisco Alves, o “Rei da Voz”. Furtado Filho (ibidem, pp. 315-316) faz uma acurada análise do arranjo desse samba e conclui que “A principal originalidade da partitura de *Aquarela do Brasil* é que os instrumentos de sopro, para além da linha melódica, acentuam a parte rítmica. Afora isso, a incorporação de naipes pouco usuais ao acompanhamento de sambas, como o de cordas”.

Essa primeira gravação fugia aos padrões de então também pela sua duração de 6 minutos e 15 segundos, o dobro dos 3 minutos que incluía cada lado dos discos de 78 rpm à época, de forma que a gravação necessitou se organizar em duas partes, cada uma delas ocupando um lado do disco. Essa extensão não se devia ao tamanho da letra, mas ao seu arranjo “orquestral” que, como afirma Furtado Filho (ibidem, p. 316), concedia-lhe um caráter “de uma sonoplastia quase ‘cinematográfica’, sinestésica”. Essa aproximação ao universo sinfônico se reflete também no estilo de canto comumente empregado nos sambas-exaltação, que possuem uma emissão operística, diferentemente, conforme aponta Tatit (2004), do estilo mais próximo à voz falada empregado por famosos cantores de então, como Marília Batista, Carmen Miranda e Mario Reis.

3. Nem do morro, nem da cidade

Outro ponto em comum entre *Canção do exílio* e *Rio de Janeiro* é que seus locutores estão distantes do Brasil, saudosos do país para ou sobre o qual fazem uma canção. No entanto, enquanto no poema quem canta é um pássaro que representaria o país, no samba é o próprio Brasil que é interpelado a cantar seu “canto de amor”. Mas qual é esse canto de amor se não o próprio samba?

Nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de que em *Rio de Janeiro* o locutor incita o alocutário Brasil a tocar um violão, instrumento comum aos compositores de samba.³⁶ A menção ao violão não só atesta sua inserção dentro de uma “tradição” do gênero samba, como também dentro da metalinguagem recorrente às letras do gênero. Todavia, destaquemos que musicalmente esse samba se diferencia do surgido no Estácio em função de seus arranjos

³⁶ O violão é o instrumento mais comumente associado ao malandro desde a segunda metade do século XIX (SANDRONI, 2001, pp. 157-159). Como essa ligação está intrinsecamente associada ao samba, podemos dizer que a relação entre malandro e violão também vincula esse instrumento ao próprio samba, conforme veremos mais detidamente na Parte 3 desta tese.

orquestrais e do canto de estilo operístico empregado por Dalva de Oliveira, características essas relacionadas a seu tom ufanístico.

São muitos os casos de letras de samba cujo tema é o próprio samba, sendo a menção a instrumentos relacionados a esse gênero uma das formas de representá-lo, como vemos explicitado no próprio *Aquarela do Brasil* (“é o meu Brasil, brasileiro/ terra de samba e de pandeiro”) ou em *Eu gosto da minha terra*, composto por Randoval Montenegro em 1930, antes do emblemático samba de Ary Barroso. Notemos que, embora não se mencionem instrumentos, o samba é associado ao Brasil:

Desse país tão formoso, eu filha sou, vivo feliz
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país
Sou brasileira reparem, no meu olhar que ele diz
E o meu sambar denuncia que eu filha sou desse país!

[refrão:]
Sou brasileira, tenho feitiço
Gosto do samba, nasci pra isso
O *foxtrot* não se compara
Com o nosso samba que é coisa rara
Eu sei dizer como ninguém
Toda beleza que o samba tem
Sou brasileira, vivo feliz
Gosto das coisas do meu país!

Eu gosto da minha terra e quero sempre viver aqui
Ver o cruzeiro tão lindo no céu da terra onde eu nasci
Lá fora descompassado, o samba perde o valor
Que eu fique na minha terra, permita Deus, nosso senhor!

[refrão:]

Como se vê, na letra desse samba composto em 1930 sob o paradigma do *tresillo*, o gênero já é empregado como principal signo de brasilidade. Não por acaso, esse samba foi gravado por Carmen Miranda, cantora nascida em Portugal e que muitas vezes teve que afirmar sua “brasilidade”. Outra questão é a presença dos Estados Unidos, instalada por meio da menção ao gênero norte-americano *foxtrot*, tema sobre a qual nos debruçaremos mais adiante neste mesmo capítulo. Neste momento, atentemos a duas outras letras. Primeiramente, a *Batente*, composta por Almirante em 1929 e gravada por ele próprio acompanhado pelo Bando de Tangarás, versão com a qual trabalharemos aqui:

[refrão:]
Queria te ver no batente
Sambando com a gente
Do Morro do Salgueiro

Queria te ver sem orgulho
Fazendo barulho
Batendo pandeiro

Sobe lá no morro
Para ver o que é orgia.
Ver a bateria,
Ver o tamborim,
Ver o cavaquinho,
Que só faz é dim-dim-dim,
Ver o violão
Como faz bem a marcação.

[refrão:] [2 vezes:]

Samba só é samba
Com batuque verdadeiro,
Quando tem pandeiro
Marcando a cadência,
Quando o centro é feito
Por chocalho e por barrica.
Veja como fica
Acompanhado pela cuíca.

[refrão:]

Nessa letra, vemos também os instrumentos relacionados ao samba, mas com o tipo de samba praticado pela chamada “nova guarda”. Os versos “Samba só é samba/ Com batuque verdadeiro” evidenciam que se trata de definir o que é “o samba verdadeiro”, deixando pressuposto que existe um “samba falso”. Sandroni (2001) aponta que o tamborim, a cuíca e a barrica (também chamado de surdo), instrumentos mencionados na letra de *Batente*, são empregados por músicos que praticam o samba do estilo novo, não havendo praticamente registros de seu uso em sambas do estilo antigo. Como veremos, essa discussão entre os dois estilos de samba é constante nas composições realizadas nos anos 1930 e intrinsecamente relacionada a questões de topografia.

Na composição, o samba não é do Brasil, nem mesmo do Rio de Janeiro, mas do morro. Vemos que já no primeiro verso se instaura um locutor individualizado em “[eu] queria”, bem como um alocutário também individualizado pelo uso do pronome complemento em “te ver”. Porém, o locutor logo no verso seguinte se coletiviza em “sambando com a gente”, locutor coletivo esse que é especificado no verso seguinte por “[a gente] Do Morro do Salgueiro”.

Algo semelhante acontece em *A Favela vem abaixo*,³⁷ composto por Sinhô em 1928 e gravado por Francisco Alves no mesmo ano, que tem como tema central a eminente derrubada dos barracos do Morro da Favela e a situação dos desabrigados. Essa conjuntura teria tido início com a demolição do cortiço conhecido como “Cabeça de Porco”, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro em 1893. Parte dessa população desabrigada ocupou o então chamado Morro da Providência, localizado próximo à zona portuária carioca. Essa demolição fazia parte da política de urbanização e saneamento que tinha como intuito modernizar a cidade de acordo com os moldes europeus, em especial o aplicado em Paris. Juntou-se aos moradores do antigo cortiço parte dos ex-combatentes da Guerra de Canudos que rebatizaram o lugar como Morro da Favela, nome que tinha a colina onde acampavam durante a guerra no sertão e que passou a designar todos os bairros que surgiam nas encostas dos morros. A política de “saneamento” prosseguiu nas primeiras décadas do século XX, sendo que, em 1927, o plano diretor arquitetado pelo urbanista Alfred Agache previa a derrubada não só dos cortiços, mas também das favelas da cidade. No entanto, os altos custos da Revolução de 1930 fizeram com que esses bairros fossem poupados (MATTOS, 2007). É, pois, com base nesse episódio que Sinhô compôs a canção com a seguinte letra:

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Quanta saudade tu terás deste torrão
Da casinha pequenina de madeira
que nos enche de carinho o coração

Que saudades ao nos lembrarmos das promessas
que fizemos constantemente na capela
Pra que Deus nunca deixe de olhar
por nós da malandragem e pelo Morro da Favela

Vê agora a ingratidão da humanidade
O poder da flor somítica, amarela
quem sem brilho vive pela cidade
impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangú
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
Eu só te esqueço no buraco do Caju

³⁷ Trabalhamos com a versão da gravação realizada por Francisco Alves em 1928, disponível no acervo digital do Instituto Moreira Salles (http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=2760). Acessado em 13 mar. 2012. Nessa versão, a canção foi registrada como “maxixe”, enquanto a versão feita por Mário Reis (disponível em http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=11232. Acessado em 13 mar. 2012.) em 1951, que apresenta divergências na letra quando comparada à de 1928, foi registrada como samba. Em função dos limites pouco claros entre os dois gêneros nessa época, decidimos considerar a versão de Francisco Alves nesta tese.

Isto deve ser despeito dessa gente
porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta Favela

No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
meu mulato não te espero na janela
Vou morar na Cidade Nova
pra voltar meu coração para o morro da Favela.

Também nessa letra há uma distinção entre os que são do morro, associados ao samba, e os que são da cidade, que estariam derrubando a Favela justamente por inveja do seu samba. Diferentemente de *Batente*, aqui se instaura uma clara fronteira entre morro e cidade, sem o desejo de trazer para o morro, e para o samba, os habitantes da urbe. Tal postura se vê refletida nas instâncias enunciativas que ocupam, já que não são alocutários, como na composição de Almirante, mas personagens instaurados em terceira pessoa (“Isto deve ser despeito dessa gente/porque o samba não se passa para ela”).

Outro ponto de destaque na letra de Sinhô é que na sua última estrofe o locutor diz a alocutária que esta fique na Cidade Nova e não no Estácio, no Querosene ou no Salgueiro. Como vimos, era na Cidade Nova onde se encontravam as casas das tias baianas, lugar mítico da gênese do samba em sua primeira fase, enquanto os outros bairros mencionados estão associados com o novo estilo que surgia naquele momento. Ou seja, a letra desse samba “amaxixado” de Sinhô, representante da “velha guarda”, se posiciona contra o novo estilo de samba que naquele momento se delineava no Estácio. Destaquemos que também em *Batente*, ainda que haja referência ao Salgueiro, onde o novo estilo de samba também estaria sendo praticado, o ritmo também é amaxixado, o que denota bem esse momento de transição e definição de estilos. Cabe lembrar que, como aponta Sandroni (2001), a distinção entre esses dois modos não se dá apenas no aspecto musical, mas também no aspecto temático, principalmente no que diz respeito ao malandro. Vemos que nesse samba de Sinhô também se faz presente a malandragem, descrita como um coletivo associado ao morro (“Pra que Deus nunca deixe de olhar/ por nós da malandragem e pelo Morro da Favela”). Segundo Sandroni (ibidem), o que diferenciaria o samba da velha guarda do da nova é que este se centraria não simplesmente na malandragem, mas em seu abandono. Trataremos mais detidamente sobre esse tema na Parte 3 desta tese.

4. Coisas nossas

Discussões sobre se o samba é “do morro ou da cidade” foram tema recorrente nos sambas dos anos 1930, encabeçados principalmente por Noel Rosa, sendo *Feitio de oração*, de 1933, (“O samba na realidade,/ não vem do morro/ Nem lá da cidade/ E quem suportar uma paixão/ Sentirá que o samba então/ Nasce no coração”) um dos mais explícitos exemplos dessa questão. Nesse sentido, atentemos à letra de seu samba *Coisas nossa* de Noel Rosa. Trabalharemos aqui com a versão gravada pelo próprio autor entre 1931 e 1932:

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa.

[refrão:]
O samba, a prontidão
E outras bossas,
São nossas coisas,
São coisas nossas!

Malandro que não bebe,
Que não come,
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome,
Morena bem bonita lá da roça,
Coisa nossa, coisa nossa.

[refrão:]

Baleiro, jornaleiro
Motorneiro, condutor e passageiro,
Prestamista e vigarista

E o bonde que parece uma carroça,
Coisa nossa, muito nossa.

[refrão:]

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão,
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa.

[refrão:]

No primeiro verso da canção se estabelece um locutor instaurado em primeira pessoa por meio da conjugação do verbo “querer”, reiterado no terceiro verso pelo possessivo em

“*minha* pele”. Também no terceiro verso, há a instauração de um alocutário por meio do emprego do possessivo na segunda do singular em “*tua* mão”. Esses são os únicos momentos da letra em que aparecem essas instâncias, no seu restante, se estabelece apenas um locutor instaurado como coletivo por meio do possessivo na primeira do plural no sintagma que se repete em todas as estrofes e que dá nome à canção: “coisa nossa”.

Nessa letra enumerativa, são elencadas várias coisas que seriam “nossas”, a começar, na primeira estrofe, com pandeiro, batucada, violão e palhoça. No Brasil, o pandeiro³⁸ é um instrumento intrinsecamente associado ao samba e vemos que o locutor se identifica com ele de tal maneira que “queria ser” o próprio instrumento. Outro instrumento também mencionado é o violão, que, como vimos, também é constantemente relacionado ao samba. No entanto, ao aparecer no sintagma “saudade do violão e da palhoça”, constrói-se um cenário que podemos relacionar mais ao interior do país, mas onde o locutor já não está e do qual sente saudade. A estrofe se encerra com o sintagma que se repetirá ao longo da letra “coisa nossa”, estrutura reorganizada no refrão no qual se menciona literalmente o samba, além da prontidão,³⁹ ou seja, a pobreza, que “são nossas coisas, são coisas nossas”. Coisas de quem?

Na segunda estrofe, são novamente empregados elementos relacionáveis ao samba: o malandro e, outra vez, o próprio samba. Também a menção às “morenas” é recorrente no gênero, mas elas seriam especificamente “lá da roça”,⁴⁰ o que traz novamente a ideia do campo como o lugar onde o locutor não está, como um “lá”.

Na quarta estrofe, há uma descrição da classe baixa, ao estilo de crônica de costumes, enquanto que na terceira estrofe são elencadas uma série de profissões, finalizadas com a de “vigarista”. Também se menciona o bonde “que parece uma carroça”, sendo este o único momento da canção em que podemos identificar uma menção mais clara à urbes.

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997), *Coisas nossas* foi provavelmente uma crítica ao primeiro longa-metragem sonoro brasileiro de título homônimo.

³⁸ Lembremos, por exemplo, da letra de *Aquarela do Brasil* (“é o meu Brasil brasileiro/ terra de samba e pandeiro”) ou do título do famoso samba de Assis Valente, *Brasil pandeiro* (1941).

³⁹ Recordemos, aqui, outro samba de Noel Rosa, o *Com que roupa?*, que no próprio título faz menção à pobreza, ao fato de não se ter uma roupa para ir “ao samba que você me convidou”. Contudo, o que chama especialmente a atenção nesse samba é o fato de sua melodia fazer alusão à melodia do *Hino Nacional Brasileiro*, estabelecendo, assim, uma relação entre pobreza e Brasil, como vemos ocorrer também no caso de *Coisas nossas*. Voltaremos a tratar desses sambas na Parte 3 desta tese.

⁴⁰ A menina da roça aparece em outros sambas como no *Até hoje não voltou* composto por Geraldo Pereira em 1946, no qual a mulher do interior é corrompida pela cidade, como vemos no seu refrão: “Eu fui buscar uma mulher na roça/ Que não gostasse de samba/ E nem gostasse de troça/ uma semana depois que aqui chegou/ Mandou esticar os cabelos/ E as unhas dos pés pintou/ Foi dançar na gafeira/ E até hoje não voltou”.

Conforme aponta a sinopse do filme,⁴¹ a intenção era apresentar “aspectos de um Brasil dos anos 20 e início dos 30”. Seu diretor, Wallace Downey, era um norte-americano muito envolvido na indústria fonográfica e cinematográfica da época em nosso país, conhecido entre os músicos pelo seu afã por dinheiro, bem como pela exploração dos artistas (CASTRO, 2005, pp. 116-120). E foi justamente esse norte-americano quem realizou o primeiro filme brasileiro em cujo cartaz lia-se: “Um estupendo filme falado e cantado, feito no Brasil! Os nossos costumes, a nossa música, as nossas canções... pelos nossos melhores artistas!”.

Confrontando as “coisas nossas” de Downey às “coisas nossas” de Noel, vemos que para este os nossos costumes, a nossa música e as nossas canções estão relacionadas ao samba, seus frequentadores (malandros, trabalhadores, morenas do interior, pais de família, meninas namoradeiras, adúlteros, vigaristas) e seu espaço. O outro lugar, o lugar onde não se está, é o interior do país, descrito como o espaço bucólico e também musical do qual se tem saudade. Ainda que presente no samba, não é esse o seu lugar. Seu lugar, pois, é o urbano, a cidade com suas diversas profissões e o “bonde que parece uma carroça”, construção esta que une em um só sintagma um meio de transporte tipicamente urbano com outro rural.

Dessa forma, acreditamos se estabelecer também, aqui, como na canção analisada de Sinhô, uma discussão entre o samba do estilo antigo, neste caso associado ao espaço rural, e o do novo estilo, relacionado ao urbano. Pensamos que também a menção ao pandeiro faz parte dessa discussão, já que, conforme aponta Sandroni (2001, p. 180), o estilo praticado pela nova guarda se identificava mais com a série “cuíca, surdo e tamborim”, enquanto o pandeiro, ainda que por eles também utilizado, associava-se com a “velha guarda”. Nessa composição de Noel, o lugar do samba é a cidade, embora também faça referência ao interior do país. Destaquemos também que a presença do estilo da velha guarda se mostra não apenas na letra,

⁴¹ Sinopse do filme disponível em <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000032&format=detailed.pft>. Acessado em 13 mar. 2012: “O primeiro longa brasileiro realizado através do ‘único sistema verdadeiro’ de filme sonorizado. Musical inspirado nas produções de Hollywood, apresentando aspectos de um Brasil dos anos 20 e início dos 30. Satiriza alguns conflitos urbanos: dois amigos, após uma discussão, decidem fazer juntos uma serenata para uma namorada em comum, mas acabam trocando tapas durante os preparativos, depois de um trapacear o outro. Um bêbado é encarregado de cortar o cabelo do filho de um cliente em uma barbearia, enquanto o cliente e o dono do estabelecimento conversam sobre a vida: a situação termina em grande confusão pelo péssimo serviço feito na cabeça do menino. Dois compadres se encontram para conversar e contar uns ‘causos’ depois de um deles ter sido impedido de tocar suas músicas no hotel onde se hospedava, na cidade. Também é tratada a condição do negro escravo. (Resumo a partir de descrição da trilha sonora original, in: AJP/CN-VPMB)”.

mas também na música, já que se trata de um samba amaxiado ao estilo praticado pelo grupo de Sinhô.⁴²

Figura 1: Cartaz do filme *Coisas Nossas*. Revista *A Cena Muda*, n. 558, p. 31.
Disponível em: <http://cinemateca.gov.br>. Acessado em: 20 abr. 2012.

⁴² *Coisas nossas* é um exemplo da maior complexidade que geralmente encontramos nas composições de Noel Rosa, quando contrapostas às dos demais compositores de sua época. Na Parte 3 desta tese, trabalharemos com outras obras desse compositor que atestam essa sua característica de trazer, tanto no aspecto musical (como no caso do mencionado *Com que roupa?*), quanto nas letras, diferentes vozes a modo de estabelecer polêmicas acerca de diferentes temas, sejam eles de cunho amoroso, social ou político, de uma forma bastante singular.

Outra questão de fundamental importância com relação ao samba de Noel e ao filme de Downey é a nacionalidade. Naquele momento, os Estados Unidos já eram, no cenário cultural, um grande contraponto à música brasileira. Essa forte presença da indústria fonográfica (e também da cinematográfica) norte-americana sobre a brasileira foi um grande tema de discussão nos anos 1930 e 1940, tema esse que se reflete muito nas letras dos sambas de então. Como vimos, já em *Eu gosto da minha terra*, em que o samba representava o Brasil, dizia-se que “O *foxtrot*, não se compara/ Com o nosso samba que é coisa rara”. Posturas semelhantes ocorrem em muitos outros sambas, como no famoso *Disseram que eu voltei americanizada*, composto por Vicente Paiva e Luiz Peixoto em 1940, no qual ser brasileiro está associado também à língua (“Digo mesmo ‘eu te amo’ e nunca ‘I love you’”). O mesmo acontece em *Não tem tradução*, composto por Noel Rosa em 1933 (“Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ Com voz macia é brasileiro, já passou de português/ Amor lá no morro é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são I love you/ E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny/ Só pode ser conversa de telefone”), bem como na marchinha *Good-bye, boy*, composta por Assis Valente em 1933 (“Good-bye, good-bye, boy/ Deixa a mania do inglês/ É tão feio pra você/ Moreno frajola/ Que nunca frequentou/ As aulas da escola”). Em todos esses exemplos, o samba aparece como a voz do Brasil, que fala em português brasileiro e é signo da “superioridade” do país sobre os Estados Unidos.

Mas, por outro lado, os Estados Unidos também representavam um território desejado onde o samba, e o Brasil, almejavam triunfar. *Brasil pandeiro*, composto por Assis Valente em 1941, é um claro exemplo dessa postura (“Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar/ O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada/ Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato”). Vemos também nessa letra o samba instaurado como representante do Brasil não só nos Estados Unidos, mas no mundo, indicando a sua “superioridade” frente às demais nações.

Essa postura está presente não só em diversas letras de samba, mas é recorrente na discursividade brasileira, como no caso de alguns dos textos com os quais já trabalhamos neste capítulo: o *Hino Nacional* (“fulguras, ó Brasil, florão da América,/ iluminado ao sol do Novo Mundo!”), a canção *Meu Brasil* (“A minha terra/ tesouros mil no seio encerra/ E linda e pura/ como no mundo não existe igual”, “No Mundo Novo/ não há quem tenha tal fulgor”) ou o poema *Canção do exílio* (“Nosso céu tem mais estrelas,/ Nossas várzeas têm mais flores,/ Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores”). O que singulariza as letras de

samba frente a esses textos é o fato de que o samba se posiciona como o maior emblema da “supremacia” do Brasil ou mesmo como o próprio país. Como exemplos, podemos mencionar o *Imperador do samba* composto por Valdemar Silva e gravado por Carmen Miranda em 1937. Na composição, o samba é apresentado como o imperador que marcha ao lado da imperatriz marcha, e a quem outros gêneros, como a rumba, o blues e o próprio tango, vêm saudar.

Ainda pensando no samba como gênero que se destaca perante outros, atentemos à letra de *O samba é carioca*, composição de Osvaldo Silva gravada por Carmen Miranda em 1935:

O samba pra ser bem brasileiro, meu bem
tem que ser feito no Rio de Janeiro
tem que ser feito no Rio de Janeiro

O carioca não tem medo de muamba
e podem mesmo falar mal, mas no samba ele é bamba
Embora não querendo, todos têm que dar valor
e porque o povo carioca é francamente do amor

O samba pra ser bem brasileiro, meu bem
só sendo ser feito no Rio de Janeiro
só sendo feito no Rio de Janeiro

É de arrelia que quando o samba é brasileiro
desafia todo mundo e na cadência o primeiro.
Quando ele é carioca, corre o mundo e não é sopa
é ouvido e é bisado e desacata até na Europa

O samba pra ser bem brasileiro, meu bem
tem que ser feito no Rio de Janeiro
tem que ser feito no Rio de Janeiro

O samba pra ser bem brasileiro, meu bem
só sendo feito cá no Rio de Janeiro
O samba pra ser bem brasileiro
só sendo feito no Rio de Janeiro

Vemos nessa letra que o samba corre o mundo inteiro e “desacata até na Europa”, mas não qualquer samba, e sim o brasileiro e carioca. Ou seja, temos, aqui, a associação entre Rio de Janeiro e Brasil muito mais explicitada que no caso do primeiro samba de Ary Barroso ao qual nos dedicamos neste capítulo. O que isso pode indicar? Voltaremos a essa questão no Capítulo 6.

5. Isto é o meu Brasil

Retomemos um aspecto da análise de *Rio de Janeiro*: o reiterado uso dos possessivos na primeira pessoa. Vimos que, tanto no trecho de *Canção do exílio* como no do *Hino Nacional*, foram empregados possessivos na primeira pessoa do plural de forma a se instaurar um locutor coletivizado. No caso do hino, esse é o único momento em que um possessivo de primeira pessoa é empregado e se trata justamente de uma citação do poema de Gonçalves Dias, como comprova a utilização das aspas na sua letra. Os demais possessivos usados estão na segunda do singular, referindo-se ao alocutário Brasil.

De forma semelhante ao encontrado na letra de *Rio de Janeiro*, no poema *Canção do exílio*, os possessivos são empregados reiteradamente, alternando-se a forma da primeira pessoa do singular e a primeira do plural. Ou seja, tanto no poema quanto no samba, o ponto de vista do locutor parte tanto da perspectiva individualizada quanto da coletiva, estando, em ambos os momentos, ligado à sua relação com o Brasil. Também em *Aquarela do Brasil* e *Meu Brasil* são constantes os possessivos, mas no caso de *Meu Brasil* são usados apenas na primeira do singular, enquanto que no caso de *Aquarela do Brasil* há também uma ocorrência na primeira do plural. No entanto, esse uso aparece no sintagma “terra de Nosso Senhor” que podemos considerar como uma forma cristalizada no Brasil em referência ao “Nosso Senhor do Bonfim”, santo ao qual é dedicada uma das mais célebres igrejas de Salvador da Bahia. Essa referência está em total consonância com o restante da canção, em que vemos uma associação do samba com a Bahia, lugar relacionado à gênese do samba.

No poema e nas letras de todas as canções mencionadas, o locutor individualiza seu país em função da sua relação com ele ao empregar o possessivo na primeira pessoa do singular; mas, no caso em que se usam os possessivos na primeira do plural, fala-se a partir de uma perspectiva coletiva que pode ser interpretada como um discurso em nome do povo brasileiro, ou como a voz do próprio, confundindo-se com ele. No caso de *Coisas nossas*, instaura-se um locutor individualizado apenas em um verso da primeira estrofe, que se coletiviza no restante da letra, em ambos os casos, por meio do emprego de possessivos.

Já em *A Favela vai abaixo* e *Batente*, vimos que o locutor, ao empregar o possessivo na primeira pessoa do plural, não se refere a um locutor Brasil instaurado como coletivo, mas à “malandragem” do morro, tida como portadora do samba. Vimos que, no caso do samba de Sinhô, esse locutor coletivo se contrapunha a personagens designados como “humanidade”, “quem sem brilho vive pela cidade” ou “essa gente” que não tem samba. Dessa maneira, o ponto de vista do enunciador desse samba se constitui como não pertencente figurativamente

à “humanidade” que é “essa gente” que vive sem brilho pela cidade. Na letra, o cenário idílico não é o Brasil, mas o morro, construído como um lugar aparte do restante da cidade e da “humanidade”. Como vimos, a letra faz referência ao episódio histórico da eminente derrubada das habitações do Morro da Favela por parte do governo.

Com exceção desses dois últimos sambas, nos demais, acreditamos que o emprego dos possessivos na primeira pessoa do plural estabelece a imagem de um coletivo formado pelos habitantes de todo o Brasil. Nesse sentido, pensamos que podemos estabelecer uma ponte com a perspectiva exocêntrica encontrada por Fanjul (2005) na discursividade brasileira. O autor encontra em alguns gêneros e modalidades da discursividade brasileira uma tendência a que as entidades pessoais se delimitem com base na sua relação com a exterioridade ou diretamente a partir dos seus vínculos. Por outro lado, pensamos que a alternância dos possessivos na primeira do plural e primeira do singular marca a localização do locutor nesses dois espaços do coletivo e do individual, acentuando, assim, uma relação singularizada e emocional com o país.

No próximo capítulo, buscaremos analisar como a topografia se relaciona às questões de identidade nacional no tango. No seguinte, cotejaremos o caso brasileiro e o argentino.

CAPÍTULO 5

A TOPOGRAFIA NAS LETRAS DE TANGO

1. *Buenos Aires*

Como dissemos na Introdução a esta Parte 2, consideraremos o aspecto da topografia no tango partindo da análise do tango *Buenos Aires*, canção que tem música de Manuel Jovés e letra de Manuel Romero, composta em 1923. Atentemos à sua letra:

*Buenos Aires, la Reina del Plata,
Buenos Aires, mi tierra querida,
escuchá mi canción
que con ella va mi vida.*

*En mis horas de fiebre y orgía,
harto ya de placer y locura,
yo pienso en ti, patria mía,
para calmar mi amargura.*

*Noches porteñas, bajo tu manto,
dichas y llanto muy juntos van.
Risas y besos, farra corrida,
todo se olvida con el champán.*

*Y a la salida de la milonga
se oye a una nena pidiendo pan,
por eso es que en el gotán
siempre solloza una pena.*

*Y al compás rezongón de los fuelles
un bacán a su mina la embrolla,
y el llorar del violín va
pintando el alma criolla.*

*Buenos Aires, cual a una querida
si estás lejos mejor hay que amarte,
y decir toda la vida
antes morir que olvidarte.*

Aqui temos um tango cujo título é *Buenos Aires* e que começa justamente por uma menção literal a essa cidade. A referência aparece em forma de vocativo seguido do epíteto “*la Reina del Plata*”, que posiciona a cidade em um nível superior às demais cidades da região do Rio da Prata. No segundo verso, repete-se a mesma estrutura, mas dessa vez com o epíteto “*mi tierra querida*”, instaurando-se o locutor individualizado mediante o possessivo de primeira pessoa do singular. Analisando a estratégia utilizada nesses dois primeiros versos, vemos que Buenos Aires é apresentada a partir de uma perspectiva mais geral, por meio do

emprego do epíteto pelo qual a cidade é popularmente conhecida, que se estreita em uma perspectiva individualizada graças ao emprego do possessivo na primeira pessoa do singular, particularizando a cidade em função de sua relação com o locutor, relação essa que, devido ao emprego do adjetivo “*querida*”, apresenta-se como sentimental.

Na letra, há predomínio de verbos no presente que conferem às ações um caráter de habitualidade, de frequência, assim como estabelece um tom de valor universal desligado de toda temporalidade, cujo objetivo não é tanto falar de uma ação em si, mas dar definições. Vemos que esse tango é uma loa à Buenos Aires, descrevendo a cidade e a relação do locutor com ela. O uso dos verbos no presente confere um caráter de eternidade ao que se diz na letra, denotando algo que “sempre foi assim e que assim sempre será”.

Nos dois primeiros versos, Buenos Aires parecia ocupar a instância de topografia, especialmente pela menção ao Rio da Prata e ao emprego da palavra “*tierra*”. No entanto, no terceiro verso, a cidade se instaura como alocutário por meio do imperativo do verbo “*escuchar*” conjugado em “*vos*”. Essa forma de tratamento de segunda pessoa do singular é utilizada em algumas partes da América Latina, mas está muito associada à Argentina (CARRICABURO, 1999). Por meio da interpelação “*escuchá mi canción*”, canção esta que é um tango, já se começa a relacionar a cidade de Buenos Aires ao tango, o que se intensificará ao longo da letra. Vemos, também, que nesse verso o possessivo “*mi*” é empregado mais duas vezes (“*mi canción*”; “*mi vida*”).

Na segunda estrofe o locutor se dedica a falar sobre sua própria vida. Ali são utilizados itens lexicais quase antagônicos – como *placer*, *orgía* ou *calmar*, por um lado, e *locura*, *fiebre*, *amargura* ou *hartar*, por outro – o que denota excesso e desequilíbrio por parte do locutor, sentimentos que afirma serem aplacados ao se pensar em Buenos Aires, mencionada metonimicamente no terceiro verso como “*patria mía*”, qualificação que a relaciona a um caráter de Estado nacional e sobre a qual nos deteremos mais adiante. Na terceira estrofe, Buenos Aires volta, novamente em forma de metonímia, por meio de um gentílico no sintagma “*noches porteñas*”. Este poderia ser primeiramente interpretado como um sintagma adverbial de lugar, mas é, aqui, personificado na forma de um vocativo e associado ao excesso e ao desequilíbrio mediante o emprego dos substantivos *dichas*, *llanto* e *farra*.

Na quarta estrofe, continua-se falando das noites portenhas, mas com foco específico no mundo do tango, instaurado primeiramente pela menção a uma *milonga* – neste caso, empregada para designar o lugar onde se dança e se escuta tango, e depois, literalmente, mas invertendo a ordem das sílabas (“*gotán*”), à estratégia denominada “*al vesre*” e considerada

como parte do lunfardo. Na estrofe, também se descreve uma menina que soluça e pede pão à saída do baile, relacionando a cena à tristeza presente em todas as letras de tango.

Na quinta estrofe, segue a descrição de um cenário tanguero. São empregados, novamente, vocábulos lunfardos (*mina*, *bacán*) na descrição de uma mulher sendo “*embrollada*” por um homem ao som de um bandoneón “*rezongón*” – citado metonimicamente pela menção a “*fueller*” – e pelo choro de um violino. Ou seja, se confundem o tango, com sua música e sua linguagem, e Buenos Aires. Os itens lexicais conferem aos mencionados instrumentos características humanas associadas à tristeza e que, segundo o locutor, “*pintan el alma criolla*”. Conforme discutimos na Parte 1, a noção de “*criollo*” na Argentina está intimamente relacionada ao que é considerado essencialmente nacional, que por sua vez está vinculado ao campo e ao *gaucho*. No entanto, o tango é tido como um gênero musical urbano e cosmopolita. Assim sendo, se cotejarmos o mencionado sintagma ao “*patria mía*” utilizado na segunda estrofe para designar Buenos Aires, e não a Argentina, parece se instalar na letra desse tango uma contradição: se Buenos Aires é a pátria do locutor, e se a cidade e o tango são um só elemento, como pode o tango expressar a “*alma criolla*”? No intuito de responder a essa pergunta, debruçemo-nos a seguir sobre outros textos.

2. *Patria mía*

Na investigação que realizamos para a seleção do *corpus*, localizamos – contrariamente ao que ocorre nos sambas, cujas letras, na maior parte dos casos, nomeiam o Brasil –, nos tangos, apenas um caso em que isso ocorre. Trata-se de *Argentina*, com música e letra de Vicente Greco, gravado em 1924 por Carlos Gardel:

*Argentina,
patria amada, desde lejos,
con profunda y reverente devoción,
te saludo conmovido y de mi pecho
protesta dulce y nostálgica canción...*

*Patria, tierra adorada.
Patria, con gran amor,
patria, daría la vida,
por tu firmeza y por tu honor.
Patria de mis amores,
patria de mi ilusión,
patria, humildemente
hoy te ofrezco mi corazón...*

*Argentina,
patria amada, eres grande,
por tu historia, por tu suelo,
por tu acción, te saludo reverente
y de mi pecho brota esta dulce y patriótica canción...*

*Patria del alma mía,
Patria, perla del sur.
Patria, yo te venero
y me admiro por tu virtud.
Patria de mis amores,
patria de mi ilusión,
patria, humildemente
hoy te ofrezco mi corazón...*

Nessa letra, *Argentina*, que titula e que compõe o primeiro verso, constitui-se como topografia, mas na maior parte do tempo apenas como alocutário, instaurado no terceiro verso por meio do emprego do pronome “te”, mesmo verso em que se plasma o locutor individualizado, instaurado pelo emprego do verbo “saludar” na primeira pessoa. Apreendemos claramente seu caráter descritivo ao se referir às qualidades da Argentina em “*patria amada, eres grande*”. Ademais, em muitos versos não se empregam verbos, mas apenas o substantivo “*patria*” caracterizado com adjetivos ou locuções adjetivas, como em “*patria, tierra adorada*” ou “*patria de mis amores*”. Acreditamos que nesses versos poderíamos considerar elipsado o verbo “ser”.

Também na primeira estrofe se dá a saber que o locutor fala de um lugar distante da alocutária (“*desde lejos*”), motivo pelo qual sente saudade e “protesta” essa “*dulce y nostálgica canción*”. A palavra “*canción*” é novamente empregada na terceira estrofe em “*y de mi pecho brota esta dulce y patriótica canción...*”. Dessa forma, por meio da seleção da classificação “*canción*” se destaca o não emprego da classificação “tango”.

A nomeação “*Argentina*” é empregada somente no primeiro verso da primeira e da terceira estrofe, mas é retomada reiteradamente ao longo de todo o texto por meio do vocábulo “*patria*” e na última estrofe pelo epíteto “*perla del sur*”, que a localiza geograficamente e sobre o qual nos deteremos mais adiante. Mediante a seleção da palavra “*patria*” e por sua descrição, Argentina é constituída não apenas como um espaço, mas como nação singularizada por sua história, seu solo e sua grandeza.

Excetuando-se o caso de *Argentina*, não encontramos outros tangos em que o país aparecesse literalmente mencionado, mas achamos casos em que aparecia aludido por meio de

gentilícios ou da palavra “pátria”. Esse é o caso de *Viva la patria*,⁴³ com música de Anselmo Aieta e letra de Francisco García Jiménez, gravada por Carlos Gardel em 1930, cuja letra faz menção a dois acontecimentos históricos argentinos: a Independência e o golpe de Estado sofrido por Yrigoyen em 1930.⁴⁴ Atentemos à sua letra:

*La niebla gris rasgó veloz el vuelo de un avión
y fue el triunfal amanecer de la revolución
y como ayer, el inmortal mil ochocientos diez,
salió a la calle el pueblo radiante de altivez.
Ver un extraño el opresor cual de un siglo atrás,
pero en el mismo el pabellón que quiso arrebatarse,
y al resguardar la libertad del trágico malón
la voz eterna y pura por las calles resonó:*

[refrão:]

*Viva la patria y la gloria de ser libre.
Viva la patria que quisieron mancillar.
Orgullosos de ser argentino,
al trazar nuestros nuevos destinos,
viva la patria, de rodillas en su altar.*

*Y la legión que construyó la nacionalidad
nos alentó, nos dirigió desde la eternidad,
entrelazados vio avanzar la capital del sur,
soldados y tribunos, linaje y multitud.
Amanecer primaveral de la revolución,
de tu vergel, cada mujer fue una fragante flor
y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil,
haciendo más glorioso nuestro grito varonil.*

[refrão:]

Antes de analisar esse tango, daremos atenção à composição do *Hino Nacional Argentino*. Ele tem sua origem na *Marcha Patriótica*, com letra de Vicente López e música de Blas Parera, que foi sancionada como “única marcha nacional” pela Assembleia Nacional Constituinte Argentina em 1813. Esta sanção já foi parte de um projeto idealizado pelo próprio novo Estado independente no sentido de criar um aparelho simbólico próprio em

⁴³ Gardel gravou um estilo, gênero mais associado às *payadas*, em 1925, cujo título é quase o mesmo desse tango, o *Salve, Patria*, de Eugenio Cárdenas e Guillermo D. Barbieri: “*Salve patria de titanes/ que se alzarón arrogantes,/ a los acordes vibrantes, del Himno de López y Planes./ Quiero, Patria, en mis afanes/ de cantar tu bizarría,/ poner en mi alma bravía/ que las verdades no teme/ la bravura de tu Güemes/ y el verbo de Echeverría...// Patria, que en mayo, tu anhelo/ de libertad coronaste,/ y que tu enseña elevaste/ majestuosamente al cielo,/ quiero cantarle a tu suelo/ de donde el brazo proletario/ abre los surcos a diario/ con su pujante entereza/ como honrando la riqueza/ de tu suelo hospitalario./ En el sonoro cordaje/ de esta guitarra querida/ va un pedazo de mi vida/ como un lírico homenaje./ Hoy te brindo mi lenguaje/ que en la estrofa se engalana, porque eres la soberana/ Patria, que su amor reparte/ y elevarte el estandarte/ de tu gloria americana*”.

⁴⁴ Cabe destacar que podemos considerar tanto *Viva la patria* quanto *Argentina* como composições periféricas no sentido de que são pouco conhecidas. Mesmo estudiosos de tango consultados acerca de tangos que mencionassem o país não se recordaram desses dois casos.

substituição ao anterior relacionado à antiga metrópole. Seguindo os parâmetros do modelo francês, trata-se de uma marcha, empregada já nas lutas de independência de 1810, cuja letra⁴⁵ é um canto de “*venganza, guerra y furor*”, no qual o próprio Marte se faz presente. Os espanhóis são caracterizados como feras sedentas de sangue, como “*tigres ibéricos*” que devoram suas colônias, mas aos quais os argentinos souberam fazer frente, alcançando a glória e a liberdade, constituindo-se como uma “*nueva y gloriosa nación*” a qual os livres do mundo respondem: “*¡Al gran pueblo argentino, salud!*”. É interessante destacar que, frente aos espanhóis, são os incas resgatados como o seu povo originário e cujo esplendor se veria renovado no argentino.⁴⁶ O país é descrito territorialmente por meio da nomeação das “*provincias unidas del Sud*”, que lutaram comandadas por Buenos Aires, menção sobre a qual nos debruçaremos mais adiante.

Um decreto referendado em 1900 determinou que, embora o texto original do hino nacional não fosse sofrer alterações, durante as cerimônias públicas seriam cantados apenas o estribilho e a primeira e quarta estrofes. González García (2005) destaca que não foi a letra do hino argentino a única nos países latino-americanos a sofrer alterações. O autor indica como motivo para tal a dificuldade de cantá-los inteiros nos atos oficiais, devido à sua mais longa extensão, mas também as pressões comerciais exercidas pela Espanha. De fato, no

⁴⁵ Transcrevemos a seguir a letra do *Hino Nacional Argentino*: “[*Coro*] Sean eternos los laureles/ que supimos conseguir:/ Coronados de gloria vivamos/ O juremos con gloria morir.// Oid ¡mortales! el grito sagrado:/ ¡Libertad, libertad, libertad!/ Oid el ruido de rotas cadenas:/ Ved en trono a la noble Igualdad.// Se levanta a la faz de la tierra/ Una nueva y gloriosa Nación:/ Coronada su sien de laureles/ Y a sus plantas rendido un León./ De los nuevos campeones los rostros/ Marte mismo parece animar:/ La grandeza se anida en sus pechos./ A su marcha todo hacen temblar.// Se conmueven del Inca las tumbas/ Y en sus huesos revive el ardor./ Lo que ve renovando a sus hijos/ De la Patria el antiguo esplendor.// Pero sierras y muros se sienten/ Retumbar con horrible fragor:/ Todo el país se conturba con gritos/ de venganza, de guerra y furor.// En los fieros tiranos la envidia/ Escupió su pestífera hiel/ Su estandarte sangriento levantan/ Provocando a la lid más cruel.// ¿No los veis sobre Méjico y Quito/ Arrojar se con saña tenaz?/ ¿Y cual lloran bañados en sangre/ Potosí, Cochabamba y la Paz?/ ¿No los veis sobre el triste Caracas/ Luto y llanto y muerte esparcir?/ ¿No los veis devorando cual fieras/ todo pueblo que logran rendir?// A vosotros se atreve ¡Argentinos!/ El orgullo del vil invasor./ Vuestros campos ya pisa contando/ Tantas glorias hollar vencedor.// Mas los bravos que unidos juraron/ Su feliz libertad sostener.// A esos tigres sedientos de sangre/ Fuertes pechos sabrán oponer.// El valiente argentino a las armas/ Corre ardiendo con brío y valor./ El clarín de la guerra cual trueno/ En los campos del Sud resonó./ Buenos Aires se pone a la frente/ De los pueblos de la ínclita Unión./ Y con brazos robustos desgarran/ Al ibérico altivo León.// San José, San Lorenzo, Suipacha./ Ambas Piedras, Salta y Tucumán./ La Colonia y las mismas murallas/ Del tirano en la Banda Oriental./ Son letreros eternos que dicen:/ ‘Aquí el brazo argentino triunfó’/ ‘Aquí el fiero opresor de la patria/ Su cerviz orgullosa dobló.’// La victoria al guerrero argentino/ Con sus alas brillantes cubrió./ Y azorado a su vista el tirano/ Con infamia a la fuga se dio./ Sus banderas, sus armas se rinden/ Por trofeos a la Libertad./ Y sobre alas de gloria alza el pueblo/ Trono digno a su gran majestad.// Desde un polo hasta el otro resuena/ De la fama el sonoro clarín./ Y de América el nombre enseñado./ Les repite ¡mortales! Oíd:/ ¡Ya su trono dignísimo abrieron/ las Provincias Unidas del Sud!// Y los libres del mundo responden:/ ¡Al Gran Pueblo Argentino, Salud!”

⁴⁶ González García (2005) aponta que estratégias semelhantes foram empregadas em diversos outros hinos latino-americanos, como o do Chile que resgata os araucanos. Outros retomam alguns personagens históricos indígenas, como o da República Dominicana com Quiscaya, o de Honduras com Lempira e do Uruguai com Atahualpa.

mencionado decreto, dava-se como razão para a alteração a seleção dos trechos que harmonizariam com os tempos de paz de então e com a tranquilidade e dignidade de milhares de espanhóis que viviam no país, respeitando, assim, “*las tradiciones y la ley sin ofensa de nadie*”.⁴⁷ Como afirma Susana Poch (apud GONZÁLEZ GARCÍA, 2005, p. 732), “*el león que yace, en los versos del himno, rendido a las plantas de la ‘nueva y gloriosa Nación’, no muere, pero enmudece*”. Assim ficou a versão sancionada:

*Oíd mortales el grito sagrado
Libertad, Libertad, Libertad,
oíd el ruido de rotas cadenas
ved en trono a la noble igualdad.*

*Ya su trono dignísimo abrieron
las Provincias unidas del Sud,
y los libres del mundo responden
al gran Pueblo Argentino Salud.*

*Sean eternos los laureles
que supimos conseguir
coronados de gloria vivamos,
o juremos con gloria morir.*

Voltemos agora à *Viva la patria*. Como dissemos, esse tango, cuja letra tem caráter narrativo, faz menção ao Golpe de Estado militar comandado pelos generais Justo e Uriburu que derrubou o governo de Yrigoyen em 1930. Esse foi um marco na história argentina, pois, como apontam Fausto e Devoto (2004), foi visto como o fracasso do projeto modernizador de criação de uma civilização de caráter europeu e a persistência da barbárie. Contudo, a composição tem um tom absolutamente otimista, corroborado, no aspecto musical, pelo fato de ter ritmo rápido e de estar em tom maior. A letra está organizada em duas estrofes separadas por um refrão que se repete ao fim da segunda estrofe. Na primeira estrofe, de caráter mais narrativo, não há a instauração de um locutor explícito, de forma que os fatos parecem se contar por si próprios, dando-lhe um caráter de objetividade e veracidade. O golpe é associado às guerras de independência do “*inmortal mil ochocientos diez*”, e o governo de Yrigoyen é descrito como “*un extraño el opresor cual de un siglo atrás*”. Essa ligação também ocorre em “*Y la legión que construyó la nacionalidade/ nos alentó, nos dirigió desde la eternidad*”, relacionando os revolucionários de 1930 com os que construíram a própria nação, como é eterna a sua voz (“*la voz eterna y pura por las calles resonó*”), estratégia que

⁴⁷

Informações disponíveis em <http://abc.gov.ar/lainstitucion/melodiasargentinas/htmls/independencia/independencia.html>. Acesso em 19 mar. 2012.

os coloca no tempo da perenidade comum à criação de um mito de nacionalidade (CHAUÍ, 2000, p. 9).

Não são apenas esses trechos que relacionam esse tango à Independência, mas também outras referências que o aproximam ao *Hino Nacional Argentino* que, como vimos, se centra na luta contra os “opressores” espanhóis. Primeiramente, o refrão desse tango é organizado em forma de um grito de exaltação à pátria, mas também, especialmente, à sua liberdade, como também ocorre no hino (“*Oíd mortales el grito sagrado/ Libertad, Libertad, Libertad*”). No tango, a voz de Gardel é secundada por um coro de outras vozes, criando-se, assim, uma atmosfera de coletividade reiterada pelo emprego do possessivo na primeira do plural no trecho “*nuestros nuevos destinos*”.

O locutor instaurado como coletivo emerge também na última estrofe em “*nos alentó, nos dirigió desde la eternidad*” e “*haciendo más glorioso nuestro grito varonil*”. Vemos neste último trecho que o locutor coletivo é masculino e pelo penúltimo verso (“*y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil*”) notamos que faz parte dele homens jovens que teriam morrido durante a revolução. O alocutário é instaurado na segunda pessoa do singular na última estrofe, mediante o emprego do possessivo na segunda pessoa do singular nos sintagmas “*de tu vergel*”⁴⁸ e “*tu pabellón*”,⁴⁹ sendo, assim, “*patria*” alocutário e topografia.

No primeiro sintagma, o possessivo que acompanha um substantivo na construção de um cenário pacífico, relacionado ao “*amanecer primavera*” da vitória da revolução na qual “*cada mujer fue una fragante flor*”. González García (2005) aponta que o amanhecer e a luz do sol associados à liberdade eram uma metáfora comum no período da Revolução Francesa e o relaciona ao mito invertido do Rei Sol, além de também fazer parte dos símbolos maçônicos. Na América do Sul, às metáforas europeias se soma a recuperação do mito solar incaico, povo indígena que, como vimos, é literalmente retomado no *Hino Nacional Argentino*. Esse autor destaca também a importância da metáfora solar na Argentina, refletida na sua presença tanto no escudo como na bandeira desse país.

Já o segundo sintagma constitui um panorama patriótico, mas também belicoso e sangrento, o que é intensificado por estar tingido pelo “sangue juvenil”, dessa forma

⁴⁸ “Vergel. (Del prov. vergier). 1. m. Huerto con variedad de flores y árboles frutales”. (DICCIONARIO de la lengua española – versão online. Acessado em 20 mar. 2012).

⁴⁹ Acreditamos que aqui “pabellón” está de acordo com a acepção “3. m. *Bandera nacional*”, mas não esqueçamos que também pode significar “7. m. *Grupo de fusiles que se forman enlazándolos por las bayonetas y apoyando las culatas en el suelo*” ou “10. m. *En los cuarteles, cada una de las habitaciones donde se alojan los jefes y oficiales*”, o que a relaciona também com o campo léxico da guerra. (DICCIONARIO de la lengua española – versão online. Acessado em 20 mar. 2012).

relacionando-o, também, ao cenário constituído no hino. Nesse momento, recorramos novamente a González García (ibidem, p. 734, grifos nossos):

Esta comunidad imaginada [la nación] implica la construcción de un nosotros colectivo a dos niveles: una comunidad de sangre, ya que la patria se construye sobre la sangre de los héroes, y una comunidad de suelo a través del canto al paisaje. En este sentido cabe afirmar que la comunidad imaginada como patria es la tierra y los muertos [...] la comunidad imaginada que aparece en la mayoría de los himnos está compuesta básicamente por los varones guerreros que se enfrentan a la muerte en defensa de la patria y su libertad.

De fato, tanto no *Hino Nacional Argentino* como em *Viva la patria* e em *Argentina* (em “*patria, daría la vida,*”), vemos instaurada essa relação entre a pátria, a terra e a morte. Conforme também aponta González García (ibidem), é o hino da Argentina que inaugura, entre os hinos latino-americanos, a noção de “pátria ou morte”. E a vida da pátria tem que ser gloriosa, ou será gloriosa sua morte (“*coronados de gloria vivamos,/ o juremos con gloria morir*”).

Todavia, destaquemos que os que lutam e morrem são os homens, estando o espaço feminino ocupado pela “mãe pátria”. O máximo papel que às mulheres lhes corresponde é o de descanso do guerreiro, aquelas que “*a este guerrero victorioso se le transformarán sus lauros sangrientos en guirnalda de mirto y rosas*” (ibidem, p. 738), como ocorre em *Viva la patria* (“*cada mujer fue una fragante flor*”). Também está presente nas três a localização da Argentina na América do Sul (em “*las Provincias unidas del Sud*” no *Hino*; “*entrelazados vio avanzar la capital del sur*” em *Viva la Patria* e “*Patria, perla del sur*” em *Argentina*), estratégia também empregada em *Buenos Aires* com relação à capital argentina (“*Buenos Aires, la Reina del Plata*”).

Outro ponto em comum entre essas três canções é que, tanto nos tangos *Argentina* (“*Patria, yo te venero*” ou “*con profunda y reverente devoción*”) e *Viva la patria* (“*de rodillas en su altar*”), como no hino (“*el grito sagrado*”), está presente a noção de sagrado relacionada à de pátria. Assim, vemos aqui o espaço da religião ocupado pela pátria, fenômeno característico da estabilização das nações, conforme vimos com Hobsbawm (2008; 1997). Outra característica ligada à noção de nação, sua representação de eternidade, instaura-se também nas três letras. Como vimos em *Viva la patria*, o trecho “*nos dirigió desde la eternidad*” se refere aos pais da pátria que estariam imersos na eternidade inerente às nações nas quais o locutor coletivo e sua narrativa também se inserem. A mesma estratégia é

empregada em quase todo o *Hino Nacional Argentino*. Esse caráter de perpetuidade também se destaca no estribilho do hino em “*Sean eternos los laureles/ que supimos conseguir*”.

3. *Alma criolla*

Outro tango em que encontramos menção ao país mediante o emprego da palavra “pátria” e de patronímicos é o *La Morocha*.⁵⁰

*Yo soy la Morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población.
Soy la que al paisano
muy de madrugada
brinda un cimarrón.*

*Yo, con dulce acento,
junto a mi ranchito,
canto un estilito
con tierna pasión,
mientras que mi dueño
sale al trotecito
en su redomón.*

*Soy la Morocha Argentina,
la que no siente pesares
y alegre pasa la vida
con sus cantares.
Soy la gentil compañera
del noble gaucho porteño,
la que conserva el cariño
para su dueño.*

*Yo soy la Morocha
de mirar ardiente,
la que en su alma siente
el fuego de amor.
Soy la que al criollito
más noble y valiente
ama con ardor.*

*En mi amado rancho,
bajo la enramada,
en noche plateada,
con dulce emoción,
le canto al pampero,
a mi patria amada
y a mi fiel amor.*

⁵⁰ Em 1913, Vicente Loduca grava seu tango *El argentino* que não será objeto de análise nesta tese por ser apenas instrumental.

Sua música foi composta em 1905 por Enrique Saborido, em homenagem à atriz e cantora Lola Candales, e depois apresentada a Ángel Villoldo, que compôs sua letra. Segundo uma entrevista dada pelo autor da música (AMUCHÁSTEGUI; DEL PRIORE, 2012), a própria homenageada teria sido a primeira intérprete da canção. Muitas outras viriam a fazê-lo em disco – a primeira teria sido com Flora Hortensia Rodríguez de Gobbi em 1906, seguida por outras intérpretes como Lola Membrives, que a gravou com Antonio Reinoso ao piano em 1909, Ada Falcón, que a gravou com a orquestra de Francisco Canaro em 1938, ou Mercedes Simone, que a gravou com a orquestra de Emilio Brameri em 1951 – e em filmes – como Libertad Lamarque, que a interpreta em *Puerta Cerrada*,⁵¹ dirigido por Luis Saslavsky em 1939, e Virginia Luque em *La historia del tango*,⁵² dirigido por Manuel Romero em 1949. Também incrementa sua história o fato de que teria sido o primeiro tango cuja partitura teria cruzado o Atlântico e chegado a Paris (BENEDETTI, 2004). Como vimos na Parte 1, também atesta a importância dessa música o fato de alguns pesquisadores considerarem-na o primeiro tango-canção, ainda que, diferentemente do estilo que imprimiria *Mi noche triste* em 1917, a letra de Villoldo siga o modelo dos *cuplés* em voga naquele momento.

Conforme comentamos no capítulo anterior, o teatro foi um dos espaços com o qual o tango esteve mais relacionado em seus primórdios, entre o fim do século XIX e início do XX. Nesse momento, eram as peças pertencentes ao chamado *género chico* as mais executadas, fazendo parte delas os *cuplés*, canções compostas em diferentes gêneros musicais e normalmente mediante às quais personagens se apresentavam por meio de monólogos. Como aponta Gobello (1999), nos *cuplés*, as letras das canções começavam quase sempre com a estrutura “*Yo soy*” e, em virtude do caráter costumbrista e cômico das peças das quais faziam parte. Tinham, muitas vezes, temas rufianescos, em que os personagens “*se jactaban de ser óptimos bailarines, infatigables juerguistas y en algunos casos explotadores de mujeres más o menos inocentes*” (ibidem, p. 30), como é o caso, por exemplo, de *El Torito* e *El Porteño*, ambas também de Ángel Villoldo.

Villoldo foi um artista múltiplo, tendo trabalhado tanto no circo – como palhaço e *payador* – quanto no teatro – como compositor e cantor – tendo tido, assim, intimidade com

⁵¹ Sinopse: “*Una cantante se enamora de un joven heredero; ante la férrea negativa de su familia él elige la pobreza y se casa con su amada... por lo que el matrimonio irá bajando escalones sociales hundiéndose en la más mísera pobreza*”. Disponível em: <http://www.vgroupnetwork.com/foro/63693-puerta-cerrada-luis-saslavsky-1939-tvrip.html>. Acessado em 27 mar. 2012.

⁵² Sinopse: “*Un compositor y una cantante de tango se enamoran, pero ella se une a otro hombre. Ambos triunfan por caminos separados, mientras el tango se hace muy popular. La vida los vuelve a reunir cuando sus hijos, cantantes de tango, también se enamoran...*”. Disponível em: <http://www.vgroupnetwork.com/foro/44009-historia-del-tango-manuel-romero-1949-dvd-rip.html>. Acessado em 15 mar. 2012.

os diferentes gêneros teatrais e musicais praticados então nesses espaços. Foi um compositor profícuo e é de sua autoria o primeiro tango cantado a ser gravado, o *La bicicleta*, de 1902. Ademais, é considerado pelos irmãos Bates –respeitados estudiosos desse gênero musical – o “pai do tango” (ibidem). Acreditamos que Villoldo e o tango *La Morocha* sintetizam muito bem o processo de estabilização do tango, seus espaços, suas influências e sua relação com a Argentina como topografia.

Como dissemos, há várias gravações desse tango. Em princípio, a mais antiga a que tivemos acesso foi a realizada por Ada Falcón em 1938 com a Orquestra de Francisco Canaro. Quando a confrontamos com as versões realizadas por Libertad Lamarque em 1939 e Virgínia Luque em 1949, encontramos algo que as diferenciavam da versão de Falcón. Esta foi realizada ao estilo da chamada *Guardia Nueva*, enquanto aquelas ao *Guardia Vieja*. Dediquemo-nos um momento a tentar definir esses dois estilos, ainda que também nesse aspecto não haja consenso entre os estudiosos do tango.

De acordo com Homero Manzi, a *Guardia Vieja* teria desaparecido quando o “*tango intuitivo deja paso a los músicos de conservatorio*” (apud SALAS, 2008, p. 154). Já Salas (ibidem, p. 155) acredita que esse estilo “*corresponde social y geográficamente a los suburbios, es un producto de los marginales para los marginales, más allá de que – como travesuras – los niños bien comiencen a interesarse por su danza*” e que ainda apresentariam traços da habanera e do tango andaluz. Já para os Bates (apud SALAS, loc. cit.), seriam de *Guardia Vieja* aqueles tangos interpretados em dois por quatro, enquanto os da *Guardia Nueva* seriam os em quatro por oito. Gobello (1999, p. 87) também considera que a diferença entre os dois estilos radique em aspectos formais e não cronológicos ou espaciais:

La expresión Guardia Vieja, en cuanto al tango se refiere, no tiene un contenido temporal, sino estético. Puede admitirse que comienza con los primeros tríos de ejecutantes más o menos ambulatorios y concluye cuando se extiende la mayor preocupación por la armonía. El sexteto de Julio de Caro ilustra el fin de la Guardia Vieja y el comienzo de la nueva. [...] Puede decirse, empero, que no se refiere a los valores de composición, sino al modo de interpretación. No hay tangos de la guardia Vieja ni de la Guardia Nueva. Tangos musicalmente tan ricos como La cachila, El Marne, Alma de bohemio, Qué noche, Sans Souci, Salomé son de la Guardia Vieja en las interpretaciones de Arolas o de Greco, pero no lo son en las de De Caro o Fresedo.

É realmente o descrito por Gobello o que encontramos nas gravações de *La Morocha* com as que nos deparamos, posto que a gravação de Ada Falcón segue o estilo da *Guardia Nueva*, enquanto as outras duas mais recentes seguem o da *Vieja*. Pensamos que isso possa se

explicar pelo fato de que estas fazem parte de filmes que se propunham a, em especial no caso da interpretação de Virgínia Luque, descrever a “história do tango”, buscando, dessa forma, se aproximarem mais ao estilo praticado no momento em que foi composto esse tango. Felizmente, tivemos acesso à versão de Lola Membrives⁵³ e constatamos que se aproxima muito mais às de Luque e Lamarque.

Por outro lado, concordamos com Salas de que, no momento em que *La Morocha* é composta, ainda não estavam absolutamente estabelecidos os limites entre os vários gêneros musicais então praticados, o que atesta a sua classificação como “*tango criollo*”. O emprego do adjetivo “*criollo*” denota que havia outros tipos de tango praticados no momento, e só a denominação tango não era suficiente para definir o gênero de uma canção. Conforme discutimos na Parte 1, a palavra “tango” era, no fim do século XIX e princípios do XX, empregada para designar distintos gêneros musicais praticados em diferentes partes do mundo, como é o caso de “tango andaluz” ou “tango brasileiro”.

Contrastando essas duas nomenclaturas com a de “tango *criollo*”, vemos que os adjetivos empregados nas duas primeiras são gentílios relacionados a um país ou região determinada. Já “*criollo*”, que em princípio era empregado para designar os filhos de espanhóis nascidos na América, passou logo a nomear também o que fosse tido como tipicamente hispano-americano, autóctone da América Hispânica. Contudo, também conforme mencionado na Parte 1, quando nos referimos especificamente à Argentina, *criollo* designava o que era considerado como verdadeiramente do país, o que por sua vez se relacionava naquele momento ao campo e à imagem do *gaucho*. Dessa forma, podemos concluir, aqui, que a denominação “tango brasileiro” é equivalente a “tango *criollo*”, no sentido de que “*criollo*” era equivalente a “argentino”, mas não qualquer argentino, e sim o “verdadeiramente argentino”.

Vemos que a letra de *La Morocha* constrói realmente um espaço absolutamente relacionado ao campo conforme o descrito na literatura *gauchesca*. Mais que isso, julgamos que a definição do espaço é um dos aspectos centrais desse tango, já que itens lexicais relacionados à topografia, sejam substantivos ou adjetivos gentílios, são empregados reiteradamente ao longo da letra.

Com o objetivo de exemplificar essa relação, usaremos aqui trechos retirados da obra *Juan Moreira*, nome do personagem já presente em *Martín Fierro* e que se transformou no protagonista do romance de mesmo nome escrito por Eduardo Gutiérrez e publicado em

⁵³ Só conseguimos essa gravação graças a Lucas Botero, a quem gostaríamos, aqui, de expressar nossos agradecimentos.

forma de folhetim no jornal *Patria Argentina*, entre novembro de 1879 e janeiro de 1880. Trata-se de um “*noble gaucho*” que, após ser perseguido injustamente por elementos ligados ao Estado, torna-se um fora da lei “lutando pelo que considerava justo, representando a liberdade e a tradição” (ARCHETTI, 2003, p. 13). *Martin Fierro* foi uma das obras mais exitosas da literatura *gauchesca*, tendo sido adaptada ao teatro e interpretada nos circos *criollos*, teatros e cinemas da Argentina. Archetti (ibidem, p. 23) menciona um episódio envolvendo essa obra que consideramos um exemplo emblemático do contato entre o *gaucho* e o tango:

Em novembro de 1915, uma nova e espetacular produção de Juan Moreira foi lançada, com Alippi no papel de Moreira, o *gaucho* desventurado. Gardel e Razzano cantaram suas canções na cena 6, como parte de uma “*grande fiesta rural*”, contribuindo consideravelmente para o enorme sucesso do espetáculo. Havia música *criolla* e vestimentas *gauchas*. A imagética rural era parte de um espetáculo em que se apresentava o estilo de vida *gaucho* em suas diferentes facetas: o *gaucho*, suas preferências, sua mulher, seu cavalo, suas danças e as rotinas diárias típicas de sua vida.

É nessa mistura entre a tradição narrativa do folhetim que recolhe a memória dos *payadores* e da mitologia *gaucha* com a encenação realizada pelos cômicos ambulantes que Martín-Barbero (1987) considera estar a origem do melodrama que se refletirá mais tarde nas radionovelas. De nosso lado, acreditamos que essa mistura se reflete no melodrama que também encontramos nas letras de tango, conforme veremos mais detidamente na Parte 3 desta tese.

Na letra de *La Morocha*, a primeira referência ao espaço ocorre no quarto verso da primeira estrofe em “*la más renombrada/ de esta población*”. No quinto verso dessa mesma estrofe, é empregado o substantivo “*paisano*” o qual acreditamos também se associar com o campo lexical da topografia, pois julgamos poder considerá-lo como um gentílico de valor menos abrangente, mas semelhante ao de “*criollo*”. Como exemplo, vejamos os seguintes trechos do romance *Juan Moreira* (GUTIÉRREZ, 2012, grifos nossos):

Quería emprender la seducción de Vicenta, y no podía mirar con tranquilidad aquellos amores; primero, porque ellos desbarataban sus planes, y segundo, porque Moreira era un paisano sagaz, con quien no se podía jugar sucio. [capítulo “*Los amores de Juan Moreira*”]

Era un buen criollo -decía en ese momento uno de los paisanos. [capítulo “*Un castigo terrible*”]

Ambos os trechos se referem ao personagem Juan Moreira que era, pois, *gaucho*, *paisano* e *criollo*. Ademais, era também *payador*:

Dotado de una hermosa voz, solía templar su guitarra, llena de incrustaciones de nácar, en algún baile de amigos, y echar un par de tiernas y amorosas décimas, con ese sentimiento delicado de que está dotado nuestro gaucho payador. [capítulo “Juan Moreira”]

Além de ser nobre:

Este era Juan Moreira, cuyos hechos han pasado a ser el tema de las canciones gauchas, y cuyas acciones nobles se cantan tristemente al melancólico acompañamiento de la guitarra. [capítulo “Juan Moreira”]

Era também um bravo guerreiro que fazia parte da guarda nacional para defender sua terra dos índios:⁵⁴

Si alguna vez se le vio desnudar su daga y guardarla en la cintura sucia de sangre, era cuando mezclado a la guardia nacional salía en persecución de alguna invasión de indios que hubiera venido a los partidos vecinos. [capítulo “Juan Moreira”]

Na letra de Villoldo, além de “paisano”, estão presentes todas essas referências do universo descrito em *Juan Moreira* característico da literatura *gauchesca*. Na segunda estrofe, a *Morocha* canta um “estilo”, gênero típico da *payada*. No refrão, se diz companheira do “noble gaucho porteño” que na terceira estrofe é caracterizado também como o “criollito más noble y valiente”. Chamemos a atenção de que o *noble gaucho* é portenho, ou seja, de Buenos Aires, caracterização sobre à qual nos dedicaremos no próximo capítulo. Além disso, na última estrofe, diz que canta “al pampero/ a mi patria amada/ y a mi fiel amor”. Esses elementos são instaurados como personagens que escutam seu canto, mas julgamos que podemos relacioná-los também à instância da topografia associada, por sua vez, à Argentina: o Pampa, a pátria e o *gaucho*.

Como já discutimos neste capítulo, o *Hino Nacional da Argentina* instaura o *ethos* do argentino como um povo valente e guerreiro que defende sua pátria com seu próprio sangue, não sendo, pois, por acaso que é o *gaucho* o selecionado como personagem representante da nacionalidade. Essa relação se vê bem clara em letras de composições *criollas* como no estilo *Sangre criolla*, com música de Félix Scolatti Almeyda e letra de Andrés González Pulido:

*En la alborada pampeana
que alumbra la patria mía
un cielo todo ambrosía
al nacer de la mañana.*

⁵⁴ Não nos esqueçamos da importância dada à Campanha do Deserto para a formação do Estado-nação argentino.

*Es mi raza soberana,
alma de la noble nación,
la grandiosa tradición
llena de mi patrio amor
en el altar de la Historia
como un chispazo de gloria
del olvidado fogón.*

*Sangre criolla gigante
que palpita en mis venas
de amor, de angustias y penas
pero en jamás claudicante.
Soy la raza que triunfante
—y a punto de corazón—
llena de audacia y valor
hizo grande a su nación,
elevó a Dios el clamor
de una ansiada libertad
y conquistó la igualdad
pa' su Argentina Nación.*

Nessa letra, é a alvorada do pampa que ilumina a nação; é do pampa de onde vem “*la sangre criolla*” que forma a “*raza soberana,/ alma de la noble nación*” que defende a sua “*Argentina Nación*” no “*altar de la Historia*”. Ou seja, encontramos aí uma série de regularidades que une a letra não só à *La Morocha*, mas também ao *Hino Nacional Argentino*, à *Argentina* e à *Viva la patria*: a metáfora da glória do amanhecer, a nobreza e coragem do povo argentino disposto até a lutar e morrer pela pátria, bem como a inclusão do locutor na história e na eternidade. Destaquemos também que à *Morocha*, assim como vimos em *Viva la patria*, cabe o papel de receber de volta o homem, neste caso o *gaucho valiente*, depois de sua lida, com todo o carinho “*para su dueño*”. Porém, acrescentemos que não é apenas a *Morocha* o repouso do guerreiro, mas também o é o espaço que o recebe, o rancho, a pampa e a pátria “*bajo la enramada,/ en noche plateada*”. O espaço idílico que recebe o homem após a luta está também presente em *Argentina* e *Sangre criolla*.

Acreditamos haver entre essas letras e a do primeiro tango que analisamos neste capítulo, bem como com outros que se referem apenas a Buenos Aires ou a seus bairros, confluências no tocante à instauração da topografia, conforme buscaremos demonstrar a seguir.

4. *Mi tierra querida*

Ainda que tenham sido poucos os tangos encontrados que mencionavam a Argentina, foram vários os com alusões à cidade de Buenos Aires ou a alguns de seus bairros, quase

sempre partindo de uma perspectiva de exaltação e afetividade, como: *Bajo Belgrano*, composto por Anselmo Aieta e Francisco García Jiménez em 1926; *Boedo*, composto por Julio De Caro e Dante A. Linyera em 1927; *Almagro*, composto por Vicente San Lorenzo e Iván Diez em 1930; *Anclao en París*, composto por Guillermo Barbieri e Enrique Cadícamo em 1931; *La canción de Buenos Aires*, composto por Orestes Cúfaro, Azucena Maizani e Manuel Romero em 1933; *Mi Buenos Aires querido*, composto por Carlos Gardel e Alfredo Le Pera em 1934; *San José de Flores*, composto por Armando Acquarone e Enrique Gaudino em 1936; *Noches de Buenos Aires*, composto por Alberto Soifer e Manuel Romero em 1937; e *Sur*, composto por Aníbal Troilo e Homero Manzi em 1948.

Também são frequentes os tangos que não mencionam especificamente a cidade ou um determinado bairro, mas o seu subúrbio, como: *Melodía de arrabal*, de Carlos Gardel, Alfredo Le Pera e Mario Battistella em 1932; *Arrabal amargo*, composto por Carlos Gardel e Alfredo Le Pera em 1935; *Tinta roja*, composto por Sebastián Piana e Cátulo Castillo em 1941; e *Color de barro*, composto por Anselmo Aieta e Cátulo Castillo em 1948. Essas letras, como veremos, apresentam uma série de semelhanças com as que analisamos neste capítulo.

Vimos que, nas letras analisadas, o tempo era instaurado como de duração indeterminada tanto nas letras de caráter descritivo – *Buenos Aires, Argentina, La Morocha* e o *Hino Nacional Argentino* – como nas de caráter mais narrativo em virtude da seleção de determinados itens lexicais – como vimos em *Viva la patria* e *Sangre criolla*. Essa regularidade também é encontrada nas letras de tango que tratam de Buenos Aires ou seus bairros, como em *Bajo Belgrano*, *Mi Buenos Aires querido* e *Melodía de arrabal*, *Noches de Buenos Aires* e *San José de Flores*.

Fanjul (2002) já havia observado essa tendência e a chamado de “plus de transcendência” decorrente, por sua vez, da tendência ao que ele denomina “centralidade na pessoa” encontrada na discursividade argentina. Esse caráter consiste, basicamente, em configurações da cenografia enunciativa nas quais o entorno é representado a partir do ser, e este a partir de sua própria identidade ou perspectiva (e não, por exemplo, a partir do vínculo com outros ou de sua inserção em um coletivo). Essa perspectiva, que o autor denomina como “endocêntrica” incide na instauração do tempo na medida em que gera “um sobredimensionamento do presente como centro da perspectiva ao qual se subordinam o passado e o futuro” (ibidem, pp. 142-143). Essa relação com o tempo acaba por representar o passado como em constante repetição, de maneira a instituir um tempo de caráter mítico.

Vimos que os processos de estabelecimento dos Estados-nação prezavam pelo laicismo de seus governos, de modo que a Igreja teve o seu espaço ocupado pela pátria, no discurso nacionalista. Dessa forma, a nação e seu território são comumente associados ao sagrado, o que efetivamente observamos no hino nacional argentino, em *Argentina, Viva la patria* e *Sangre criolla*. Essa associação também se faz presente nos tangos que tratam da capital argentina, nos quais são empregados elementos lexicais que a relacionam com o religioso: “rezo” (“*Mis labios dijeron temblando en un rezo: ¡Mi barrio no es este, cambió de lugar!*”, em *San José de Flores*), “ofrendar”⁵⁵ (“*tierra mía querida/ yo quisiera poder ofrendar/ toda el alma en mi cantar*” de *La canción de Buenos Aires*), “evocar”⁵⁶ (“*Barrio... barrio.../ perdoná si al evocarte/ se me pianta un lagrimón*” de *Melodía de arrabal*; “*Quiero que sepas/ que al evocarte/ se van las penas/ de mi corazón*” de *Mi Buenos Aires querido*), “bendita” (“*y en medio de tantas desgracias y penas/ el ansia bendita de verte otra vez*” de *San José de Flores*), “espiritual” (“*Amante espiritual/ de tu querer sin fin*” de *Almagro*), “fe” (“*¡No sabes las ganas que tengo de verte!/ Aquí estoy varado, sin plata y sin fe...*”, de *Anclao en París*), além das muitas ocorrências da palavra “alma” (“*Almagro, Almagro de mi vida/ tú fuiste el alma de mis sueños*” de *Almagro*; “*Barrio... barrio.../ que tenés el alma inquieta/ de un gorrión sentimental*” de *Melodía de arrabal*; “*tierra mía querida/ yo quisiera poder ofrendar/ toda el alma en mi cantar*” de *La canción de Buenos Aires*).

Em *Buenos Aires*, tango com o qual iniciamos as discussões desenvolvidas neste capítulo, além da palavra “alma”, acreditamos que essa relação com o nível do sagrado também se estabelece em “*Noches porteñas, bajo tu manto,/ dichas y llanto muy juntos van*”, já que “manto”, embora possa significar apenas uma vestimenta, está muito relacionado a ritos e personagens católicos, em especial à Virgem Maria, conforme apontam as acepções 1, 2 e 3 do *Diccionario de la lengua española*.⁵⁷ Dessa forma, a topografia também se instaura como a mãe que ampara seus filhos sob seu manto.

Por sua vez, conforme também já discutimos neste capítulo, essa imagem da pátria como a mulher e mãe que cuida e recebe de volta seus filhos lutadores, recorrente na

⁵⁵ Primeira acepção oferecida pelo *Diccionario de la lengua española* – versão online: “*Ofrecer dones y sacrificios a los seres sobrenaturales por un beneficio recibido o solicitado o en señal de rendimiento y adoración*”. Acessado em 15 mar. 2012.

⁵⁶ Ainda que a primeira acepção oferecida pelo *Diccionario de la lengua española* – online diga “*Traer algo a la memoria o a la imaginación*”, acreditamos que, nas letras com que trabalhamos, o significado se aproxime mais da segunda: “*Llamar a los espíritus y a los muertos, suponiéndolos capaces de acudir a los conjuros e invocaciones*”. Acessado em 15 mar. 2012.

⁵⁷ “1. m. Especie de mantilla grande sin guarnición, que usan las señoras. 2. m. Capa que llevan algunos religiosos sobre la túnica. 3. m. Vestidura, generalmente recamada, que cubre algunas imágenes de la Virgen desde la cabeza hasta la parte inferior de la peana”. Acessado em 12 mar. 2012.

construção dos mitos de nacionalidade, é comumente a única presença feminina nos hinos, como é o caso do argentino. Ainda que em *La Morocha* esteja presente um personagem feminino que recebe o seu “*noble gaucho porteño*” de volta da sua lida, também a terra o acolhe. Acrescentemos que a “*enramada*”, bem como a “*noche plateada*”, podem ser consideradas uma forma de manto que cobre e protege o *gaucho*. Ademais, vimos que a “*patria mía*” como descanso do guerreiro está presente em todas as outras letras que analisamos neste capítulo, geralmente como o lugar idílico.

Neste ponto, detenhamo-nos um momento no conceito de cronotopo⁵⁸ idílico conforme o descreve Bakhtin (2010). No conhecido ensaio, Bakhtin tipifica, mediante um percurso histórico pela narrativa da Antiguidade à contemporaneidade, diversos modos de representar a articulação entre tempo e espaço no relato. O cronótopo idílico corresponde a uma dessas relações peculiares:

A adesão orgânica e a ligação da vida e dos acontecimentos a um lugar – o país de origem com todos os seus recantos, suas montanhas, vales, campos, rios, florestas e casa natal. A vida idílica e os seus eventos são inseparáveis desse caminho concretamente situado no espaço, onde viveram os pais e os avós e onde viverão os filhos e os netos. Esse pequeno mundo limitado no espaço se autossatisfaz; não se liga de modo substancial nem a outros lugares, nem ao restante do mundo. (ibidem, p. 333)

Assim, essa ligação do ser com o espaço acaba por se refletir na forma como se instaura o tempo, que é descrito como cíclico. Outra característica do idílio é a fusão da vida humana com a da natureza que é “a unidade do seu ritmo, a linguagem comum para evocar os fenômenos e os acontecimentos respectivos”. O autor também aponta romances nos quais o cronotopo idílico se manifesta e nos quais personagens que abandonam o seu lugar próprio e vão para a cidade perecem e retornam como um filho pródigo à terra natal. Conforme estamos vendo, a topografia posta em cena nos tangos com que estamos trabalhando, e mesmo no próprio *Hino Nacional Argentino*, se aproxima desse cronotopo idílico descrito por Bakhtin. Destaquemos que, embora não estejamos analisando exatamente narrativas, elas existem nessas composições, e Bakhtin afirma que toda linguagem é cronotópica, assim como toda imagem dos indivíduos artisticamente criados (ibidem, p. 212).

⁵⁸ “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa ‘tempo-espaço’). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). [...] nele é importante a expressão da indissolubilidade de espaço e tempo”. (ibidem, p. 211)

Nesse sentido, *Golondrinas*, que tem música de Carlos Gardel e letra de Le Pera (1934), pode contribuir para essa discussão. Sua letra fala sobre as andorinhas que dão título ao tango e que acreditamos constituir-se como uma alusão ao *criollo*, bem como ao próprio cantor. Na letra, essas andorinhas são enunciadas como uma “*Alma criolla, errante y viajera*” que um dia deteria seu voo e voltaria para os braços amantes de uma mulher e ali construiria o seu ninho. A mulher se instaura como alocutória nomeada no primeiro e segundo versos do refrão como “*Criollita de mi pueblo,/ pebeta de mi barrio*”. Acreditamos que poderíamos associar essa “*alma criolla*” ao *gaucho* em função das imagens que encontramos na literatura *gauchesca* que vinculam esse personagem, empregado como emblema do *criollo*, à liberdade dos pampas. Por outro lado, a seleção do sintagma “*criollita de mi pueblo*” associa a imagem da mulher àquela que vimos em *La Morocha*, da mulher *criolla* que é o descanso do guerreiro. No entanto, o que mais nos chama a atenção é a reformulação desse sintagma em “*pebeta de mi barrio*” que acreditamos estabelecer uma extensão, ou ainda uma equivalência, entre a *criolla* do campo e a *pebeta* do bairro, como se fosse essa uma espécie de equivalente urbana daquela. Destaquemos também que, em um movimento semelhante ao encontrado nessa letra com relação às figuras femininas, encontramos na discursividade argentina o *compadrito* como um equivalente urbano do *gaucho*, conforme veremos mais detidamente na Parte 3 desta tese.

Essas regularidades estão presentes também nos tangos que tratam de Buenos Aires e seus bairros, descritos como lugar querido de onde o locutor está afastado, temporal ou espacialmente, sofrendo por isso e desejando voltar, encontrando consolo nas lembranças da cidade e de sua música:

“*Cómo recuerdo, barrio querido,/ aquellos tiempos de mi niñez*”, de Almagro.

“*Buenos Aires, cuando lejos me vi/ sólo hallaba consuelo/ en las notas de un tango dulzón*”, de La canción de Buenos Aires.

“*Mi Buenos Aires querido/ cuando yo te vuelva a ver/ no habrá más penas/ ni olvido*”, de Mi Buenos Aires querido.

“*Lejano Buenos Aires ¡qué lindo que has de estar!*”, de Anclao en París.

“*En tierras extrañas luché con la suerte, derecho y sin vueltas no supe mentir/ y al verme agobiado, más pobre que nunca,/ volví a mi querencia buscando morir*”, de San José de Flores.

Somam-se a esse cenário outras letras de tango nas quais a cidade é descrita como o Jardim do Éden, onde sempre é primavera:

“¡Si vos ponés tu corazón cayengue,/ como una flor en el ojal prendida,/ en los balcones/ de cada bulín!”, de Boedo.

“Mi Buenos Aires/ tierra florida”, de *Mi Buenos Aires querido*.

“Noches de amor viví,/ con tierno afán soñé/ y entre tus flores/ también lloré...”, de Almagro.

“Alguien me ha contado que estás floreciente”, de *Anclao en París*.

“La esquina del herrero, barro y pampa,/ tu casa, tu vereda y el zanjón,/ y un perfume de yuyos y de alfalfa/ que me llena de nuevo el corazón”, de Sur.

Vimos também que a associação entre pátria e morte é outra constante na construção do mito de nacionalidade amplamente empregada nos hinos nacionais, associação que pensamos se relacionar com esse aspecto edênico da pátria, ou seja, a morte como volta ao paraíso perdido depois da luta que é a vida, cheia de sofrimentos, pecados e tristezas, como vemos nos seguintes exemplos:

“Amante espiritual/ de tu querer sin fin,/ donde he nacido/ he de morir./ Almagro, dulce hogar,/ te dejo el corazón/ como un recuerdo de mi pasión” de Almagro.

“Cubierto de males, bandeado de apremio,/ te evoco desde este lejano país (...) ¡No sabes las ganas que tengo de verte!/ Aquí estoy varado, sin plata y sin fe.../ ¡Quién sabe una noche me encane la muerte/ y, chau Buenos Aires, no te vuelva a ver!”, de *Anclao en París*.

“Y le pido a mi destino el favor/ de que al fin de mi vida/ oiga el llorar del bandoneón,/ entonando tu nostálgica canción”, de *La canción de Buenos Aires*.

“Mi Buenos Aires/ tierra florida/ donde mi vida/ terminaré/ Bajo tu amparo/ no hay desengaños,/ vuelan los años,/ se olvida el dolor”, de *Mi Buenos Aires querido*.

“La dicha y fortuna me fueron esquivas,/ jirones de ensueños dispersos dejé;/ y en medio de tantas desgracias y penas,/ el ansia bendita de verte otra vez...”, de *San José de Flores*.

E é essa distância a causadora da nostalgia inerente à própria cidade e, logo, ao próprio tango, como vemos claramente no trecho *“Buenos Aires, suspirando por ti/ bajo el sol de otro cielo,/ cuánto lloró mi corazón/ escuchando tu nostálgica canción”* de *La canción de Buenos Aires*. Ademais, o bandoneón é muitas vezes empregado como representante do tango e da própria cidade:

“Y mientras pierde la vida un tango/ que el ronco fueye lento rezonga”, de Bajo Belgrano.

“Hay un fueye que rezonga/ en la cortada mistonga”, de Melodía de arrabal.

“En las notas de un tango dulzón/ que lloraba el badoneón”, de La canción de Buenos Aires.

“Y oigo la queja/ de un bandoneón/ dentro del pecho pide rienda el corazón”, de Mi Buenos Aires querido.

Também encontramos nessas letras a figura do amanhecer (*“En la alborada de los aprontes”* de *Bajo Belgrano*) e do sol (*“ya se fue mi alegría/ como un rayo de sol”* de *Almagro*, *“bajo su quieta lucecita yo la vi/ a mi pebeta, luminosa como un sol”* de *Mi Buenos Aires querido*, *“Buenos Aires, suspirando por ti/ bajo el sol de otro cielo”* de *La canción de Buenos Aires*) que vimos estar presente nas composições de cunho patriótico analisadas.

A mencionada centralidade na pessoa encontrada na discursividade argentina se reflete também na instauração do locutor nos textos analisados. Entre todas as letras com as que trabalhamos, somente no *Hino Nacional Argentino* e em *Viva la patria* (nos quais se busca claramente a aproximação do hino e de uma narrativa de tom histórico) há locutores coletivos. Nas demais letras, o locutor se representa como individual e o espaço se instaura como alocutário ou personagem. Essa centralidade da pessoa desemboca na *“delimitación de la entidad a partir de sí misma y no de su exterior o de la perspectiva de otras entidades”*. Fanjul (2005, p. 165) inclusive menciona um personagem histórico argentino e o *gaucho* Martín Fierro como exemplo desse posicionamento:

Aprendemos desde pequenos, também, a enxergar San Martín seguido por seu exército, mas na solidão de suas decisões. Nos relatos e pinturas sobre a façanha da travessia dos Andes costuma aparecer, próximo dele, como testemunha ou como par, o condor – ave solitária. E “ave solitária” era também Martín Fierro, que dizia ter nascido *“como nace el peje en el fondo del mar”* e que, como outros personagens da literatura argentina, nos quais não nos deteremos aqui, é peça discursiva da perspectiva endocêntrica.

Assim, encontra-se na discursividade argentina uma tendência a que a pessoa seja demarcada na cena enunciativa como um ser sozinho diante do mundo que estabelece com a paisagem uma relação de paridade a ponto de, em casos extremos, a própria paisagem o observar. De fato, encontramos em nosso *corpus* exemplos dessa paridade:

“Tierras lejanas te vieron pasar;/ otras lunas siguieron tus huellas”, de Golondrinas.

“El farolito de la calle en que nací/ fue el centinela de mis promesas de amor”, de Mi buenos Aires querido.

“Ya nunca alumbraré con las estrellas/ nuestra marcha sin querellas/ por las noches de Pompeya...”, de Sur.

“Boedo, vos sos como yo:/ malevo como es el gotán,/ abierto como un corazón/ que ya se cansó de penar”, de Boedo.

“Caminito que el tiempo ha borrado,/ que juntos un día nos viste pasar”, de Caminito.

Em resumo, encontramos regularidades em diferentes aspectos – a centralidade da pessoa, o tempo mítico, seleção lexical relacionada ao sagrado, *topos* idílico e edênico, a mulher e a terra como o descanso do guerreiro – que estabelecem um fio condutor no que se refere à relação da entidade pessoal com a topografia. Vimos que este se fez presente, em diferentes medidas, em textos claramente patrióticos, como no caso do *Hino Nacional Argentino* – embora, por óbvias razões, o ser representado nesses casos seja coletivo –, como também perpassa outros de caráter nacionalista, como no caso do *Juan Moreira* da literatura gauchesca, até chegar aos tangos que tratam da capital argentina e seus bairros. No tango, é claro, a singularização do ser representado vai acompanhada por uma redução ou desaparecimento do tom épico-laudatório que caracteriza a canção patriótica. Mas o que há em comum, do nosso ponto de vista, é precisamente essa peculiar articulação entre ser e topografia.

CAPÍTULO 6

O SAMBA E O TANGO EXALTAM SUAS PÁTRIAS

Retornemos, aqui, às duas perguntas lançadas neste capítulo: tendo em vista que o termo “*criollo*” se emprega na Argentina para designar o “verdadeiramente” nacional, associado ao *gaucho* e ao campo, o que indicaria o emprego do sintagma “*alma criolla*” em um tango – gênero tido como portenho – que fala sobre a capital argentina e não sobre todo o país e muito menos sobre seu interior, como vimos ocorrer em *Buenos Aires*? E o que revelaria o fato de um samba que fala apenas sobre o Brasil chamar-se *Rio de Janeiro*? Para iniciar essa discussão final, detenhamo-nos um momento sobre a situação das capitais federais argentina e brasileira no fim do século XIX e início do XX.

Conforme expõem Fausto e Devoto (2004), nesse momento, em ambos os países se adotava a república presidencialista que estabelecia no Brasil as relações e respectivas competências entre a União e os estados e, na Argentina, entre o governo federal e as províncias. No entanto, havia neste país uma maior proeminência do governo federal sobre as províncias do que entre a União e os estados no caso brasileiro, em parte devido à federalização de Buenos Aires ocorrida em 1880, a qual estabelecia que o governo federal assumisse seus gastos com a polícia, a justiça e, por algum tempo, o sistema escolar. Na Argentina, era também o governo federal quem arrecadava os impostos tanto de importação quanto de exportação, tarefa que cabia aos estados no caso brasileiro.

Como discutimos na Parte 1, a capital argentina foi um grande polo de migração interna e imigração externa, o que aumentou muito significativamente sua densidade demográfica, bem como tornou mais complexa sua conformação étnica e cultural, além de ocasionar um adensamento da classe média. Tudo isso concedia a essa cidade um nível de importância nacional sem parâmetro, o que foi bem menos intenso no caso da capital brasileira.

Fausto e Devoto (ibidem) também apontam que havia um maior grau de dependência das províncias com relação ao governo federal em função deste deter o que chamam de “monopólio da violência”. Isso porque a Constituição Brasileira permitia a criação de exércitos militares estaduais, o que fez com que os estados tivessem poder de intervir militarmente em possíveis desajustes do pacto oligárquico. Já no caso argentino, foram abolidas as milícias provinciais em 1879, de sorte que as províncias contavam apenas com suas respectivas polícias. Os autores ainda afirmam:

No Brasil, as relações entre a União e os estados, durante os anos 1890-1930, foram, pois menos hierárquicas do que na Argentina. Do ponto de vista político, as elites políticas instituíram no Brasil um pacto oligárquico, ficando o controle da União, via de regra, na dependência de um acordo entre os estados de maior peso – São Paulo, Minas Gerais e, gradativamente, o Rio Grande do Sul. Por sua vez, o centro em que se realiza a “grande política” – o Rio de Janeiro –, não obstante deter a posição de única metrópole brasileira, não tinha, do ponto de vista social e menos ainda do ponto de vista econômico, o mesmo peso de Buenos Aires, em face de um país de imensas proporções geográficas e frouxamente articulado. (ibidem, p. 149)

Regressemos agora aos gêneros musicais que nos concernem. Como vimos, é constante nas letras de tango a descrição dos “*arrabales*” da cidade como o espaço idílico em oposição à cidade, ao centro, como lugar de perdição. Como afirma Mina (2006, p. 59), o *arrabal*:

Es un espacio imaginario que se despliega en el tango y que tiene una vaga correlación con la geografía de los barrios periféricos y algunos cercanos al centro; pero, en realidad, sus límites no se definen en términos positivos sino por oposición: en contraposición al arrabal se erigen el centro, las luces, el cabaret, la mala vida, los lujos, es decir, los valores negativos. Los valores positivos quedan al lado del suburbio: la gente del arrabal es sencilla, sentimental, respeta un sistema de valores simples y rectos. Estos mismos valores se vuelven negativos cuando le son enrostrados a alguien que niega.

Acreditamos que podemos estabelecer, aqui, um paralelo com o que vimos acontecer em algumas letras de samba que instauravam uma oposição entre o morro e a cidade, sendo aquele também descrito como lugar de gente simples e verdadeira onde o samba teria nascido, ainda que, como vimos no Capítulo 1, esse gênero tenha sido engendrado por diferentes grupos de distintas partes da cidade do Rio de Janeiro, bem como do próprio país. Pensamos que, no caso do tango, essa relação se deva em parte justamente ao fato de que as periferias de Buenos Aires no fim do século XIX e início do XX se constituíam como uma espécie de extensão do campo, dos pampas, de maneira que o tango o descreve como o espaço onde se poderia encontrar um “*noble gaucha porteño*”. Ou seja, é o lugar onde a tradição *gaucha* e a cidade cosmopolita poderiam se encontrar.

Conforme já discutido nesta tese, o tango, ainda que seja um gênero musical essencialmente urbano, em suas origens estabeleceu diversas formas de contato com o ambiente rural: pela influência dos gêneros musicais tocados nas *payadas*, pelo convívio com os *payadores* no teatro e nos circos *criollos*, pela importância da literatura *gauchesca* e mesmo pelo limite incerto entre a cidade e o campo constituído pelos *arrabaldes*. Vemos

essas circunstâncias refletidas nas letras onde, por exemplo, o próprio pampa se faz presente (“*Bajo Belgrano... Cómo es sana/ tu brisa pampa de juventud*” de *Bajo Belgrano* ou “*La esquina del herrero, barro y pampa/ tu casa, tu vereda y el zanjón*” de *Sur*). Ademais, lembremos que não são *Buenos Aires* ou *La Morocha* os únicos tangos com a palavra “*criollo*” ou portenho, como vemos em “*este es el tango que llevo muy profundo,/ clavado en lo más hondo del criollo corazón*” de *La canción de Buenos Aires*.

Claudio Díaz (2009) aponta em suas pesquisas que o gênero musical conhecido na Argentina como folclore revela em suas letras, capas de discos e revistas especializadas um posicionamento como representante de todo o interior da Argentina. Sob a nomenclatura “folclore” estariam diferentes gêneros praticados nas *payadas* que:

...sufrieron un proceso de “nacionalización” entre los años 30 y 50, de modo tal que llegaron a percibirse como variaciones o acentos regionales de una misma identidad “nacional”. Lo tradicional también se vincula en el folklore al uso de una lengua que en buena parte es apropiación y reelaboración de la literatura gauchesca, y de un conjunto de procedimientos retóricos que reenvían permanentemente a distintos aspectos de la vida rural y provinciana.

O autor concluiu que esse gênero é empregado como uma síntese do nacional, no qual o campo é descrito de forma idealizada, como um lugar anterior à modernização, sendo o urbano descrito como o seu oposto. Encontramos tangos que estão em consonância com esse movimento, à medida que o próprio tango é colocado como representante do urbano corrompido frente à pureza do *arrabal* associado com o campo, como é o caso de *La canción de Buenos Aires*. Acreditamos que o posicionamento centralizador e, por vezes, opressor da capital argentina sobre o restante do país, expressado até mesmo na letra do *Hino Nacional Argentino* (“*Buenos Aires se pone a la frente/ De los pueblos de la ínclita Unión*”), tenha incitado essa dicotomia entre interior e cidade da qual fala Díaz, bem como a colocada entre centro e periferia, propagada no tango.

No caso do samba, houve participação de diferentes setores da sociedade brasileira para que esse gênero musical fosse relacionado ao espaço de gênero musical identitário nacional, inclusive por parte do próprio Estado. Com relação ao tango, parece não haver existido uma atitude deliberada do Estado argentino para sua associação com a identidade nacional. Contudo, cabe apontar que, como mostram os estudos de Garramuño (2007), o tango, assim como o samba pela vanguarda artística brasileira, foi acolhido pela vanguarda artística argentina das décadas de 1920 e 1930 em função de ser visto como uma figura que

condensaria o primitivismo e o modernismo, características sumamente caras aos movimentos vanguardistas. Esses movimentos – dos quais participaram, por exemplo, os escritores Jorge Luís Borges, Martínez Estrada e Oliverio Girondo – certamente colaboraram para que o tango fosse associado ao nacional. Esses autores, diferentemente das vanguardas europeias que buscavam rupturas com o passado, viram o tango como uma continuidade de tal passado.

Buscamos demonstrar que a letra de *Rio de Janeiro* apresenta regularidades discursivas na seleção temática (o país grandioso e belo), de itens lexicais (substantivos relacionados à geografia e adjetivos de valor positivo) e de sintagmas (possessivo na primeira pessoa do singular ou do plural e um substantivo, em especial “minha/nossa terra” ou “meu Brasil”) que o articulam com textos de outros gêneros discursivos de teor nacionalista. Vimos também que o locutor desse samba se reconhece tanto no país, que parece se fundir com ele, como o samba parece se constituir como a própria voz do país. A cidade do Rio de Janeiro é a capital do samba, sendo também a capital do Brasil; o samba é a voz do país, fundindo-se Rio de Janeiro, Brasil, o próprio samba e seu locutor em um só sujeito, de maneira que ao se nomear qualquer desses elementos, já se estaria nomeando os demais.

Em um primeiro momento, acreditamos que não havia no tango essa relação com o discurso de teor nacional, tão claramente encontrado no samba. No entanto, conforme buscamos demonstrar no capítulo anterior, nele está presente essa filiação, embora não relacionada explicitamente com a Argentina. Como buscamos demonstrar, encontramos em *Buenos Aires* e nos demais tangos analisados uma filiação com um discurso de caráter nacionalista, que já se apresentava na letra do *Hino Nacional Argentino*, bem como na literatura *gauchesca*.

Ainda que também no tango tenhamos encontrado filiações com o espaço edênico, a topografia nele instaurada se aproxima mais do idílico. Enquanto na discursividade brasileira, desde textos fundadores, como a Carta de Caminha, encontramos o *ethos* do povo pacífico e ordeiro e a associação do país com a paz do Jardim do Éden, encontramos, mais comumente na Argentina, o *ethos* do povo guerreiro e valente e o lugar como o “descanso do guerreiro”. Vimos que essa associação com o idílico se reflete nas letras desse gênero e incide sobre a relação estabelecida entre o ser e a topografia. Com base em Bakhtin (2010), vimos que os espaços idílicos se caracterizam por se autossatisfazerem, pois “não se ligam de modo substancial nem a outros lugares, nem ao restante do mundo” (ibidem, p. 333), o que realmente encontramos nos tangos analisados.

Por outro lado, nos sambas analisados, a delimitação da topografia pode se dar por meio da contraposição de diferentes espaços, como, por exemplo, os Estados Unidos e a Europa frente ao Brasil, ou mesmo diferentes partes do Rio de Janeiro, como o morro frente à cidade, ou ainda bairros, como a Cidade Nova frente o Estácio. Vimos, também, que o próprio samba foi empregado como representante desses espaços de modo a contrapor o Brasil a outros países, como vimos em *Imperador do samba*, ou diferentes estilos de samba, como vimos em *A favela vai abaixo*. Já no tango, vimos que essas contraposições se limitavam à cidade frente ao bairro ou ao subúrbio. Ademais, enquanto no samba, ao se contraporem os dois diferentes estilos de samba, se instaurava uma contraposição entre campo e cidade, como vimos em *Coisas nossas*, no tango, os bairros e *arrabales* eram postos em cena como uma extensão do campo, estabelecendo-se uma filiação entre o subúrbio tangueiro e o campo da literatura *gauchesca*. Ademais, destaquemos que a distinção entre esses espaços contrapostos não é tão rígida no samba como o é no tango, haja visto que, conforme vimos na análise de *Batente*, se estabelece a possibilidade de inserção de um grupo no espaço do outro.

Acreditamos que relação idílica com o espaço que encontramos no caso argentino também se vincule ao descrito por Bakhtin (ibidem) no que tange a relação do ser com o tempo posto em cena como cíclico, aproximando-se do tempo mítico. Vimos que esse cronotopo idílico se filia ao discurso patriótico claramente encontrado no *Hino Nacional Argentino*, mas presente também em *Viva la patria*, bem como nos tangos que tratavam de Buenos Aires, seus bairros e subúrbios. Recorrendo aos estudos de Fanjul (2002), identificamos esses fenômenos como resultados do que o autor chama de centralidade na pessoa encontrada também em outros gêneros da discursividade argentina. Essa centralidade incide na relação do ser com o tempo – gerando um sobredimensionamento do presente e do passado posto como repetição –, bem como com o espaço – equiparado ao ser, com a pessoa diante da paisagem ou ainda como se essa a observasse.

Já nos sambas analisados, conforme discutimos, parece haver um posicionamento contrário ao encontrado nos tangos quanto à demarcação da pessoa. Enquanto nestes o ser estabelecia uma relação individualizada frente à topografia, naqueles, essa relação oscilava entre a individualizada e a coletivizada. Vimos, nos sambas, que comumente a pessoa era definida mediante o pertencimento a um grupo, que por sua vez era identificado por um determinado espaço.

Também vimos que o tango aparece como a voz de Buenos Aires, expressada por meio do lunfardo, da tristeza que afirma haver em suas letras e em sua melodia. Enfim, o que

afirmam as letras de tango é que seria Buenos Aires a pátria do tango. Não obstante, a expressão “*alma criolla*” empregada em *Buenos Aires* parece ser o eco da autoexotização mencionada anteriormente. Ou seja, ainda que a música e as letras do tango mostrem que esse gênero é fruto da influência negra e europeia na cultura portenha, nessa letra afloram as vozes que o querem definir como gênero *criollo*.

Marta Savigliano (1995) afirma que, depois da associação entre tango e a Argentina estabelecida na Europa e nos Estados Unidos em virtude do sucesso alcançado por esse gênero nesses países, a elite argentina passou a aceitar e a adotar o tango como representante de seu país, deixando esse gênero de restringir-se às camadas economicamente baixas da sociedade. Contudo, a autora afirma que, durante esse processo, o tango, após uma primeira exotização sofrida na Europa, voltou a ser “exotizado” também na Argentina com o objetivo principal de associá-lo ao *criollo*, ao considerado essencialmente argentino. Dessa maneira, a forte contribuição que teriam os antigos escravos africanos e os imigrantes europeus chegados ao fim do século XIX, foi silenciada nessa “mitologia tanguera” que foi sendo criada e que optou por centrar-se na importância da habanera e dos gêneros *criollos*.

Por fim, voltemos à questão de um samba chamar-se *Rio de Janeiro* e não falar nada dessa cidade, mas sim do Brasil. O gênero musical samba, conforme vimos, embora tenha sofrido influência de vários ritmos, estabilizou-se como gênero na cidade do Rio de Janeiro, que era a capital política e também cultural do Brasil naquele momento, ademais de hospedar as maiores e mais influentes emissoras de rádio brasileiras. Devido a essas condições, era também o lugar onde vivia a maior parte dos artistas famosos naquela época. Não devemos, portanto, admirar-nos que haja sambas que se dediquem a falar sobre essa cidade ou que sejam titulados com seu nome. Além disso, como vimos, diferentemente do caso da capital argentina, o Rio de Janeiro não tinha o papel centralizador e opressor da capital argentina, não promovendo, assim, uma postura de rechaço por parte dos habitantes do restante do país.

De qualquer forma, em *Buenos Aires*, é um tango a canção que escuta a capital argentina e em *Rio de Janeiro* é um samba o canto de amor que canta o nosso país.

PARTE 3

ENTRE VOZES DISCIPLINADORAS E
MARGINAIS

Introdução

Conforme mencionamos na Introdução desta tese, quando nos debruçarmos sobre as letras compostas no período ao qual nos dedicamos aqui, chamou-nos a atenção a reiterada presença no samba do personagem chamado “malandro” e outros de seu universo. Também no tango a presença do chamado “*compadrito*” e outros relacionados a ele se constituiu como outro aspecto que nos instigava. Como elo entre esses personagens brasileiros e argentinos, encontramos mais claramente o fato de se associarem ao que se entende por marginalidade, conceito que também problematizaremos nesta seção.

Em um primeiro momento, a constatação dessa fortíssima presença de personagens marginais nas letras desses gêneros musicais nos provocou, já que então partíamos da imagem do samba e do tango associados à representação da nacionalidade brasileira e da argentina. Assim sendo, pensamos que as posturas concebidas por esses personagens se oporiam àquelas almejadas pelos Estados nacionais de Brasil e Argentina como o ideal para os seus respectivos cidadãos. Ou seja, encontramos ali uma contradição, posto que gêneros musicais muitas vezes relacionados à representação do nacional poderiam propagar um modo de vida marginal, fora dos padrões do socialmente aceito, do apregoadado como ideal de cidadão pelo Estados nacionais.

Conforme discutido anteriormente nesta tese, as formações sociais do Brasil e da Argentina apresentam aspectos análogos, mas também muitos distintos, de tal sorte que também a constituição da marginalidade social de cada um desses países apresenta aspectos semelhantes e também particulares. Como já desenvolvemos na Parte 1, diferencia especialmente a formação social dos dois países a importância que teve a escravidão e a imigração em cada um deles. Um dos aspectos mais importantes para nós é o fato de que tanto a figura do malandro como a do *compadrito* se relacionam com questões de identidade nacional nas discursividades de cada um desses países. Ademais dessa associação mais ampla com o nacional, também os vincula o fato de ambos se atrelarem originariamente às então capitais federais, o que, por sua vez, se liga com as questões com as que trabalhamos no capítulo anterior.

Conforme expusemos anteriormente, no fim do século XIX e começo do XX, colocaram-se em prática na cidade do Rio de Janeiro projetos de reurbanização e higienização que buscavam “modernizar” a capital federal. A imigração havia igualmente causado um grande impacto na cidade, já que, por exemplo, os estrangeiros, de acordo com o censo de 1920, representavam 15% da sua população (apud FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 178).

Porém, conforme já mencionamos nesta tese, a presença negra na sociedade carioca no fim do século XIX e início do XX era muito ampla, em função, especialmente, da abolição da escravidão. O fato atraiu muitos dos negros libertos da região Nordeste do país, bem como do interior do estado do Rio de Janeiro, cuja agricultura cafeeira começava a decair, em busca de oportunidades de trabalho na então capital da República.

Também a capital argentina passava, naquelas décadas, por momentos de grandes modificações, conforme explica Assunção (1998, p. 91):

... el desarrollo urbano (con la pavimentación, aguas corrientes, tranvías), reforma de la enseñanza, codificación, inmigración extranjera masiva; migración del campo a la ciudad de los antiguos gauchos sin destino; intensificación del comercio endógeno y exógeno, licenciamiento de cuerpos del ejército al producirse la pacificación (fundamentalmente formado por ex gauchos y negros libertos).

A marginalidade em Buenos Aires nesse período, conforme aponta Cesarotto (2003, p. 66), encontrava-se literalmente às margens, no sentido de que a massa de marginalizados sociais habitava as “margens” da capital, os chamados “*arrabales*”, que se encontravam no limite entre a cidade e o campo.

Conforme aponta Fausto (1986, p. 26) com relação ao caso brasileiro, os antigos escravos formavam, na cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do XX, um exército industrial de reserva, uma população que “se encontra em ‘reserva’, isto é, com a possibilidade de ser incorporada ao processo produtivo tão logo seja necessário para o incremento do sistema” (loc. cit.). Essa população, segundo Quijano (1973), comporia os marginalizados sociais.

Contudo, nesta tese, acreditamos que essas figuras se relacionam mais com o que Becker (2008) denomina “*outsiders*”: indivíduos que se negam a seguir as regras sociais, tornando-se um “desvio” na sociedade. Ou seja, os marginais sociais com os quais lidaremos aqui são caracterizados não exatamente por comporem o “exército industrial de reserva”, mas por se negarem a se submeter às condições de trabalho a eles reservadas. Acrescentemos que, como veremos, os *compadritos* e malandros se constituem mais como personagens idealizados vinculados muito mais ao mundo ficcional do tango e do samba do que à realidade.

Além disso, o malandro e o *compadrito* estão presentes não apenas nos gêneros musicais atrelados a questões da nacionalidade de Brasil e Argentina, mas extrapolam esses

gêneros chegando a se vincular ao um tipo identitário do brasileiro e do argentino. Nesse sentido, atentemos como Barbosa (1992, p. 126) define “identidades sociais”:

É um sistema de classificação que separa e ordena uma população numa série de categorias que se opõem e complementam. Elas são produzidas pelos diversos discursos que se entrecruzam no interior da sociedade e que lhe conferem um sentido de posição no conjunto do campo discursivo em função do contexto em que tais enunciados são aplicados.

Nos capítulos anteriores, tocamos em questões relacionadas aos mitos fundadores do Brasil e da Argentina e à imagem de nação que o Estado e as elites desses países buscavam construir. Vimos que em ambos os países, no tocante à composição racial, frente à impossibilidade de estabelecer a homogeneidade racial alardeada pelos movimentos nacionalistas europeus, foi empregada a imagem da nação como um *melting pot*. Quanto à Argentina, vimos que no fim do século XIX a literatura *gauchesca* foi empregada como modelo de literatura nacional e o *gaucho* como personagem identitário da “Argentina profunda” ameaçada pela onda imigratória.

Nesta Parte 3, realizamos um primeiro recorte para a seleção das letras, optando por aquelas nas quais personagens pudessem ser classificados como *outsiders*. Objetivamos, especialmente, com esse critério buscar verificar a existência, nas composições, de um embate entre vozes que relacionamos a dois diferentes “lugares sociais do dizer” (GUIMARÃES, 2002). Por uma parte, o que chamaremos de “enunciador marginal” do tango e o do samba, e por outra, o que denominaremos como “enunciador disciplinador” relacionado ao Estado nacional brasileiro e argentino. Como presença desse enunciador, levaremos em conta, sobretudo, pistas discursivas que mostrem filiação com o que Althusser (1984) denominou, conforme já discutimos na Parte 1 desta tese, Aparelhos Ideológicos de Estado, – em especial a família, a escola, a Igreja –, ou ainda repressivos – como a polícia ou o exército. Também lançaremos mão de outras categorias com as que viemos trabalhando anteriormente, como a de topografia, dialogismo e as de heterogeneidade mostrada e constitutiva.

Organizamos esta parte nos capítulos 7, 8 e 9. No Capítulo 7, focalizaremos o *compadrito* e outros tipos marginais que se instauram nas letras de tango, como as *milonguitas*, os *haraganes* e *fanfarrones*. No Capítulo 8, teremos como objeto de atenção a figura do malandro e de outras comumente relacionadas a ela, a exemplo das conhecidas como “mulher de malandro” e “mulher da orgia”. Nele também trabalharemos com alguns sambas que não mencionam diretamente essas figuras, mas que se relacionam com elas em virtude da linguagem utilizada, como explicaremos mais detalhadamente a seu tempo. Por

fim, no Capítulo 9, cotejaremos os resultados obtidos nos capítulos 7 e 8 a fim de refletir sobre semelhanças e diferenças entre esses personagens marginais do samba e do tango.

CAPÍTULO 7

OS MARGINAIS SOCIAIS NAS LETRAS DE TANGO

1. O *compadrito* na discursividade argentina

Conforme já mencionamos nesta tese, a obra *Martín Fierro* serviu não apenas como modelo para a literatura *gauchesca*, mas também para a idealização do *gaucho*. Como aponta Ana Cara-Walker (1987, pp. 40-41), as características *gauchas* tidas como negativas foram transformadas em outras positivas: anarquia transformou-se em independência, assassinato e brutalidade em coragem, trapaça em inteligência. Assim, acabou sendo descrito com características quase opostas e como um personagem que lutava por valores que estavam se perdendo em virtude da modernização do país. Como bem resume Archetti (2003, p. 13) sobre *Martín Fierro*:

A história do gaucho que lutava contra a injustiça do Estado a fim de manter sua liberdade foi transformada em modelo para uma “literatura nacional”. O personagem era acompanhado por outras figuras míticas como Santos Vega e Juan Moreira, ambos nobres *gauchos*, como ele próprio, lutando pelo que consideravam justo, representando a liberdade e a tradição. [...] Essa literatura criou tipos humanos virtuosos em situações de conflito e tensão, introduzidas pela modernização e pelos valores cosmopolitas. Eram personagens valentes e violentos, mas também elegantes e educados, quando tratados decentemente. Eram homens de honra e coragem, simbolizando imagens aristocráticas idealizadas. (ARCHETTI, 2003, p. 13)

Como indica essa citação de Archetti, a Argentina da segunda metade do século XIX passava por grandes mudanças incluídas pelos diversos governos com vistas à modernização do país. Por exemplo, as terras conquistadas com a Campanha do Deserto foram distribuídas em grandes latifúndios, o que ocasionou a desapareição dos “pampas livres” dos *gauchos*, levando muitos deles a buscar sustento e moradia na periferia da maior cidade do país, Buenos Aires. Assim, no momento em que *Martín Fierro* foi publicado, o mundo *gaucho*, da maneira como foi descrito nessa obra, já não existia mais. O *gaucho* da literatura *gauchesca* é, portanto, um personagem ficcional construído com base na idealização de uma realidade que já não existia, no intuito de construir uma “tradição”, fenômeno típico dos movimentos nacionalistas, como vimos com Hobsbawm (1997). Conforme aponta Archetti (ibidem, p. 15):

A Argentina era um “país novo”, com uma história em construção. A tradição, portanto, tinha de ser imaginada e, em muitos sentidos, recuperada do passado. Em um presente turbulento, afetado pelo influxo de estrangeiros e por um rápido e caótico crescimento das cidades, a Buenos Aires

cosmopolita não era, na opinião dos escritores nacionalistas, o lugar certo para se procurar novos símbolos de nacionalidade. Esses símbolos foram encontrados no passado, no campo, no solo dos pampas e na reconstrução imaginária de uma cultura rural, na literatura gauchesca, com suas figuras masculinas épicas.

O *gaucho* é comumente apontado como a origem do personagem que aqui focalizaremos: o *compadrito*. Este costuma ser definido como aquele que imitava as atitudes do *compadre* que, por sua vez, é caracterizado como o “*gaucho asentado en la ciudad o sus arrabales caracterizado por su modo particular de comportarse, hablar y vestir*” (CONDE, p. 112). Cruz (2011) aponta que a primeira menção ao *compadrito* encontrada está nas anotações realizadas pelo botânico francês Arsène Isabelle durante sua passagem por Buenos Aires, em 1830. Nelas, o *compadrito* é descrito como aquele que provocava uma “*alegría bárbara*” nos frequentadores das *pulperías*⁵⁹, pois “*rasgando su guitarra, hace bailar a negros y mestizos una danza inmoral llamada media caña, interrumpiéndose a menudo para tragar un sorbo de ginebra o aguardiente que circula en el corro*”. E o francês advertia que era obrigatória a confraternização nesses estabelecimentos onde imperava a máxima “*¡libertad, igualdad... o muerte!... aquí más que en ninguna parte*” (apud CRUZ, 2011, p. 60).

Vemos que a primeira alusão encontrada a esse personagem já o relaciona não apenas a valentia, brigas e bebidas alcoólicas, mas também à música e ao mote “liberdade e igualdade ou morte”. Não nos esqueçamos de que essa máxima se relaciona intimamente com o lema da Revolução Francesa que ocorrera havia não muito, além do fato de que Àrsenne era francês. Mas acreditamos também que esses aspectos estabelecem uma filiação com o *gaucho* que viria a ser descrito na literatura *gauchesca*, posto que, como vimos, este lutava pelo mundo livre sem a opressão do Estado. Igualmente, esse tipo de literatura se relacionava com a perspectiva do Romantismo.

Como discutimos nos capítulos anteriores, o *gaucho* é também associado à música, e o gênero musical mencionado por Arsène, o “*media caña*”, é um “*Antiguo baile popular de la campaña, llamado también fandango. Introducido durante la conquista española*”

⁵⁹ O *Diccionario Clave* dá a seguinte definição de *pulpería*: “*s.f. En zonas del español meridional, tienda en la que se venden alimentos y otros productos de primera necesidad, y en la que también pueden consumirse bebidas alcohólicas. ETIMOLOGÍA: De pulpa, porque en las pulperías el principal producto que se vendía era un dulce hecho con la pulpa de algunos frutos tropicales*”. Já o *Diccionario del habla de los argentinos* (ACADEMIA Argentina de Letras, 2003) a define como “*Local típico de la zona rural, en el que se vendían diferentes artículos de primera necesidad, especialmente comestibles y bebidas alcohólicas*” e entre os exemplos de uso dá trechos de *Martín Fierro*, o que nos mostra como a Buenos Aires de então e o *compadrito* se relacionavam ao mundo rural e do *gaucho*.

(DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). Ou seja, o *compadrito*, apesar de ser tido como um tipo urbano, tocava um gênero associado à “*campaña*”, ao mundo rural, o que não é de se admirar visto que na Buenos Aires daquele momento ainda não eram claros os limites entre campo e cidade, principalmente em se tratando de seus subúrbios.

Na citação do botânico, chamou-nos especialmente a atenção o sintagma “*alegría bárbara*” que nos pareceu ser uma antecipação da metáfora que empregaria Sarmiento em *Facundo* para descrever caudilhos e *gauchos*. E é justamente nessa obra emblemática, no capítulo dedicado à descrição das singularidades do caráter do povo argentino (*Originalidad y caracteres argentinos*), onde encontramos a segunda menção ao *compadrito* em textos argentinos. Acreditamos que não coincidentemente essa menção se dá em meio à descrição das aptidões musicais que caracterizariam o povo argentino:

En Buenos Aires, sobre todo, está todavía muy vivo el tipo popular español, el majo.⁶⁰ Descúbresele en el compadrito de la ciudad y en el gaucho de la campaña. El jaleo español vive en el cielito: los dedos sirven de castañuelas. Todos los movimientos del compadrito revelan al majo: el movimiento de los hombros, los ademanes, la colocación del sombrero, hasta la manera de escupir entre los dientes: todo es aún andaluz genuino. (SARMIENTO, p. 43)

Como se vê, o *compadrito* é descrito nesse trecho como uma espécie de equivalente urbano do *gaucho* rural, e ambos relacionados ao mundo da música. Destaquemos que também aqui o seu modo de vestir é salientado, ademais de ser comparado ao *majo* andaluz, aspectos já mencionados antes neste capítulo. Esse fragmento é seguido de uma descrição detalhada de diferentes subtipos de *gauchos*, sendo que o *compadrito* só volta a aparecer no último capítulo, novamente ao lado do *gaucho*, quando o autor explana sobre a relação entre esses tipos argentinos e a ascensão dos caudilhos ao poder na Argentina. Não nos esqueçamos de que nessa obra Sarmiento instaura a dicotomia civilização e barbárie, associando a esta caudilhos, *gauchos* e *compadritos*, sendo estes, pois, vistos a partir de uma perspectiva negativa.

Destaquemos que, assim como no caso do *gaucho*, a relevância do *compadrito* na cultura argentina advém, também, em grande medida, de sua presença na literatura, em especial na obra de Jorge Luis Borges que, por sua vez, havia se inspirado no escritor Evaristo Carriego. Este já havia, em 1908, descrito assim esse personagem: “*El barrio lo admira.*

⁶⁰ “*Majo*” aqui empregado está de acordo com a segunda definição do *Diccionario Clave*: “*A finales del siglo/XVIII y principios del/XIX, habitantes de ciertos barrios populares madrileños, de comportamiento desenvuelto y arrogante, que llevaban una vistosa indumentaria*”. É interessante destacar que nessa definição, “*majo*” é descrito como um tipo madrileno, enquanto em *Facundo* como andaluz.

Cultor del coraje,/ conquistó, a la larga, renombre de osado;/ se impuso en cien riñas entre el compadraje/ y de las prisiones salió consagrado” (CARRIEGO apud CRUZ, 2011, p. 66).

Destaquemos que nesse poema de Carriego estão presentes não só a coragem, como também a prisão.

Como aponta Cruz (2011), o *compadrito*, que começa a ser delineado por Carriego e que continua a ser trabalhado por Borges, se caracteriza primordialmente pela extrema coragem, constituindo-se como um herói do *arrabal*, assim como o *gaucho* havia sido dos pampas. Ou seja, encontramos nesses autores uma continuação da ideia que já despontava em Sarmiento: o *compadrito* se inscreve na linhagem dos personagens nacionais, mas sendo visto, no caso de Borges e Carriego, a partir de uma perspectiva positiva, caracterizando-se pela honra, pela valentia e por não se ajustarem à sociedade.

Borges (apud GASPARRI, 2011, pp. 190-191) considerava que a simpatia popular de que gozavam *gauchos* e *compadritos* na Argentina resultaria do fato do povo desse país não se identificar com o Estado. Ou seja, em torno desses personagens foi sendo criada uma associação identitária com o “ser argentino” por parte dos movimentos literários, intensificada, no caso do *compadrito*, por conta de ser ele um personagem constante nos tangos, sendo adotado por movimentos de vanguarda como gênero musical. Assim, acreditamos que o *compadrito*, embora seja uma figura relacionada aos *arrabales* portenhos, ganha contornos nacionais devido à sua filiação com o *gaucho*.

A “modernização” do país e, principalmente, de Buenos Aires, almejada por Sarmiento, teve início após a derrocada de Rosas em 1852. Assim, à época das anotações de Arsène e da publicação de *Facundo*, conforme aponta Cruz (2011, p. 62), Buenos Aires era uma cidade-porto:

...para onde convergia toda a produção do país, era então uma cidade cercada por vários matadouros, currais e saladeiros. Locais onde punhais, facas, adagas e outros elementos cortantes eram objetos cotidianos de uma considerável população masculina ligada a tais atividades profissionais. Criou-se uma espécie de cinturão que abraçava a capital argentina, uma zona periférica, entre o campo e a cidade, ou seja, as já referidas *orillas*. E a figura mais típica, mais destacada dessa zona veio a ser justamente o *compadrito*. Tais *orillas* ainda guardavam muito do campo argentino em termos de valores morais, comportamentais e mesmo no que diz respeito a algumas profissões. Aí se concentrava toda uma atividade de teor ainda em grande parte ligada, como dito há pouco, ao abate de animais.

Cabe ressaltar que devido à situação econômica favorável da Argentina, que viveu até 1913 seus “anos dourados” econômicos, bem como à política de nacionalização adotada especialmente em função do alto número de imigrantes, esse cenário foi sendo rapidamente

alterado. Assim sendo, à época do chamado tango-canção, bem como dos escritos de Borges, a exemplo do *gaucho* na literatura gauchesca, o *compadrito* já havia passado a fazer parte mais da “mitologia tangureira” do que da própria realidade social. Segundo Cruz (ibidem), atestariam tal situação o fato de Borges situar o tempo de seu conto *Hombre de la esquina rosada*, que inaugura a sua vertente *criolla* e no qual o *compadrito* é protagonista, “*allá por los 90*” ou “*allá por los 1890*”, ou ainda “*allá por 1896 ó 97*”. Quanto ao tango, Cruz (ibidem) também considera que o *compadrito* descrito nas letras compostas depois de *Mi noche triste* já se configura mais como um personagem idealizado do que como aquele descrito por Arsène.

Convém aqui mencionar o emprego da figura do *gaucho* e do *compadrito* em outro tipo de literatura: a dos livros paradidáticos empregados durante o período da educação patriótica. Di Tullio (2010, p. 202) menciona o interessante caso da utilização desses personagens no livro paradidático *El gaucho* escrito por Delfina Piuma Schmid em 1928, no qual, um menino, ao ver uns *gauchos*:

...“*con cara triste, que no tenían guitarra, ni espuelas ni facones*”, le pregunta a su abuela: “*¿Por qué están así?*”; a lo que la abuela responde: “*Porque así son los gauchos. Solamente los de carnaval andan haciendo barullo*” (p. 68). A continuación, traza una pintoresca relación entre el gaucho y el *compadrito*: “*Se llaman gauchos los criollos de la campaña, que visten poncho y chiripá. Algunos usan el cabello largo, porque viven muy lejos de la peluquería. Los compadritos quieren ser gauchos sin conocer bien los modelos que desean imitar. ¡Qué feo es ser compadrito!*”. (ibidem, p. 69)

Esse trecho apresenta alguns temas caros a este nosso trabalho. Primeiramente, vemos o *gaucho* descrito como *criollo*, conceito esse que, como vimos no capítulo anterior, está sumamente relacionado ao imaginário de nação na Argentina. Já o *compadrito* é descrito como uma imitação mal feita do *gaucho* ao que quer imitar sem conhecer bem os “modelos” e por isso é visto a partir de uma perspectiva negativa. Nesse sentido, trazamos à baila outro texto publicado no mesmo ano de 1928. Desta vez, trata-se de uma entrevista titulada *La influencia italiana en nuestra cultura*, realizada pela revista *Nosotros* com alguns dos intelectuais argentinos mais destacados da época (apud DI TULLIO, 2010, p. 164). Nela, o crítico Julio Rinaldini, como prova de que os imigrantes italianos haviam se integrado à cultura argentina, afirmava que o “‘*compadrito*’, *tipo genuino del medio popular porteño*” era

geralmente filho de italianos.⁶¹ Cotejando esses dois últimos textos, concluímos que o *compadrito* dos anos 1930 já não era mais visto como aquele *criollo* urbano de Arsène ou Sarmiento, mas como uma imitação mal feita do *gaucho* realizada pelos filhos de imigrantes que queriam ser *criollos*.

Neste ponto, voltemo-nos à relação deste personagem e o tango.

2. O *compadrito* *cupletero*

Os primeiros tangos com letra seguiam, conforme já comentamos nesta tese, a estrutura do *cuplet*, motivo pelo qual os chamaremos de “tangos *cupleteros*”. Encontramos letras desse tipo nos quais um locutor personagem *compadrito* se apresenta a si mesmo para um alocutário coletivo, classe de alocutário que adviria do fato de esses tangos se inserirem em obras de teatro e de seus intérpretes se dirigirem diretamente ao público. São exemplos desse tipo de tango as composições de Ángel Villoldo *El Porteño* (1903), *Soy tremendo* (1906) e *El Torito* (1910), bem como *Matasano*, que tem música de Francisco Canaro e letra de Pascual Contursi (1914).⁶² Todos esses tangos foram compostos antes de *Mi noche triste*, que é comumente considerado o marco do início do tango-canção. Como buscaremos mostrar, esses tangos compartilham várias outras características além dessas. Podemos citar, primeiramente, a menção por parte do locutor personagem à sua procedência, declarada já no primeiro verso:

“*Soy el taita de Barracas*”, de *El Taita*.

“*Soy hijo de Buenos Aires*”, de *El Porteño*.

“*Soy el taita porteño*”, de *Matasano*.

Como discutimos no capítulo anterior, a cidade de Buenos Aires e seus bairros são uma constante nas letras de tango. Para Salas (2008, pp. 32-33), essa importância do bairro no tango teria origens justamente nos cantos populares nos quais personagens *compadritos*

⁶¹ O personagem cômico *cocoliche* – cujo nome depois viria também a denominar a interlíngua surgida do contato entre o espanhol e as línguas dos imigrantes italianos – surgiu no final do século XIX nos circos *criollos* como o resultado da mistura entre características tidas como do *gaucho* e dos imigrantes italianos, sendo uma figura constante nos carnavais de então (CARA-WALKER, 1987). Trataremos mais detidamente sobre este tema mais adiante.

⁶² Todas essas letras constam no anexo. Não trabalharemos com suas interpretações, visto que, devido à sua antiguidade, não conseguimos encontrar versões cantadas à época. Além disso, como os integraremos na nossa análise como grupo, acreditamos que essa falta não ocasionará grande ônus ao trabalho.

afirmavam seu lugar de origem.⁶³ Seja como for, o que vemos é que a recorrência desses modos de enunciar já no início das letras que afirmam a procedência desse personagem indica que esse é um ponto crucial para a sua identificação, o que também repercutirá nas letras elaboradas posteriormente. Acreditamos que a aparição desses modos de enunciar também se vincula à já comentada relação do tango em suas origens com as *payadas*, em especial às de *contrapunto*, onde cada um dos oponentes iniciava sua fala apresentando-se. Estas apresentações comumente também envolvem a menção ao lugar de origem do *payador*, o que é bastante compreensível, visto que esses cantores advinham de diferentes partes do país. Como veremos, julgamos que essa não é a única associação com o mundo da *payada*.

Em consonância com a discussão levantada no capítulo anterior sobre *La Morocha*, também em algumas dessas letras o *compadrito* afirma a sua condição de *criollo* (grifos nossos):

“*Soy hijo de Buenos Aires,/ por apodo ‘El Porteño’/ el **criollo** más compadrito/ que en esta tierra nació*”, de *El Porteño*.

“*Aquí tienen a El Torito,/ el **criollo** más compadrito/ que ha pisao la población*”, de *El Torito*.

Acreditamos que essa associação entre *criollo* e *compadrito* se deve primeiramente à intrínseca vinculação entre esse personagem com o *gaucho*. Tal associação se intensifica pelo fato de que, à época de composição desses tangos, a periferia de Buenos Aires onde habitavam esses personagens guardava ainda muito do ambiente rural. Ademais, como vimos anteriormente, nesse momento o tango também ainda estava estabilizando-se como gênero musical, mantendo grande proximidade com os gêneros mais associados ao meio rural, como bem ilustra o seguinte trecho de *El Torito*:

“*Lo mismo bailamos tango/ que gato con relación,/ la zamacueca, el cielito,/ la huella y el pericón*”.⁶⁴

⁶³ O autor menciona os cantos populares “*Soy del barrio e Monserrá/ donde relumbra el acero,/ lo que digo con el pico/ lo sostengo con el cuero*” e “*Soy del barrio del Alto,/ donde llueve y no gotea;/ a mí no me asustan sombras/ ni bultos que se menean*”.

⁶⁴ Seleccionamos as definições das danças mencionadas de acordo com o *Diccionario de la Lengua Española – on line*. Como veremos, estas se relacionam ao ambiente rural ou à estrutura das *payadas*:

Gato: Arg. y Ur. *Baile de movimientos rápidos, de pareja suelta que suele acompañarse de coplas cuya letra coincide con las distintas figuras*. Arg. *Música que acompaña ese baile*.

[Zama]cueca: *Baile de pareja suelta, en el que se representa el asedio amoroso de una mujer por un hombre. Los bailarines, que llevan un pañuelo en sus manos derechas, trazan figuras circulares, con vueltas y medias vueltas, interrumpidas por diversos floreos. Bailado en el oeste de América del Sur, desde Colombia hasta la Argentina y Bolivia, tiene distintas variedades según las regiones y las épocas*.

Cielito: Arg. y Ur. *Baile campesino acompañado por tonada en el que las parejas ejecutan variadas figuras*.

Huella: Arg. y Ur. *Baile campero de pareja suelta y paso moderadamente suave y cadencioso, cuyas coplas en seguidilla se acompañan con guitarra*.

Julgamos que é essa uma das razões pelas quais no levantamento de tangos que realizamos tenham sido essas primeiras letras de tango as únicas onde encontramos uma associação entre *compadrito* e *criollo*. Julgamos que tal fato possa se dever a que após a estabilização do tango como gênero musical, este passou a ser identificado como gênero urbano e portenho, assim como seus personagens. Além disso, recordemos que, como vimos no subcapítulo anterior, na virada do século XIX para o XX, o *compadrito* passou a ser visto não mais como aquele *criollo* descrito por Arsène ou Sarmiento, mas como o filho do imigrante que buscava imitar os *gauchos*. Outro motivo seria o fato de que, como vimos, na época da composição dos tangos-canção, no fim da década de 1910, o *compadrito* não existia mais, já tendo se tornado um personagem ficcional.

Outro aspecto presente em todas as letras é a coragem desse personagem:

“Si me topan me defiando/ con mi larga fariñela”, de *El Taita*.

“[Soy] el que maneja el cuchillo/ con audacia y coraje”, de *Matasano*.

Como vimos no subcapítulo anterior, ser valente, briguento e destro no manejo de armas brancas são atributos dessa figura, mas que já se apresentavam no seu antecessor, o *gaucho*. No caso deste, o uso de *fariñelas* ou *cuchillos* se devia ao seu trabalho com gado. Quanto ao seu equivalente urbano, essa habilidade em um primeiro momento se justificaria por ser ele geralmente empregado dos abatedouros de gado e curtumes localizados nas periferias de Buenos Aires. No entanto, os *compadritos* desses primeiros tangos não apenas não se dizem trabalhadores, como também se proclamam boêmios, dançarinos, farristas e proxenetas:

“Cuando un tango en la vigüela/ rasguea algún compañero/ no hay nadie en el mundo entero/ que baile mejor que yo [...] Cuando el viento ya escasea/ le formo un cuento a mi china/ que es la paica más ladina/ que pisó el barrio del sur./ Y como caído del cielo/ entra el níquel al bolsillo”, de *El Porteño*.

“Soy el rubio más compadre,/ más tremendo y calavera/ y me bailo donde quiera/ un tanguito de mi flor.”, de *Soy tremendo*.

“Pa' la danza soy ladino,/ y en cualquier baile argentino/ donde yo me he presentao,/ al mozo más bailarín/ he dejao acobardao”, de *El Torito*.

“Se llama Elvira/ la paica mía/ y día a día/ da lindo espor,/ y yo me paso/ calaveriando/ y desechando/ mi sinsabor”, de *El Taita*.

“Soy el taita porteño/ más corrido y calavera./ Abro cancha donde quiera/ si se trata de tanguear”, de Matasano.

Na Parte 1 desta tese, vimos que existiam versões sobre a raiz do tango que indicavam que um dos lugares onde este era tocado e dançado em suas origens eram os lupanares. Ainda que não se tenha conhecimento de letras dos chamados “*tangos prostibularios*”, acreditamos que o proxenetismo exposto nesses trechos pode indicar uma ligação com esses espaços. Como veremos, os *compadritos* dos tangos compostos na fase do tango-canção, embora ainda descritos como boêmios e corajosos, contadas vezes apresentam traços de caftinagem.

Além do proxenetismo, também encontramos nesses tangos outras referências claras quanto à postura delinquente deste personagem que se afirma, além de desordeiro, pertencente a quadrilhas, possuidor de uma ficha na polícia ou ainda contumaz penitenciário:

“También he sido/ un habitante/ fiel y constante/ de la prisión,/ porque soy taita/ de las camadas/ y doy trompadas/ a discreción”, de El Taita.

“Tengo línea, soy de bute/ pa' un trabajo de carpeta”, de Matasano.

Outro fator que salienta a ligação do *compadrito* desses primeiros tangos com o mundo do crime é o altíssimo emprego de vocabulário lunfardo. Esse pode ser definido como um repertório léxico surgido na periferia de Buenos Aires no fim do século XIX, resultado especialmente do convívio entre os argentinos, da capital e também os que vinham do interior do país, e os estrangeiros vindos de diferentes partes do mundo que habitavam essa região da capital argentina. Em princípio, era tido como um linguajar usado pelos marginais bonaerenses, sendo a própria palavra “lunfardo” inicialmente sinônimo de “ladrão” (GOBELLO, 1996, pp. 11-16). Esse repertório léxico logo se estendeu a outras partes da Argentina, sendo utilizado hoje em dia nesse país quase como sinônimo de expressão coloquial, podendo seus vocábulos serem empregados por falantes de todas as classes sociais, mas estando ainda muito associados às letras de tango. No entanto, é importante acentuar que, na época em que foram compostos esses tangos, esse linguajar era visto não apenas como marca da fala da periferia, mas notadamente associado à marginalidade.

No tocante à relação do *compadrito* com as mulheres, mais um aspecto recorrente é que nesses primeiros tangos esse personagem se define como conquistador e mulherengo:

“No hay ninguno que me iguale/ para enamorar mujeres,/ puro hablar de pareceres,/ puro filo y nada más”, de El Porteño.

“Y no hay moza que se me resista/ si dos palabras le digo yo;/ se me viene como gato al bofe/ pero regalos jamás le doy” de Soy tremendo.

Contudo, também encontramos aqueles que têm uma parceira fixa que, como eles, são *comadritas* e dançarinas excepcionais. No entanto, não há nesses relacionamentos traços de sentimentalismo:

“Yo tengo una morochita/ que es muy pierna y comadrita/ en el arte de bailar,/ y todavía no halló/ quién la pueda aventajar”, de El Torito.

“Cuando en algún bailongo/ caigo con mi querida,/ la muchachada corrida/ deja toda de bailar”, de Matasano.

Quanto ao aspecto da dança, recordemos que o *compadrito*, além de personagem constante das letras de tango, é frequentemente relacionado por muitos autores às origens desse gênero como baile. Como podemos concluir pelas anotações de Arsène citadas anteriormente, *compadritos*, negros e mestiços frequentavam, tocavam e dançavam nos mesmos ambientes. Uma das versões sobre as raízes do tango indica que este teria primeiramente surgido como baile, sendo a forma como os *compadritos* dançavam o *candombe* e a *milonga* afro-argentinas. Também se pode encontrar a versão de que essa forma de dançar adviria do “*duelo criollo*” caracterizado pelo confronto entre dois homens munidos somente de armas brancas e que por isso teria sido originalmente dançado por pares masculinos (ver SELLES; BENARÓS, 1999; ASSUNÇÃO, 1998; NATALE, 1984). Assim sendo, esta versão está em consonância com a presença de armas brancas nessas letras. Acreditamos que também corrobora tanto a hipótese do duelo quanto a da proximidade com os ritmos tidos como interioranos, o alto emprego das comparativas de superioridade ou superlativas relativas (grifos nossos):

*“Soy hijo de Buenos Aires,/ por apodo “El Porteño”,/ el criollo **más** compadrito/ **que** en esta tierra nació”, de El Porteño.*

*“Soy **el** rubio **más** compadre,/ más tremendo y calavera”, de Soy tremendo.*

*“Aquí tienen a El Torito,/ el criollo **más** compadrito/ **que** ha pisao la población”, de El Torito.*

*“Porque soy **el más** tigrero”, de El Taita.*

*“Soy **el** taita **más** ladino,/ fachinero y compadrito”, de El Taita.*

*“Soy **el** taita porteño/ **más** corrido y calavera”, de Matasano.*

Ou ainda o emprego da construção “*no hay*” seguida de pronomes indefinidos ou relativos em construções comparativas de valor superlativo para negar a existência de outro que se possa igualar ao locutor personagem *compadrito* ou à sua companheira de dança. Nessas comparações são destacados âmbitos territoriais muito amplos, como “*en el mundo entero*” ou “*en el suelo argentino*”:

“*No hay nadie en el mundo entero/ que baile mejor que yo*”, de *El Porteño*.

“*No hay ninguno que me iguale/ para enamorar mujeres*”, de *El Porteño*.

“*Y en el suelo argentino/ no hay quien lo pueda igualar*”, de *Matasano*.

Também são empregadas outras construções negativas, como o advérbio negativo “*no*”, combinado com o advérbio de tempo “*todavía*” e o relativo “*quien*”; ou o pronome indefinido “*nadie*”; ou ainda a expressão “*todo el mundo*” que marca o mesmo contraste pela positiva:

“*Y todavía no halló/ quien la pueda aventajar*”.

“*Todo el mundo nos alaba/ y somos la yunta brava/ conocida por aquí/ y nadie se presentó/ que nos pueda competir*”, de *El Torito*.

“*En los bailes nacionales/ nadie nos puede igualar*”, de *El Torito*.

Acreditamos que o emprego das construções destacadas nos dois últimos grupos de exemplos também concede aos enunciados um valor sumamente superlativo, marcando uma superioridade não apenas sobre as demais pessoas, mas também sobre um amplo território. Ademais, acreditamos que se trata de construções negativas metalinguísticas. Este tipo de enunciado negativo “será empregado se está contra uma afirmação anterior” (DUCROT, 1977, pp. 47-48), configurando-se como um enunciado sobre outro enunciado. Ou seja, ao se empregar uma negativa metalinguística, o enunciador (E1) traz intrinsecamente em seu enunciado a voz de outro enunciador (E2).

Julgamos que o intenso emprego dessas construções de comparativo de superioridade ou superlativas possam ter filiação discursiva com a *payada* que, como já discutimos antes, influenciou fortemente a formação do tango. Uma das características das chamadas *payadas de contrapunto* era justamente a competição entre dois *payadores* que buscavam demonstrar sua superioridade no domínio de assuntos diversos em forma de um canto improvisado. No caso desses tangos, o que parece haver é uma competição entre *compadritos* que buscam

destacar a sua superioridade entre os demais *compadritos*, destacando, para tanto, as qualidades que se consideram positivas entre seus pares. Além disso, pensamos que a ocorrência de construções negativas corrobora essa hipótese, de maneira que E1 representaria a voz dos próprios locutores *compadritos* desses tangos, enquanto E2 as vozes de seus oponentes, *compadritos* como os próprios locutores personagens. Acrescentemos que, pelo próprio funcionamento da enunciação, podemos também vincular esse último simultaneamente com o ouvinte, com o público, e com todo adversário.

É, enfim, o *compadrito* descrito nesses tangos – corajoso, desordeiro, boêmio, dançarino, desocupado, conquistador – que servirá de ponto de partida para os que serão depois descritos nos tangos-canção compostos nas décadas de 1920, 1930 e 1940, seja como modelo a ser seguido ou a ser rejeitado, ou ainda como emblema ou anti-emblema de valores de um mundo e de um homem que não existia mais. No caminho, como veremos, essa figura passa por sucessivos e recorrentes deslocamentos e transformações, que vão afetando não apenas sua representação, mas também as configurações enunciativas nas quais é introduzida.

3. O *compadrito* cindido

Recordemos que os tangos *cupleteros* eram pensados como parte de obras teatrais geralmente de cunho cômico, de forma que a maioria dos tangos trabalhados no subcapítulo anterior também apresenta esse *ethos*⁶⁵ burlesco. Contudo, observemos a letra completa do tango *Matasano* (1914):

*Soy el taita porteño
más corrido y calavera.
Abro cancha donde quiera
si se trata de tanguear,
el que maneja el cuchillo
con audacia y coraje
y en medio del malevaje
me he hecho siempre respetar.*

*Yo he nacido en Buenos Aires
y mi techo ha sido el cielo.
Fue mi único consuelo
la madre que me dio el ser.*

⁶⁵ Empregamos o conceito de *ethos* conforme o define Maingueneau (2000, p. 60): “Todo discurso oral ou escrito, supõe um *ethos*: implica uma certa representação do corpo de seu *responsável*, do enunciador que se responsabiliza por ele. Sua fala participa de um comportamento global (uma maneira de se mover, de se vestir, de entrar em relação com o outro...). Atribuímos a ele, dessa forma, um *caráter*, um conjunto de traços psicológicos (jovial, severo, simpático...) e uma *corporalidade* (um conjunto de traços físico e indumentários). ‘Caráter’ e ‘corporalidade’ são inseparáveis, apoiam-se em estereótipos valorizados ou desvalorizados na coletividade em que se produz a enunciação”.

*Desde entonces mi destino
me arrastra en el padecer.*

*Y por eso es que en la cara
llevo eterna la alegría,
pero dentro de mi pecho
llevo escondido un dolor.
Cesará ese tormento
tan sólo cuando me muera,
pero mientras viva quiero
disfrutar de lo mejor.*

*Cuando en algún bailongo
caigo con mi querida,
la muchachada corrida
deja toda de bailar,
porque sabe que este taita
tiene fama de ladino,
y en el suelo argentino
no hay quien lo pueda igualar.*

*Tengo línea, soy de bute
pa' un trabajo de carpeta,
y aunque no visto shusheta
tengo clase y pedigrí.
Entre taitas soy manyao;
entre gente, sosegao,
y así vivo de rechipé.*

Vemos que o *compadrito* desse tango *cupletero* apresenta as características que viemos discutindo aqui: é desordeiro, dançarino, boêmio, delinquente, falante de lunfardo. No entanto, a segunda e a terceira estrofes estabelecem uma quebra no caráter descritivo característico dos primeiros tangos, estabelecendo um caráter narrativo e inserindo um tom sofrido que as diferenciam das demais estrofes. Destaquemos que, dos tangos *cupleteros* que trabalhamos neste capítulo, este é o menos antigo, sendo sua letra composta por Pascual Contursi. Este é o autor de *Mi noche triste*, comumente considerado o primeiro tango-canção, que apresenta como principal traço inovador a sua organização narrativa. As letras dos demais tangos vistos no subcapítulo anterior são sumamente descritivas, com sua enunciação num presente duradouro e, quando há referência ao passado, essas não são episódicas (grifos nossos):

“Y si alguno se retoba/ y viene haciéndose el guapo/ lo mando de un castañazo/ a buscar quien lo engrupió”, de El Porteño.

“Cuando el viento ya escasea/ le formo un cuento a mi china/ que es la paica más ladina/ que pisó el barrio del sur”, de El Porteño.

*“Pa' la danza soy ladino,/ y en cualquier baile argentino/ donde yo me **he presentao**,/ al mozo más bailarín/ **he dejao** acobardao”, de El Torito.*

*“Yo tengo una morochita/ que es muy pierna y comadrita/ en el arte de bailar,/ y todavía no **halló**/ quién la pueda aventajar./ Todo el mundo nos alaba/ y somos la yunta brava/ conocida por aquí,/ y nadie **se presentó**/ que nos pueda competir”, de El Torito.*

*“Soy cantor y no reculo/ ni me achico al más pesado, porque siempre yo **he peleado**/ con el tipo más malón”, de El Taita.*

*“Y en medio del malevaje/ me **he hecho** siempre respetar”, de Matasano.*

Esse modo de organizar o tempo se relaciona à postura hedonista proclamada pelos *compadritos* desses primeiros tangos, a quem não interessavam o passado ou futuro, mas apenas o presente. Como vimos, a vida que diziam levar era de festa, música, dança, diversão, mulheres e crimes. Diziam ser orgulhosamente desajustados sociais, sem trabalho, família, amores, patrão ou horários. Eram “livres”, enfim, como também o eram, em diferente medida, os *gauchos* dos pampas. Também é assim o *compadrito* descrito na maior parte da letra de *Matasano*. Porém, vemos na segunda estrofe que o locutor personagem se lamenta de sua ascendência pobre e bastarda que lhe havia determinado um destino que lhe “*arrastra en el padecer*”. Ou seja, ser *compadrito* não é nessa letra uma escolha pela liberdade, mas um destino imposto por uma origem dada. Ademais, ainda que haja menção a Buenos Aires como lugar de nascimento, *Matasano* é o único dos tangos *cupleteros* que selecionamos em que há alusão a uma estrutura familiar como origem, já que nos anteriores a procedência era fruto de um espaço ou grupo, e não de uma linhagem. No entanto, destaquemos que a família aqui é representada apenas pela mãe, o que denota a bastardia desse *compadrito*, característica também comum aos *gauchos*. Também destaquemos que a mãe como “*único consuelo*” viria a ser um tema altamente recorrente nos tangos-canção compostos até o início dos anos 1940 (ver MINA, 2006, pp. 80-89).

Na terceira estrofe, encontramos outro tema que não se colocava nos tangos *cupleteros*: o contraste entre ser e aparentar. O locutor personagem se diz aparentemente alegre, mas interiormente triste, estado esse decorrente de sua origem. Diz também que essa situação é eterna, que só terminará com a morte e que, portanto, pretende aproveitar o presente da melhor forma possível, isto é, da maneira como se aproveita no *compadraje*. Dessa maneira, esta terceira estrofe põe em xeque a definição de *compadrito* exposta pelos tangos *cupleteros*, visto que, embora não negue o presente hedonista, afirma que este é apenas

uma máscara que esconde “*un dolor*” devido à sua própria essência de *compadrito*, ao seu passado que se estende até o seu presente, bem como a seu futuro: enfim, um tormento *eterno*.

Destaquemos também que no verso “*y aunque no visto shusheta/ tengo clase y pedigré*” da última estrofe, surge novamente o tema da genealogia, dessa vez trazendo à cena enunciativa a questão econômica, visto que ele não se veste *shusheta*, palavra lunfarda que significa “*joven vestido a la moda, elegante, refinado*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). No entanto, o que mais nos interessa nesse verso é o emprego da concessiva introduzida por “*aunque*”.

As construções concessivas introduzem uma informação dada ou temática, informação esta reconhecível por um interlocutor manifesto ou suposto. O locutor aparentemente assume essa informação, mas ao mesmo tempo se opõe a ela. Quando a oração concessiva é precedida pela oração principal, se instaura um locutor que se antecipa ou rejeita uma possível objeção do interlocutor, enquanto que ao estar localizada antes da oração principal, indica-se que o locutor busca polemizar com respeito a um discurso prévio emitido por seu interlocutor. Ademais, o caso que nos concerne é uma concessiva factual, ou seja, o locutor assume os conteúdos expostos como verdadeiros. Vemos que se instaura no enunciado uma voz que supõe que para se ter classe e pedigree, é necessário se vestir de acordo com a moda, voz com quem o locutor personagem polemiza e discorda. A presença dessa outra voz se faz patente não apenas pelo uso da concessiva, mas também pelo emprego de uma negativa.

A estrofe na qual se encontra esse verso está dedicada especialmente a descrever a relação do personagem com o mundo do crime, o que bem denota não apenas o alto emprego de vocabulário lunfardo, mas principalmente o fato de que alguns desses vocábulos se referem a atividades relacionadas à delinquência. Estes são os casos de *carpeta*, que pode significar “*Antecedentes delictivos y contravenciones de un delincuente; expediente de contravención policial, sumario judicial*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón) e a própria *pedigré* que em lunfardo significa “*antecedentes delictuosos o contravencionales de una persona*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón), o que lhe concede ao enunciado um tom de ironia.

Esta última estrofe denota que o *compadrito* de *Matasano* é, como o eram os seus pares *cupleteros*, reconhecido entre o *malevaje* (“*Entre taitas soy manyao*”), Contudo, o personagem desse tango não circula apenas entre seus iguais como os daqueles, pois é “*entre gente, sosegao*”. Ou seja, nesse tango não se representa apenas um grupo de pessoas, mas dois diferentes: um formado pelos *taitas* e outro pela *gente*. Acreditamos que essa dicotomia posicione “*gente*” como o grupo dos que estão em consonância com a postura disciplinadora

do Estado frente ao grupo dos *taitas*, que se encontram do lado oposto. Corrobora essa nossa hipótese o fato de que, na Argentina, a palavra *gente* aparece na expressão “*como la gente*” empregada para definir pessoas, coisas ou situações tidas como decentes ou bem feitas.

Vimos que os tangos *cupleteros* traziam outros pontos de vista além daquele exposto pelo locutor, mas estes se filiavam aos dos seus pares *compadritos* com os quais competiam. Já *Matasano*, como vimos, possui uma série de traços inovadores que indicam uma transformação da definição do *compadrito*. Certamente, o principal deles foi trazer para dentro de seu discurso o ponto de vista que consideramos neste trabalho como sendo o do disciplinador do Estado, traço que se repetirá, em diferentes medidas, em muitos dos tangos-canção que têm personagens *outsiders*.

Salientemos que outro traço inovador existente em *Matasano* é o tom melodramático. Segundo Martín-Barbero (1987, p. 184), obras melodramáticas já podem ser encontradas na Europa pós-Revolução Francesa. Na Argentina, o autor considera que é no circo *criollo* onde se forja um espetáculo popular de caráter melodramático que desembocará nas radionovelas:

En Argentina encontraremos que es en el circo donde se forja un teatro popular que recoge la memoria de los payadores y la mitología gaucha poniendo en escena "las historias" de los Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, Santos Vega y Martín Fierro. Con la pantomima de Juan Moreira — circo de los Podestá (1884) —, que adapta para el teatro el folletín de Eduardo Gutiérrez publicado entre 1879 y 1880, el circo criollo hace el puente que une la tradición narrativa inserta en el folletín con la puesta en escena de los cómicos ambulantes. Es justamente la mezcla de comicidad circense y drama popular la que da origen al radio-teatro, son los mismos actores y el mismo tipo de relación con el público. [...] Si el circo criollo es el lugar osmótico, el folletín gauchesco es el lugar "de origen" de la mitología popular que llega a la radio.

Assim, acreditamos que *Matasano* traz o melodrama para a letra do tango (traço que já estava presente em outros produtos culturais argentinos), mediante uma determinada representação da pessoa como dicotomizada, cindida entre uma forma exterior e uma interior, e relacionada a uma origem.

4. Uma identidade em revérbero

Comecemos nossa análise do *compadrito* no estilo de tango-canção analisando *Patotero Sentimental*, um dos primeiros tangos desse tipo que encontramos compostos depois de *Matasano* que tem um *compadrito* como personagem. Esse tango de 1922, que tem música

de Manuel Jovés e letra de Manuel Romero, fez parte do sainete⁶⁶ *El bailarín del cabaret*, no qual cantava Ignacio Corsini, que também foi o primeiro a gravá-lo, acompanhado pela orquestra de Roberto Firpo (BENEDETTI, 2004, p. 479). Sobre o estilo desse cantor, Benedetti (ibidem) afirma que é diametralmente oposto ao de Gardel em virtude de possuir uma “voz aguda, algo prefigurada en arqueológicos discos de cantores olvidados, era la modalidad típicamente bonaerense”. Agreguemos que o sainete do qual fazia parte esse tango era também de autoria de Manuel Romero, sendo este um dos mais importantes nomes da música, do teatro e do cinema realizados na primeira metade do século XX na Argentina, tendo composto e dirigido diversas peças e filmes entre as décadas de 1920 e 1950. O sainete *El bailarín del cabaret* é considerado um de seus maiores sucessos, tendo se mantido em cartaz durante toda a temporada de 1922 (PINSÓN, 2012d). Atentemos à letra de *Patotero Sentimental*:

*Patotero,
rey del bailongo,
patotero, sentimental.
Escondés bajo tu risa
muchas ganas de llorar.
Ya los años
se van pasando
y en mi pecho
no entró un querer.
En mi vida tuve minas, muchas minas
pero nunca una mujer...*

*Cuando tomo dos copas de más,
en mi pecho comienza a surgir
el recuerdo de aquella fiel mujer
que me quiso de verdad,
y yo, ingrato, abandoné.
De su amor me burlé sin mirar
que pudiera sentirlo después,
sin saber
que los años al correr
iban, crueles, a amargar
a este rey del cabaret.*

*¡Pobrecita!
¡Cómo lloraba
cuando ciego
la eché a rodar...!
La patota me miraba
y... ¡no es de hombre el aflojar!*

⁶⁶ Conforme aponta Susana Cazap (1994, p. 81), o sainete se caracteriza pelo seu desenvolvimento sentimental “y sus artificios fundamentales son lo cómico-caricaturesco, la música, los personajes típicos contruidos ellos y sus conflictos de un modo superficial, y la escena abierta desarrollada [...] en un patio de conventillo para el sainete criollo”.

*Patotero
rey del bailongo,
de ella siempre
te acordarás.
Hoy ríes... pero tu risa
¡sólo es ganas de llorar!*

Nesse tango, como nos *cupleteros*, encontramos um personagem locutor *compadrito*. Entretanto, este não se dedica a descrever e jactar-se de suas qualidades *malevas*, mas a narrar. Contudo, atentemos que não é ele o único locutor desse tango, visto que há outro que tem o *patotero* como alocutário e que se instaura no início e no fim da letra. Cremos que essa estratégia o relaciona com a figura do apresentador, comum nos sainetes e teatros de revista, cuja função era justamente a de apresentar os personagens da peça que seria encenada. Também sua aparição no fim da letra, conforme veremos, se assemelha à dos apresentadores que encerram a narração com uma espécie de “moral da história”.

Acrescentemos que os três primeiros versos se constituem como denominações ao *patotero*: no primeiro verso somente “*patotero*”, no segundo o epíteto elogioso de “*rey del bailongo*” e no terceiro se retoma o nome empregado no primeiro verso, acompanhado pelo adjetivo “*sentimental*”, formando o sintagma nominal que titula o tango. Acreditamos que também essa estratégia se assemelha à empregada nos *cupleteros* que se iniciavam pela definição do personagem principal, mas aqui com a fundamental peculiaridade de partir do ponto de vista de outro locutor e não do próprio personagem *compadrito*. Cremos que o emprego do epíteto no segundo verso traz à cena enunciativa uma terceira voz, visto que supõe que é essa a forma como o personagem é conhecido por outrem. Destaquemos que a qualificação dada está relacionada à sua destreza como bailarino que, como vimos, era uma das que definiam os *compadritos* dos tangos *cupleteros*. Contudo, o fato de o arrolamento de denominações ser finalizado pelo sintagma que titula o tango, ele acaba conferindo a este uma maior importância, denotando ser esta a designação principal que será o tema fundamental da letra.

Nos quarto e quinto versos, o *patotero* se instaura como alocutário personagem por meio do verbo “esconder” no *Presente del Indicativo*. Julgamos que o emprego desse tempo verbal não se deve somente ao caráter descritivo desse trecho, mas principalmente à postura autoritária que denominaremos “demiúrgica” desse primeiro locutor, já que acreditamos que ele está aqui relacionado ao presente de valor genérico ou generalizador. Uma das funções desse tipo de presente é a de caracterizar ou descrever, mas acreditamos que nesse caso se

aproxime mais ao chamado *presente gnômico* (BOSQUE, 2010, pp. 436-437) que lhes confere aos enunciados um valor normativo. Chegamos a tal conclusão porque o locutor com que estamos lidando aqui não se limita a descrever o alocutário personagem, mas parece poder determinar o seu presente e, como veremos, também o seu futuro. Ressaltemos que nos três primeiros versos da letra não são empregados verbos, de forma que só se reconhece o tipo de locutor a partir da instauração do alocutário no quarto verso. Pensamos que essa estratégia intensifica o caráter gnômico desse locutor, estando também relacionada com o papel na cena que vinculamos ao de um apresentador. Destaquemos que, nos quarto e quinto versos, o locutor expõe o contraste entre o exterior e o interior do personagem que mascara sob a aparente alegria e a verdadeira tristeza, tema que, como vimos, já estava presente em *Matasano*.

A partir do quinto verso da primeira estrofe, o *patotero* muda da instância de alocutário para a de locutor personagem. Este salienta, como os *compadritos* dos primeiros tangos, o seu caráter de conquistador, mas, diferentemente daqueles, define essa condição como algo negativo em virtude de haver tido muitas “*minas*”, mas nunca o que define como uma mulher, isto é, um amor verdadeiro. Vemos que aqui “*mina*” está colocado em contraste com “*mujer*”. Isso porque “*mina*” em lunfardo pode significar simplesmente “*mujer*” (CONDE, 2004, p. 221), mas também “*prostituta, mujer que cohabita con uno, a quien sostiene con sus puterías y ayuntamientos carnales con otros; mujer que se une a un hombre ilícitamente, concubina, querida*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). Ou seja, no ponto de vista desse locutor, uma mulher não tem as características que tem uma “*mina*”. Ademais, essa situação, embora localizada no passado, incide em seu presente como algo incessante, conforme denota o emprego do advérbio de tempo *nunca* e da perífrase de gerúndio “*se van pasando*”, empregada para descrever a passagem do tempo.

O locutor personagem se mantém na segunda e terceira estrofes, nas quais ele conta que o motivo do contraste entre o que aparenta e o que sente foi haver abandonado uma fiel mulher que o “*quiso de verdad*”, no intuito de não perder a sua identidade de *patotero*. Em consonância com o provérbio “*in vino veritas*”, o personagem afirma que essas lembranças somente emergem quando ele toma “*dos copas de más*”. Afirma que rejeitou a mencionada mulher devido ao olhar de seus pares e ao temor de não ser mais aceito como parte desse grupo, cuja voz se plasma na letra no enunciado “*y... ¿no es de hombre el aflojar?*”. Esse enunciado tem tom notadamente gnômico e proverbial que o instaura como verdade absoluta que não há como ser contradita. Ademais, ao estender a situação a todos os homens e não

apenas aos membros da *patota*, concluímos que, caso se rendesse ao amor, deixaria não apenas de ser *patotero*, mas de ser homem.

Na última estrofe, retorna o locutor dos primeiros versos, dessa vez não apenas para descrever o presente do personagem, mas também para definir o seu destino que será justamente a repetição de seu presente. Esse locutor apresenta uma postura de forte onisciência, já que, a modo de um demiurgo, essa voz tem um tom autoritário, determinando o futuro do *patotero* como um castigo em função da decisão tomada por ele no passado. E é essa punição justamente a repetição do seu presente, ligando-se, assim, passado, presente e futuro. Nesse sentido, tragamos à baila uma afirmação de Scheines (1991, p. 173) sobre o homem do tango que corrobora o que estamos vendo aqui:

[...] [el] presente que es páramo, vacío, nada, y asomarse a otra dimensión del tiempo: el pasado perdido irremediablemente. El presente no existe, el futuro es espejo del presente (reiteración, vuelta a lo mismo) mientras que el pasado es lo único real, tiempo fuerte, significativo.

Do ponto de vista do locutor demiúrgico, a vida do cabaré era falsa,⁶⁷ de aparência, enquanto o amor da mulher era verdadeiro. Destaquemos que essa dicotomia já havia sido antecipada por ele na primeira estrofe ao apontar o contraste entre o exterior e o interior do *patotero*. Contudo, atentemos que, embora a perspectiva do locutor demiúrgico pareça estar em consonância com a disciplinadora, a seleção de um *patotero* como tema demonstra que esse personagem marginal é considerado digno de ser levado a um palco, bem como de que há o reconhecimento de uma expectativa e admiração no público possível. Assim, nesse locutor demiúrgico estão presentes, em diferentes medidas, tanto a perspectiva disciplinadora, como também a marginal.

O *patotero* é instaurado como um personagem paradoxal, cuja identidade aparece desestabilizada, visto que é ao mesmo tempo *patotero* e sentimental, duas posturas aqui contraditórias e excludentes: ou se pode ser um *compadrito*, conforme o descrito nos tangos *cupleteros*, ou “sentimental”. Porém, o que vemos é que o locutor personagem de *Patotero Sentimental* adota tanto a perspectiva da *patota*, quanto a disciplinadora. Nos limites da canção, e na orientação argumentativa interna ao texto, ele tende claramente à segunda, já que a rejeição da mulher não se dá exatamente por sua vontade, mas pela influência do olhar dos demais *patoteros*, além da confirmação da infelicidade decorrente dessa sua escolha. Isto é,

⁶⁷ O cabaré como espaço de ilusão, de falsa alegria, também é uma constante dos tangos-canção que focam nas *milonguitas*, conforme veremos mais adiante.

apesar de ser aparentemente um *patotero*, ele é interiormente um sentimental. Seu ponto de vista está em consonância com o fato de que a felicidade estaria em unir-se àquela “fiel mulher” que o “amava de verdade”. Salientemos que o emprego do sintagma “*mujer fiel*” remete ao discurso comumente emitido nas cerimônias de boda nas quais a promessa de fidelidade é colocada como parte do contrato matrimonial. Essa hipótese é enfatizada pelo fato de que, na primeira estrofe, à mulher se contrapunham as “*minas*”. Disso se depreende que a felicidade estaria, pois, no casamento e na formação de uma família. Logo, julgamos que nesse tango se instala na voz de ambos os locutores a perspectiva do enunciador disciplinador do Estado.

O *Patotero Sentimental*, como o *compadrito* de *Matasano*, também esconde uma dor sob uma aparência de alegria. Porém, neste caso, a dor não advém de sua origem social, mas de um amor que ele rejeitou em virtude de sua condição de *patotero*, para manter a sua identidade entre a patota que o *miraba*. E como ao *compadrito* descrito nos primeiros tangos, não lhe é permitido relacionar-se sentimentalmente com uma mulher, relacionamento que poderia significar a submissão à disciplina familiar. Ou seja, o conflito se instaura frente à possibilidade de inclusão na instituição familiar. E eis o seu grande conflito: ser um personagem paradoxal, que é ao mesmo tempo *patotero* e sentimental. Além disso, quando escutamos a interpretação de Corsini, fica muito claro o caráter verdadeiramente “sentimental” desse tango que tem andamento lento, está em tom menor e possui várias vogais longas, características que Tatit (2004) aponta como pertencentes às canções passionais e que são acentuadas na versão de Corsini pelo emprego que o cantor faz de *glissandos*. Destaquemos, também, que *mina* é o único vocábulo lunfardo empregado nesse tango, o que indica uma grande mudança na fala deste *compadrito* com relação à de seus pares anteriores. Soma-se a isso o fato de que nele se apresenta uma alternância entre o emprego de *vos* e de *tú* (em *ríes*, na última estrofe), o que cremos também marcar um certo distanciamento da fala mais popular.⁶⁸ Ademais, o *compadrito* deste tango não é hedonista como os *cupleteros*. Como vimos, seu passado, seu presente e seu futuro estão interligados: o

⁶⁸ Destaquemos que, conforme aponta Di Tullio (2010, p. 180), o *voseo* foi um dos principais alvos do período da chamada Educação Patriótica (1908-1912) que reprimia o seu uso por parte dos alunos, já que não era considerado parte do “*español castizo*” que almejavam ensinar. Essa postura frente ao *voseo* teve continuidade no aparelho escolar, visto que, como nota Frida Weber (apud CARRICABURO, 1999, p. 30), também na década de 1940 era o “*tú*” a forma de tratamento que o Conselho Nacional de Educação da Argentina indicava para ser ensinada e empregada pelos professores ao dirigir-se aos seus alunos, dando origem a que existissem, no uso coloquial, na verdade três formas de tratamento: o “*vos*”, informal, o “*usted*”, formal, e o “*tú*” como uma forma intermediária entre as duas.

passado como lugar do erro que incide em seu presente e que reverberará eternamente em seu futuro.

A mulher como desestabilizadora do *compadrito* aparece em outros tangos, como nos casos de *El Ciruja*, com música de Ernesto de la Cruz e letra de Francisco Alfredo Marino (1926) ou *El Tigre Millán*, de Francisco Canaro (1934). Analisemos um desses, composto no fim da década de 1920, o *Malevaje*, de 1928, que tem música de Juan de Dios Filiberto e letra de Enrique Santos Discépolo. Segundo Benedetti (2004, pp. 480-481), esse tango foi estreado no mesmo ano de sua composição, como parte da revista *Fiesta de tango*, interpretado pela cantora Azucena Maizani quem, de acordo com Del Priori e Amuchástegui (1998), teria sido também a primeira a gravá-lo. Essa gravação, com a qual trabalharemos aqui, teve acompanhamento ao piano de Enrique de Delfino e de Manuel Parada ao violão.⁶⁹ Como veremos, em sua letra encontramos um personagem locutor masculino que se define como parte do *malevaje* e que se dirige a um alocutário personagem feminino. Assim sendo, apesar de não ser algo incomum uma mulher cantar um tango cujo locutor personagem é masculino, resulta curioso que sua primeira interpretação, bem como sua primeira gravação, tenham sido feitas por uma mulher. No entanto, Azucena Maizani tem algumas peculiaridades em sua biografia que podem matizar esse fato.

Maizani fez parte da primeira geração de mulheres no tango, tendo sido não apenas cantora, mas também compositora. Conforme define Salas (2008, p. 187), ela possuía um “*estilo exclamatorio, cortado, con una voz pequeña pero muy afinada que parecía emerger entre lágrimas, mezcla de queja y bronca, brillaba en los temas más fuertes y dramáticos creados para timbres varoniles, que ella elegía sin rubores*”. De fato, essa cantora interpretou vários tangos de locutores semelhantes ao de *Malevaje*, ademais de ter se apresentado durante muito tempo vestida com roupas masculinas, como se pode observar no filme *Tango*, ou ainda caracterizada de *gaucho*, atitudes comuns no teatro daquele momento, mas, sem dúvida, bastante desafiadoras. De qualquer forma, o fato de que a voz de um *compadrito* seja cantada por uma mulher indica uma forte mudança na definição desse personagem, conforme veremos. Observemos a letra do tango que agora nos concerne:

*Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
que estoy tan cambiao,
no sé más quién soy?
El malevaje extraño,
me mira sin comprender...
Me ve perdiendo el cartel*

⁶⁹ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=2MmPH9im_5w. Acesso em: 11 mai. 2012.

*de guapo que ayer
brillaba en la acción...
¿No ves que estoy embretao,
vencido y maniao
en tu corazón?*

*Te vi pasar tanguendo altanera
con un compás tan hondo y sensual
que no fue más que verte y perder
la fe, el coraje,
el ansia 'e guapear.
No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasao malevo y feroz...
¡Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar!*

*Ayer, de miedo a matar,
en vez de pelear
me puse a correr...
Me vi a la sombra o finao;
pensé en no verte y temblé...
¡Si yo, -que nunca aflojé-
de noche angustiao
me encierro a llorar!...
Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
que estoy tan cambiao,
no sé más quién soy?*

Comparando a letra desse tango com as dos *cupleteros*, vemos que esse *compadrito* é sumamente diferente. Como naqueles tangos, temos um locutor personagem que se diz *malevo*, mas essa letra, como no caso de *Patotero Sentimental*, é narrativa ao invés de descritiva. Assim como o locutor personagem do último tango analisado, esse não está se jactando das suas qualidades *malevas*. Aqui, o alocutário não é coletivo, não sendo o público de um tango *cupletero*, mas uma mulher. Assim, o papel da mulher, muito diferentemente daquele dos primeiros tangos, não é o de personagem cujo papel é o de objeto de conquista, de dançarina ou de explorada sexual e economicamente. O tema dessa letra é justamente a relação do *compadrito* com a personagem feminina, ou melhor, a influência dela sobre a identidade *maleva* desse personagem. Ou seja, esta letra é também sobre a identidade do *compadrito*, como ocorria nos tangos *cupleteros*, mas, neste caso, sobre desestabilização dessa identidade.

Vemos instaurar-se uma relação bipolar, em que o espaço do *malevaje* ocupa o pólo positivo, enquanto o mundo do socialmente aceito estaria no negativo. Não encontramos qualquer ambiguidade com relação à ocupação desses espaços na cena criada: ou se pode ocupar um espaço, ou o outro, não havendo a possibilidade da ocupação da fronteira. Ao lugar

do *malevaje* se associam as palavras ou expressões “*guapo*”, “*brillar en acción*”, “*malevo*”, “*feroz*” e “*llevar el pucho en la oreja*” que, consideradas pelo senso comum, estariam carregadas de aspectos negativos, pois se relacionariam ao mundo da marginalidade. Como define Gobello (1994), o termo *malevo* provém da palavra *malévolo*, ou seja, “*inclinado para hacer el mal*” e designaria no lunfardo um “*matón, pendenciero, valentón*”. Porém, o locutor personagem faz parte desse universo e considera o que estiver relacionado a ele como positivo: o mundo das brigas, da valentia, dos fortes, dos machões, das mortes, da maldade, tudo o que ele está perdendo. Assim sendo, no pólo oposto está o mundo dos bondosos, dos crentes em Deus (“*¡Ya no me falta pa’ completar/ más que ir a misa e hincarme a rezar!*”), covardes (“*Ayer, de miedo a matar,/ en vez de pelear/ me puse a correr*”), enfim, fracos que choram (“*¡Si yo, — que nunca aflojé —/ de noche angustiao/ me encierro a llorar!*”), mundo para o qual o locutor personagem está entrando devido ao sentimento que nutre pela personagem. Assim sendo, a relação que o *compadrito* plasma com ela é a de fatalismo. No momento em que se encontra, de mudança involuntária de um espaço para outro em função do que sente pela mulher, o personagem desse tango se enuncia como estando em absoluta crise existencial (“*no sé más quién soy*”).

Esse tipo de posicionamento, como observa Campa (1996), é recorrente nas letras de tango onde o amor é colocado como “*irremediable privación de sí*” e “*el propio ser como ausencia*” (p. 11). Ademais, conforme afirma Scheines (1991, p. 151), no tango “*al fracaso no se disimula ni se lo disfraza ni se lo silencia por pudor o vergüenza, sino que se lo pregon a los cuatro vientos*”. Além disso, esse tango, assim como ocorria em *Matasano*, traz à cena enunciativa outras vozes além das de seus pares. Em *Malevaje*, a perspectiva disciplinadora, diferentemente de *Matasano* e *Patotero Sentimental*, está completamente diferenciada da do locutor personagem. No entanto, esta lhe é altamente tentadora a ponto de desestabilizá-lo, de já tê-lo mudado.

Recordemos que esse tango foi apresentado em público e também gravado pela primeira vez por uma mulher. Apesar de todas as mencionadas peculiaridades de Azucena Maizani, julgamos que esse fato indica uma grande mudança na forma como era visto esse personagem, descrito anteriormente com características fortemente masculinas e mesmo machistas. Vimos que em *Patotero Sentimental* ele já havia ganhado questionamentos de cunho amoroso, aos que declarava ter renegado por sua condição não apenas de *patotero*, mas também de homem, já que “*¡no es de hombre el aflojar!*”. Ou seja, o amor por uma só mulher que o *patotero sentimental* sentia e escondia não era considerado “coisa de homem”, logo ele

mesmo não se enquadrava na definição de homem, visto que o que aparentava não era o que realmente sentia. Vemos que também o *malevo* de *Malevaje* está em conflito entre o que sente e o que acredita que deve aparentar para que seguisse sendo considerado um homem de acordo com os códigos do *malevaje*. Aqui também é empregado o verbo “*aflojar*” para definir o processo de crise de identidade pelo qual está passando e este, ainda que nunca o houvesse feito antes, *afloja* e chora, como choraria um sentimental.

O presente do momento da enunciação é claramente exposto como de transição, como bem denota a utilização do gerúndio (“*Me ve perdiendo el cartel/ de guapo*”), de derrota (“*No ves que estoy embretao,/ vencido y maniao/ en tu corazón?*”) e de angústia (“*¡Si yo, — que nunca aflojé —/ de noche angustiao/ me encierro a llorar!*”), justamente em função da comparação com o passado, tempo positivo da sua “era dourada”, e com o futuro, que promete ser a exacerbação do seu presente. Como bem indica o uso por duas vezes do advérbio de tempo “*ayer*” (“*Me ve perdiendo el cartel/ de guapo que ayer/ brillaba en la acción...*” e “*Ayer, de miedo a matar,/ en vez de pelear/ me puse a correr...*”), esse *compadrito*, em realidade, já mudou. O *malevaje* ficou no passado: não é “*este*”, mas “*aquel*” (“*aquel pasao malevo y feroz...*”).

Como estamos buscando evidenciar por meio da seleção dos tangos-canção analisados neste subcapítulo, o *compadrito* é situado em um lugar instável com relação à sua identidade. Instaura-se um tipo de enunciação que parece caracterizada por uma necessidade angustiosa de voltar constantemente sobre o que foi, plasmando o que chamamos aqui de “identidade em revérbero” na construção discursiva do personagem. Essa condição se reflete, em primeiro lugar, na cisão que encontramos já em *Matasano*, entre o interior e o exterior desse personagem, que faz necessário o emprego de diferentes adjetivações. Em segundo lugar, ela repercute nas mudanças que vão sofrendo as letras quanto ao tempo, bem como quanto às vozes.

Vimos que nos tangos *cupleteros* os *compadritos* eram locutores que ocupavam também o lugar de personagens; estes falavam para personagens também *compadritos* e o tempo da enunciação e o enunciado eram o presente. Já nos dois tangos-canção analisados neste subcapítulo, em um processo que já tivera início no tango *cupletero* *Matasano*, o tempo enunciado passa a concentrar-se no passado e, ainda que o *compadrito* se constitua como locutor personagem, outras vozes de locutores, personagens e enunciadores que não se identificam com *compadritos* vão se instaurando no texto.

Conforme observaremos ao longo deste capítulo, esses fenômenos que encontramos nesses dois tangos-canção se apresentarão em diferentes medidas nas demais composições que tratam desse e de outros personagens marginais.

5. *Compadrito de aquellos tiempos*

Atentemos agora ao tango *No aflojés*, composto já na década de 1930. Segundo Benedetti (2004, p. 481), a primeira gravação deste tango, que tem letra de Mario Batistella Zoppi e música de Sebastián Piana e Pedro Mario Maffia, foi realizada em 1934 pela orquestra de Maffia e cantado pelo “*estribillero*” Mariano Balcarce, versão com a qual trabalharemos aqui. Vejamos sua letra:

*Vos, que fuiste de todos el más púa,
batí con qué ganzúa
plantaron tus hazañas...
Por tu ausencia en las borracherías
cambió la estantería
el gusto de las cañas...
Compadrito de aquellos tiempos,
soy el tango hecho lamento,
corro parejo con tu pintón,
¡sufro tu misma emoción!*

*Vos fuiste el rey del bailongo
en lo de Laura y la Vasca...
¡Había que ver las churrascas
cómo soñaban tras tuyo!
¡Alzaba cada murmullo
tu taconear compadrón
que era como flor de yuyo
que embrujaba el corazón!*

*Maula el tiempo te basureó de asalto
al revocar de asfalto
las calles de tu barrio...
No es que quiera tomarlo tan a pecho
¡pero es que no hay derecho
que hoy talle tanto otario!
Macho lindo de aquel pasado,
te saludo desconsolado,
porque en tu reino sentimental
vuelco la esquina final.*

Nesse tango, locutor, alocutário e tempo enunciado se instauram já no primeiro verso: trata-se de um locutor individual que fala para e sobre um alocutário personagem que se encontra no passado. Ademais, é dito que ele foi de “*todos el más púa*”, tipo de construção

que era usual nos tangos *cupleteros*, de forma que podemos concluir que o alocutário personagem, como ficará claro ao longo da letra, é um *compadrito*, bem como que esses “todos” aos que se refere sejam seu pares.

Como vimos, o verbo *aflojar* é constantemente empregado para descrever uma qualidade que não pertence ao *compadrito*. Assim, mais que lamento, como acreditamos evidenciar o seu título composto por um verbo conjugado no *Imperativo Negativo* em “vos”, este tango é uma súplica ao *compadrito* para que este, caracterizado pela sua valentia, resista e não desapareça. No entanto, como veremos, trata-se de um apelo retórico, pois o mundo desse personagem, como o próprio locutor exporá ao longo da letra, não existe mais. Ademais, como já mencionamos aqui, o emprego de construções negativas traz em si a sua afirmação: o pedido para que o *compadrito* não *afloje* pressupõe que ele está *aflojando* ou já *aflojó*.

Na segunda e terceira estrofes, o locutor traz à cena enunciativa uma série de dados que descrevem o cenário no qual circulava o *compadrito*, lugares esses que já não existiam no momento da enunciação. A menção a “*lo de Laura y la Vasca*” associam esses espaços ao discurso metalinguístico sobre o tango, visto que são Laura e Vasca consideradas como duas cafetinas em cujos bordéis o tango teria sido tocado em seus primórdios (p.e. ASSUNÇÃO, 1998; BENEDETTI, 2004; SALAS, 2008; VEGA, 2007). Ou seja, o locutor desse tango de 1933 já apresenta um olhar analítico sobre esse gênero, demonstrando que à época este já era visto como detentor de uma tradição, a qual já possuía uma história com personagens que tinham nome e que iam além do arquetípico *compadrito*. Acreditamos que também o sintagma “*rey del bailongo*” faz referência a essa tradição, visto que era esse o epíteto empregado em *Patotero Sentimental* para designar o personagem desse tango. Acrescentemos que o locutor de *No aflojés* ocupa também a instância de personagem e se descreve como sendo o próprio tango “*hecho lamento*”, lamento esse que, como veremos, se deve ao desaparecimento da figura do *compadrito*. Pensamos que essa estratégia de equiparar-se ao tango, faz com que o locutor personagem coloque a si mesmo e ao *compadrito* em um lugar generalizador. Ou seja, nem o locutor personagem nem o alocutário personagem são postos em cena de maneira individualizada, mas como representantes do tango e do *compadrito* em geral.

Na última estrofe, o locutor associa claramente o desaparecimento do *compadrito* ao sumiço daquele *arrabal* que era fronteira entre o rural e o urbano. O asfalto das ruas da periferia teria coberto o “*reino sentimental*” do mundo do tango, bem como os seus personagens. O tempo e o espaço do *compadrito* se encontram no passado (“*Macho lindo de*

aquel pasado”). O tempo da enunciação é o tempo dos *otarios* (“*¡pero es que no hay derecho/ que hoy talle tanto otario!*”). Dessa maneira, os responsáveis pela desapareição do habitat do *compadrito* e, conseqüentemente, dele próprio, seriam aqueles que asfaltaram o *arrabal*. Assim, essa situação seria conseqüência do projeto de modernização do governo. Como vimos neste capítulo, o *compadrito* tanguero é uma espécie de herdeiro do *gaucho* da literatura *gauchesca* que lutava contra as mudanças da modernização imposta pelo Estado. No entanto, como àquele, sua luta é colocada como vã, já que esse locutor declara aqui a “*esquina final*” do *compadrito*.

6. Transfiguração do *compadrito*

Com o desaparecimento do “reino sentimental” do *compadrito*, encontramos, além de *No aflojés*, outros tangos que se referem a esse personagem como uma figura pertencente ao passado, como *Don Juan Malevo*, com música de Eduardo Becar e letra de Francisco Lomuto (1926), *Ventarrón*, com música de Pedro Maffia e letra de José Horacio Staffolani (1933), ou *El Tigre Milán* de Francisco Canaro (1934). Por outro lado, encontramos muitas que falam não do seu desaparecimento, mas sobre sua transformação em diferentes aspectos e medidas.

Para dar início a esta discussão, trabalharemos com o tango *El Malevo*, de 1928. Segundo Pinsón (2012b), Julio De Caro havia composto a música desse tango e encomendado ao poeta Carlos de la Púa uma letra, mas foi María Luisa Carnelli, sob o pseudônimo de Mario Castro, quem acabou escrevendo essa que seria a primeira das muitas letras de tango que viria a compor. No entanto, Julio De Caro o gravou apenas de forma instrumental, de modo que, lamentavelmente, não consideraremos aqui sua interpretação vocal. Apesar disso, consideramos sua letra relevante para começar o debate que nos propomos neste subcapítulo. Observemos sua primeira estrofe:

*Sos un malevo sin lengue,
sin pinta ni compadrada,
sin melena recortada,
sin milonga y sin canyengue.
Al elemento bacán
batiste reo chamuyo...
¡Lindo parlamento el tuyo
pa volcarlo en un gotan!*

O *compadrito* desse tango ocupa a instância do alocutário personagem, lugar que, como vimos, é comumente por ele ocupado nos tangos-canção. O locutor, a julgar pelo alto emprego de vocabulário lunfardo, também se identifica com o mundo do *compadraje*. Ao

estilo dos tangos *cupleteros*, este se inicia com a descrição do *compadrito*. Contudo, apresenta uma diferença chave: ele é definido como um *malevo* que não apresenta as características referentes à aparência que a esse personagem lhe são comumente atribuídas. Ademais, o emprego da conjunção negativa “*sin*” deixa claro que o locutor sabe que seriam as características negadas as esperadas de um *malevo*.

Nos primeiros tangos a questão da descrição física era fundamental na definição de um *compadrito*, tendo também Sarmiento lançado mão da descrição de sua vestimenta para defini-lo, conforme vimos no início deste capítulo. Por outro lado, observamos que os tangos-canção marcaram uma forte mudança nessa definição, visto que encontramos personagens que diziam se esforçar para aparentar serem *compadritos*, mas que se encontravam em meio a um momento de instabilidade quanto à identidade. Já no caso de *El Malevo*, passa exatamente o contrário: trata-se de um verdadeiro *malevo*, mas com a aparência de um *bacán*, tipo este que será comumente colocado nos tangos-canção como o seu antagonista. Encontramos algo semelhante, por exemplo, em *Malevito*, com música de Pedro Maffia e letra de Celedonio Flores (1926) ou *Mala Entraña*, com música de Enrique Maciel e letra de Celedonio Flores (1927), tango este no qual nos deteremos mais adiante.

Neste momento, debruçemo-nos sobre *Compadrón*, que tem música de Luis Visca e letra de Enrique Cadícamo. De acordo com Pinsón (2012a), este tango de 1927 foi estreado por Sofía Bozán no *Teatro Comedia* de Rosário, mas foi Carlos Gardel o primeiro a gravá-lo, acompanhado pelos violões de Guillermo Barbieri e José Ricardo. Na partitura desse tango⁷⁰, encontramos uma letra bastante diferente da cantada por Gardel, mas lidaremos aqui com a letra interpretada por este cantor.⁷¹

*Compadrito a la violeta,
si te viera Juan Malevo*⁷²
qué calor te haría pasar.

⁷⁰ Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/las_obras/partitura.aspx?id=327. Acesso em 18 mai. 2012.

⁷¹ Disponível em: http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=0sIyvcJTRzc=. Acesso em: 18 mai. 2012.

⁷² As referências que encontramos a Juan Malevo estão no tango *Don Juan Malevo*, de 1927, com letra de Eduardo Becar e música de Francisco Lomuto, no qual um locutor conta a história do personagem que dá título ao tango: um típico *malevo* dançarino, bom de briga e conquistador. Este personagem aparece novamente no tango *Ofrenda maleva*, que tem música de Guillermo Cavazza e letra de Jacinto Font, também gravado por Gardel, mas em 1931, ou seja, posteriormente à composição de *Compadrón*. Na letra absolutamente melodramática de Font, o personagem Juan Malevo, que também ocupa o espaço de alocutário, é totalmente distinto dos mencionados anteriormente. Aqui, Juan Malevo se encontra em seu *bulín*, iluminado por velas e com a *imagen del Señor* ao fundo, chorando sobre o caixão de sua amada, lamentando-se de sua vida *maleva* que não lhe permite sequer chorar a morte da mulher. Assim, em virtude da maneira como esse personagem é citado em *Compadrón* - como exemplo de *malevo* -, bem como pela questão cronológica das gravações, acreditamos que provavelmente o Juan Malevo ao qual se refere esse tango é o da composição de Becar. Ambas as letras mencionadas se encontram no anexo.

*No tenés siquiera un cacho
de ese barro chapaleado
por los mozos del lugar.
El escudo de los guapos
no te cuenta entre sus suyos
por razones de valer.
Tus ribetes de compadre
te engrupieron, no lo dudes.
¡Ya sabrás por qué!*

*Compadrón
prontuariado de vivillo
entre los amigotes que te siguen,
sos pa' mí, aunque te duela,
compadre sin escuela, retazo de bacán.
Compadrón,
cuando quedés viejo y solo (¡Colo!)
Compadrón
y remanyes tu retrato (¡Gato!),
notarás que nada has hecho...
Tu berretín deshecho
verás desmoronar.*

*En la timba de la vida
sos un punto sin arrastre
sobre el naipe salidor,
y en la cancha de este mundo
sos un débil pa'l biabazo,
pa'el chamuyo y pa'el amor.
Aunque busques en tu verba
pintorescos contraflores
pa' munirte de cachet,
yo te digo a la sordina
¡Dios te ayude, compadrito
de papel maché!*

Como no tango anterior, temos um locutor personagem que se dirige a um alocutário *compadrito*. No entanto, neste ocorre o contrário do visto no anterior: o alocutário personagem, ainda que queira aparentar, é um *compadrito* falso, *de papel maché*. Encontramos no locutor desse tango traços que o assemelham ao locutor demiurgo de *Patotero Sentimental*, mas posicionado na perspectiva oposta. Naquele caso, havíamos concluído que a perspectiva do locutor demiúrgico coincidia predominantemente com o ponto de vista disciplinador do Estado, perspectiva essa que também acabava sendo adotada pelo locutor personagem *compadrito* quando este tomava “*dos copas de más*”. Já em *Compadrón*, concluímos pelo alto emprego de vocabulário lunfardo e por sua postura condenatória com relação ao alocutário personagem, que o próprio locutor personagem se relaciona ao mundo do *compadraje* e adota o ponto de vista desse grupo.

Todavia, da mesma forma como o primeiro locutor de *Patotero Sentimental*, o locutor de *Compadrón* assume uma postura demiúrgica com relação ao alocutário. Enuncia no presente que tem não apenas valor descritivo, mas também gnômico e normativo, determinando seu presente. Também determina o futuro do alocutário, o que é intensificado pelo fato de se localizar justamente no refrão da canção, parte que se repete duas vezes na interpretação: “*Compadrón,/ cuando quedes viejo y solo (¡Colo!)/ Compadrón/ y remanyes tu retrato (¡Gato!)/ notarás que nada has hecho.../ Tu berretín deshecho/ verás desmoronar...*”. Nesse sentido, vale a pena trazer à baila uma anedota acerca da história da decisão de Gardel de gravar esse tango. Segundo Pinsón (2012a), Gardel decidiu gravá-lo após ver, durante a interpretação de Sofía Bozán em Rosário, a reação que ele provocava no público que cantava em coro o seu refrão.

Vemos nessa parte da letra que, da mesma forma que em *Patotero Sentimental*, o futuro do alocutário é determinado pelo seu presente, que se estenderá ao seu futuro, como bem denota o emprego do *Pretérito Perfecto de Indicativo* (“*notarás que nada **has hecho***”). A questão da aparência também é posta em cena, já que o retrato mencionado é empregado como o desencadeador da conclusão a que chegará o personagem. Também é importante atentarmos ao emprego das palavras entre parênteses que parecem trazer à cena uma voz que não é a do locutor, mas que coincide com seu ponto de vista. Ao escutarmos a gravação, vemos que a primeira sílaba dessas palavras dissílabas é cantada em uma nota mais aguda que a segunda. Essa estratégia se assemelha à prosódia geralmente empregada em construções exclamativas nas quais a última sílaba tem modulação mais baixa que as primeiras, explicitado pelo emprego dos pontos de exclamação nesse caso.

Porém, mais que frases exclamativas, pensamos que essas frases entre parênteses se constituem como xingamentos, não apenas por sua prosódia, mas também pelo significado das palavras empregadas. Primeiramente, “*colo*” é a palavra “*loco*” ao contrário, estratégia chamada “*al vesre*” que, conforme vimos na Parte 2, é comum ao lunfardo. Já a palavra “*gato*” tem, segundo Conde (2004) e o *Diccionario Lunfardo Lexicón*, diversas acepções, como “ladrão” ou “prostituta”, mas acreditamos que aqui se aproxime mais à de “infeliz”. Assim sendo, pensamos que se trata realmente de xingamentos proferidos, e em função do uso dos parênteses, por uma terceira voz. Acreditamos poder associar essa voz ao coletivo de *compadritos*, com os quais comungaria também o locutor. Pensamos poder associar essa situação de “coro” com o conceito de “incorporação”, conforme o define Maingueneau (2001, p. 140), como sendo a constituição do corpo da comunidade imaginária que participa da

fruição da obra. Essa relação se intensifica se consideramos também a mencionada anedota sobre a interpretação de Sofía Bozán. Assim, o locutor se instaura como o porta-voz de seu grupo que escraça e não vê o personagem como pertencente aos seus.

Outro importante aspecto levantado por esse tango é o mundo do jogo que não localizamos nos tangos *cupleteros*, mas que se instaura em muitos dos tangos-canção. Aqui, essa aproximação se faz mediante o emprego de uma série de palavras relacionadas à jogatina (*timba*,⁷³ *punto*,⁷⁴ *naipe*, *contraflor* e *cancha*) como metáforas para descrever o mundo e definir o alocutário personagem como um perdedor, emprego esse que denota que o locutor *compadrito* é jogador e, em oposição ao alocutário, vencedor.

Em complemento ao que estamos tratando neste subcapítulo, debruçemo-nos sobre o aqui já mencionado *Mala Entraña*, que tem música de Enrique Maciel e letra de Celedonio Flores. Este tango é do mesmo ano de *Compadrón* e também foi gravado por Carlos Gardel com o acompanhamento de violões de Barbieri e Ricardo:

*Te criaste entre cafishios,
malandrines y matones,
entre gente de avería
desarrollaste tu acción;
por tu estampa, en el suburbio
florecieron los balcones,
y lograste la conquista
de sensibles corazones
con tu prestigio sentado
de buen mozo y de varón.*

*Mezcla rara de magnate
nacido entre sabalaje,
vos sos la calle Florida
que se vino al arrabal.
¡Compadrito de mi barrio
que sólo cambió de traje!
Siempre pienso que te veo
tirándote a personaje,
que sos mixto jaulero
con berretín de zorzal.*

*Malandrín de la carpeta,
te timbeaste de un biabazo
el caudal con que tu vieja
pudo vivir todo un mes,
impasible ante las fichas,*

⁷³ De acordo com o *Diccionario Lunfardo Lexicón: Juego de azar; garito; casa de juego; lugar donde se juega por dinero en forma autorizada o clandestina.*

⁷⁴ De acordo com Conde (2004, p. 270), a origem dessa palavra no lunfardo vem de “*el que apunta contra el banquero en ciertos juegos de azar*”.

*en las noches de escolaso
o en el circo de Palermo,
cuando a taco y a lonjazo
ves perder por un pescuezo
la moneda que tenés.*

*Y por eso entre el chusmaje
Fue la barra indiferente,
insensible a los halagos
de la vida y al sufrir;
se murió tu pobre madre,
y en el mármol de tu frente
ni una sombra, ni una arruga
que deschavara, elocuente,
que tu vieja no fue un perro,
y que vos sabés sentir...*

*Pero al final todo cambia
en esta vida rastrera
y se arruga el más derecho
si lo tiran a doblar;
vos, que sos más estirado
que tejido de fiambreira,
quiera Dios que no te cache
la mala racha fulera,
que si no, como un alambre,
te voy a ver arrollar.*

Aqui temos novamente um locutor personagem que se dirige a um alocutário *compadrito*. As duas primeiras estrofes, ao estilo dos tangos *cupleteros*, são dedicadas a descrever e a enaltecer o alocutário personagem por suas qualidades de *compadrito*: bonito, conquistador e varão. Como parte da sua descrição, também aos moldes dos primeiros tangos, é apontada a sua procedência, bem destacada pelo uso do verbo “*criarse*” empregado no primeiro verso da letra (“*Te criaste entre cafishios,/ malandrines y matones,/ entre gente de avería/ desarrollaste tu acción*”). Ademais do grupo – cafetões, *malandrines* e *matones* –, também como nos *cupleteros*, o bairro ou o *arrabal* como lugar de origem é ressaltado como determinante na composição do *compadrito*, lugar descrito aqui como idílico, estratégia em consonância com o discutido na Parte 2 desta tese. Essa definição do espaço é nesse tango especialmente importante porque nele outros ambientes entram em cena: a *calle Florida* e *Palermo*.

Na segunda estrofe, podemos dizer que a *calle Florida* representa, em oposição ao subúrbio, o centro não apenas de Buenos Aires, mas também o da cultura e o do dinheiro. Mas ressaltemos que este espaço não é descrito de forma negativa, o que não acontecerá, conforme veremos, com Palermo. Como em *El Malevo* e em *Malevito*, ainda que esse

compadrito aparente pertencer a outro lugar, ele apenas “*cambió de traje*”, mas continua suburbano. Contudo, não completamente suburbano, já que ele é uma “*mezcla rara*” entre esses dois mundos representados por esses dois espaços. Seu caráter de mistura é novamente ressaltado nos dois últimos versos dessa estrofe ao se afirmar que ele é “*mixto jaulero/ con berretín de zorzal*”. Segundo o *Diccionario Lunfardo Lexicón*, “*jaulero*” se refere a “*jaula*” que por sua vez é uma maneira de designar o instrumento bandoneón ou, por outro lado, a prisão. Já “*zorzal*”, além de designar o pássaro que chamamos em português de rouxinol, também é uma forma como eram popularmente conhecidos os *payadores*. Ou seja, esse *compadrito* também condensa em si não apenas o tango urbano, mas também a *payada* interiorana. Por outro lado, se consideramos “*jaula*” como prisão, encontramos uma oposição entre um pássaro livre, o *zorzal*, e outro que vive preso em uma gaiola. Se consideramos esta última interpretação, concluímos que o personagem é uma mistura entre a “liberdade indisciplinada”, relacionada à vida do bairro, e a prisão, associada ao estilo de vida disciplinado do centro da cidade.

O tom elogioso ao personagem que possuíam as duas primeiras estrofes sofre uma quebra a partir da terceira, dando lugar a um tom de crítica. À semelhança do *compadrito* de *Matasano*, o de *Mala Entraña*, além do bairro e do *compadraje*, também tem uma família em sua linhagem representada apenas pela mãe, fato que, como naquele tango, denota a sua bastardia. No entanto, diferentemente daquele, aqui a mãe é posta em cena como alguém que sofre em consequência das atitudes de seu filho, como havia sofrido a mulher em *Patotero Sentimental*. No caso de *Mala Entraña*, o sofrimento da *vieja* está associado ao outro espaço anteriormente mencionado: o bairro de Palermo onde se localiza o hipódromo portenho. E não há apenas referência às corridas de cavalo, mas também a cassinos (“*impasible ante las fichas,/ en las noches de escolaso*”). É, pois, em decorrência do hábito de jogo de seu filho, quem gastou de uma só vez todo o dinheiro com a qual sua mãe poderia viver todo o mês, que essa sofre. Na terceira estrofe, sabe-se que essa mãe não apenas sofreu, mas que morreu diante um filho impassível frente à sua dor.

A última estrofe se inicia com a adversativa “*pero*”, indicando que o que será dito se contrapõe ao afirmado anteriormente. Os três primeiros versos dessa estrofe tem um tom proverbial de verdade absoluta. Julgamos que aqui, como havíamos visto em *Patotero Sentimental*, a enunciação no presente é gnômica de valor normativo. Como em outros tangos vistos, este locutor de primeira pessoa se coloca numa postura de onisciência acerca do passado e do presente do personagem, mas não do futuro, que é aqui adjudicado a Deus. No

entanto, Deus é colocado dentro de uma expressão de desejo de que ao *compadrito* não lhe “*cache la mala racha fulera*”, ou seja, que ele não tenha azar no jogo. Caso isso não ocorra, o locutor vaticina que “*como um alambre*” vai vê-lo “*arrollar*”, se acovardar, ou seja, perder a sua condição de *guapo*. Dessa maneira, julgamos que a menção a Deus tem cunho irônico.

Vemos nesse tango uma postura frente ao jogo bastante diferente daquela exposta em *Compadrón*. Esse hábito é visto aqui a partir de uma perspectiva negativa, como algo que causa insensibilidade e destrói a família. Por outro lado, essas características, colocadas aqui como negativas, eram vistas como positivas nos tangos *cupleteros*, já que aqueles *compadritos* eram livres, sem família ou relacionamentos amorosos, e se distinguiam justamente pela sua impassibilidade frente aos opositores.

Acreditamos que essa mudança que vai sofrendo esse personagem nas letras de tango decorre em grande medida do desaparecimento do seu mundo *arrabalero*, em decorrência da modernização do país e das mudanças políticas e sociais, conforme mencionamos no início desta Parte 3. Esse cenário, tão bem descrito em *No aflojés*, culminou no sumiço desse personagem das ruas de Buenos Aires, mas não das figuras marginais do tango. Muitas das características do *compadrito* se mantêm em outros personagens tangueros, conforme buscaremos demonstrar a seguir.

7. *Rechíflate del laburo*

Pretendemos observar no restante deste capítulo a permanência de personagens *outsiders* no tango, pese a desaparecimento do *compadrito* e de seu mundo. Trabalharemos com tangos nos quais os personagens possuam alguma daquelas características que vimos relacionar-se ao *compadrito*, mas que não apareçam denominados como *compadritos*. Para dar início a essa discussão, analisaremos o tango *¡Qué fenómeno!*, de 1929, que tem música de Anselmo Aieta e letra de Enrique Dizeo. Empregaremos aqui a gravação realizada por Carlos Gardel nesse mesmo ano com o acompanhamento ao violão de Guillermo Baribieri e José María Aguilar:

*¡Qué tipo de suerte que sos, mama mía!
Siempre muy jaileife y no laburás.
Al feca con chele de la lechería
le diste el olivo, ¡cómo prosperás!
Me dieron el dato, que no hay un domingo
que la redoblona siquiera palmés.
Aunque largue chanta, ¡primero tu pingo!
¡Si te desconozco! qué tarro tenés.*

*¡Qué fenómeno! ¡Dios mío!
¡Quién te ha visto y quién te ve!
Ayer detrás de la manga
y hoy adelante, ¡no sé!
¡Qué fenómeno! ¡Dios mío!
Qué manera de ligar
si una fulana te deja
dos te vienen a buscar.*

*Al paso que vamos es cosa segura
es una imperdible que te sosegás.
Pero te soy franco, sos un cara dura
si de los amigos ya ni te acordás.
Cuando uno se apila y anda con el paco
no sé qué le pasa, se suele marear...
¡Andá con cuidado, abrochate el saco!
Comprate un bufoso, te van a afanar.*

O primeiro verso dessa letra, que tem um locutor personagem que se dirige a um alocutário personagem, é uma frase exclamativa referindo-se à sorte que possui o personagem que está no lugar de alocutário, tema mais destacado da letra. Ao longo desta são utilizadas muitas frases exclamativas, o que denota que o que nela se diz é algo digno de espanto. Nesse sentido, ressaltamos que nessa gravação o fim das frases exclamativas está em uma nota mais grave, estratégia que, como já vimos no caso de *Compadrón*, se assemelha à prosódia das frases exclamativas que têm a modulação da última sílaba mais baixa. No entanto, esse tango está inteiramente em tom menor, o que julgamos conferir-lhe um tom de lamento.

Na primeira estrofe, o locutor personagem se admira do fato de o alocutário personagem ter um alto nível de vida sem trabalhar, situação esta que se deveria à sorte desse personagem no jogo. O emprego de muitas frases exclamativas em toda a letra e da negativa “*no laburás*” no segundo verso dessa primeira estrofe deixa claro que se trata de algo fora do comum, apresentado também como invejável. Na quarta estrofe, o uso do verbo “prosperar” na frase exclamativa “*¡cómo prosperás!*”, embora suponha sorte,⁷⁵ também denota o desenvolvimento de algo⁷⁶ que demanda dedicação, como seria o caso de um trabalho. No entanto, o que vemos é que a melhora de vida do personagem alocutário se deve à sua sorte nas apostas das corridas de cavalo. Desse modo, ainda que não trabalhar seja destacado como positivo e invejável, os bons resultados no jogo também são colocados como decorrência não apenas da sorte, mas, em certa medida, da dedicação do personagem alocutário.

⁷⁵ *Prosperidad*: 2. f. Buena suerte o éxito en lo que se emprende, sucede u ocurre (DICCIONARIO de la Lengua Española).

⁷⁶ *Prosperidad*: f. Bienestar, mejora de la situación económica o social. Éxito o desarrollo favorable de alguna cosa (DICCIONARIO ElMundo.es).

Nessa estrofe também é trazida uma terceira voz, em “*me dieron el dato*”, de um sujeito indeterminado que marca o reconhecimento e a fama do personagem alocutário como jogador. Destaquemos que “*dato*” nesse contexto se relaciona ao mundo das corridas de cavalo, já que significa “*información que se da con respecto a las carreras de caballos*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón), o que enfatiza o pertencimento do personagem ao mundo do jogo. Por meio da frase exclamativa “*¡Si te desconozco!*”, empregada no último verso dessa estrofe, faz-se saber que o personagem que está no lugar de locutor conhece o personagem alocutário há algum tempo e que antes a vida deste não era como a do momento da enunciação. Ademais, o locutor personagem emprega ao longo da letra um alto número de vocabulário lunfardo, o que indica não apenas um traço de coloquialidade, mas também que esse locutor personagem pertence ao mundo da marginalidade. Assim, concluímos que ambos advêm de um mesmo grupo, como se evidenciará na última estrofe.

A segunda estrofe é também o estribilho desse tango, o que destaca a importância do que nela é dito. Aqui, além do êxito financeiro do personagem em contraste com o seu passado, também é exaltado o seu sucesso com as mulheres, característica esta, como vimos, apontada reiteradamente desde os tangos *cupleteros* e tida como positiva.

Na última estrofe, seguindo um modelo que vimos em outros tangos, há uma predição com relação ao futuro. Como o locutor de *Compadrón*, este faz uso de uma condicional para prever que, caso o homem continue sem dar atenção aos seus antigos companheiros, não “*sosegue*” e “*se abroche el saco*”, ele será roubado e por isso deverá comprar uma arma para se defender. No caso da menção aos companheiros, acreditamos que indica que, ao renegar os seus amigos, estaria negando também o seu lugar e o seu grupo de origem e, portanto, a sua verdadeira identidade. Como vimos, a afirmação da identidade definida pelo grupo e o lugar de origem é um tema recorrente desde os primeiros tangos e a sua negação é descrita como a desintegração do “eu”, conforme vimos em *Malevaje*. Quanto a “*sosegar*” e “*abrochar el saco*”, julgamos que se referem ao casamento, visto que esta última expressão pode significar em lunfardo “*contraer matrimonio*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). Também nesta última estrofe, além do futuro e da condicional, são utilizados imperativos e construções de tom proverbial que conferem também a esse locutor uma postura demiúrgica que, como estamos observando, é recorrente nas letras de tango.

Assim, *¡Qué fenómeno!* apresenta uma série regularidades com relação aos tangos *cupleteros*: o protagonismo de um personagem masculino conquistador que não trabalha, fato que é apontado como positivo, e a sua definição pelo seu grupo de origem. Também

encontramos nele características presentes nos tangos-canção que analisamos, como a instauração de um locutor em primeira pessoa de postura demiúrgica que se dirige em tom de censura ao alocutário. Outra característica comum a esses tangos é a menção ao mundo do jogo, já presente em outros tangos analisados, mas com a peculiaridade de que neste caso o locutor instaurado como personagem compartilha esse mundo, sendo a crítica que faz ao alocutário personagem decorrente, não do fato dele ser jogador, como no caso de *Mala Entraña*, nem por não sê-lo, como em *Compadrón*, mas sim por se esquecer de seus amigos no momento da enunciação, em que desfrutava de sorte no jogo, e no amor. Ou seja, como em todos os tangos que vimos neste capítulo, o cerne das discussões levantadas parece girar em torno da definição da identidade dos seres representados.

Vimos que nos tangos com os que trabalhamos até o momento, ainda que a maior parte das vozes que neles falam se identifiquem como marginais, emergem neles outras vozes que se filiam à perspectiva disciplinadora do Estado, em especial a questões relativas à família, seja por meio da menção à mãe (*Mata Sano* e *Mala Entraña*), seja pelo relacionamento estável com uma mulher (*Patotero Sentimental*, *Malevaje* e *¡Qué fenómeno!*). O jogo pode ser descrito tanto a partir de uma perspectiva positiva (*¡Qué fenómeno!*, *Compadrón*), como negativa (*Mala Entraña*). Encontramos outros tangos que têm personagens que não são *compadritos*, mas são *outsiders*, nos quais o jogo é visto a partir de uma perspectiva positiva, como é o caso de *Pan comido* (Ismael Gómez e Enrique Dizeo, 1926), cuja narrativa é bastante semelhante à de *Compadrón*, ou *Preparate pal domingo* (Guillermo Barbieri e José Rial, 1931) no qual um locutor personagem busca convencer um alocutário personagem a apostar em determinado cavalo.

No entanto, na maioria dos tangos com personagens identificados com *outsiders* que encontramos, o jogo é visto a partir de um ponto de vista negativo, associado à decadência e/ou ao vício. Nestes casos, a mulher é colocada como aquela que está com o homem quando este tem sorte no jogo, mas que o abandona na sua decadência financeira, ou então é empregada como uma metáfora do próprio jogo. Vejamos alguns exemplos:⁷⁷

La timba más tarde me tuvo apurado,/ el juego es más perro que toda mujer./ Sin plata muy pronto me vi abandonado/ y hoy mango de a un peso si quiero comer. (Las vueltas de la vida, Francisco Canaro e Manuel Romero, 1928).

⁷⁷ Ainda que não seja um tango que trate sobre o *compadrito*, citamos aqui também o caso do tango *Yira, yira*, composto em 1930 por Enrique Santos Discepolo, no qual a mulher é relacionada com o jogo: “*Cuando la suerte, que es grela, fallando y fallando, te largue parao...*”.

*¿Qué quedó de aquel jailefe/ que en el juego del amor/ decía siempre:
"Mucha efe/ me tengo pa' tayador"?[...] Se acabaron esos saques/ de
cincuenta ganadores;/ ya no hay tarros de colores/ ni almuerzos en el
Julien./ Ya no hay paddock en las carreras,/ y hoy, si no te ve ninguno,/ te
acoplás con uno y uno.../ ¡Qué distinto era tu tren! (Uno y uno, Julio Pollero
e Lorenzo Juan Traverso, 1929).*

*Me arrastra más la perrera,/ más me tira una carrera/ que una hermosa
mujer./ Como una boca pintada/ me engrupe la colorada/ cual si fuera su
mishé. (Palermo, Enrique Delfino, Juan Villalba e Hermido Braga, 1929).*

*Cuántos desengaños,/ por una cabeza./ Yo jugué mil veces,/ no vuelvo a
insistir./ Pero si un mirar/ me hiere al pasar,/ sus labios de fuego/ otra vez
quiero besar./ Basta de carreras,/ se acabó la timba./ ¡Un final reñido/ ya
no vuelvo a ver!/ Pero si algún pingo/ llega a ser fija el domingo,/ yo me
juego entero./ ¡Qué le voy a hacer..! (Por una cabeza, Carlos Gardel e
Alfredo Le Pera, 1935).*

A perspectiva negativa com relação ao jogo também é associada ao fato desse ser motivo da infelicidade familiar. É o caso de *Los burros*, de 1927, com música de Enrique Delfino e letra de José Enéas Riú, no qual o personagem deixa os filhos passarem fome e frio em função do seu vício em apostar nas corridas de cavalo:

*Y frente de la dicha del barrio dominguero,/ agacha de vergüenza el ala del
sombbrero,/ llorando su desgracia, al ver a sus pebetes/ que sufren hambre y
frío por culpa de los fletes./ Y, con un pibe en alto, implora al Dios del
pingo/ los ocho ganadores para el otro domingo.*

Ou ainda no já mencionado *Palermo*:

*Ilusiones del viejo y de la vieja/ van quedando deshechas en la arena/ por
las patas de un tingo roncador.../ ¡Qué le voy hacer si soy jugador!*

Encontramos menções também a outros vícios, como a cocaína em *Fanfarrón*, de 1928, que tem música de Luis Visca e letra Enrique Cadícamo:

*Que por pura fantasía te dopás con cocaína/ y que de puro aburrido te
paseás en citroén.*

O alcoolismo também é mencionado como um vício que causa infelicidade familiar em *Los dopados*, de 1922, que tem música de Juan Carlos Cobián e letra de Alberto Weisbach e Raúl Doblas. Esta letra fala sobre uma mulher que se “perde” em um cabaré, tema que, como veremos adiante, é muito recorrente nos tangos-canção:

Para tus viejitos eras/ toda su tranquilidad./ Un cariño te ha perdido/ y, en el vicio te ha extraviado,/ y, hoy, lamentas un pasado/ que no tienes derecho/ de recordar.

Essas questões são por nós associadas à postura *outsider* em virtude de que os envolvidos com o jogo ou com o vício não se enquadram no perfil de cidadão ideal desejado pelo Estado, em especial por não serem economicamente produtivos. Nesse sentido, observemos a seguinte afirmação de Beatriz Sarlo (2001, p. 46): “[Nos primeiros 60 anos do século XX] Ser argentino designava basicamente três qualidades (...): ser alfabetizado, ser cidadão e ter trabalho assegurado. Isso formava o que podemos chamar ‘uma identidade nacional’”. Aquele viciado em drogas ou em jogo não seria capaz de assegurar um trabalho ou importar-se pelo seu papel de cidadão, além de não formar família ou então desestabilizar o núcleo familiar do qual é membro. Acreditamos que, mediante os trechos selecionados, evidenciou-se que essa perspectiva que podemos filiar à do Estado se faz presente quando se trata do jogo. Também encontramos letras nas quais a questão do trabalhar, ou melhor, do não trabalhar, é mais claramente tratada. Primeiramente, atentemos à letra de *Seguí mi consejo*, de 1929, que tem música de Salvador Merico e letra de Eduardo Trongé. Esse tango, segundo Benedetti (2004, p. 433), fez parte do sainete *Musolino* de Eduardo Trongé e Juan Fernández, estreado em 1928 no teatro Nacional. No sainete, ele foi cantado por Olinda Bozán, mas foi Gardel quem o gravou em 1929, acompanhado por Barbieri e Aguilar ao violão, versão com a qual lidaremos aqui:

*Rechíflate del laburo, no trabajes pa los ranas,
tirate a muerto y vivila como la vive un bacán,
cuidate del surmenage, dejate de hacer macanas,
dormila en colchón de plumas y morfala con champán.*

*Atorrالا doce horas cuando el sol esté a la vista,
vivila siempre de noche porque eso es de gente bien,
tirale el lente a las minas que ya estén comprometidas
pa que te salgan de arriba y no te cuesten tovén.*

*Si vas a los bailes, parate en la puerta,
campaneá las minas que sepan bailar,
no saqués paquete que dan pisotones...
¡Que sufran y aprendan a fuerza'e planchar!*

*Aprendé de mí que ya estoy jubilado,
no vayas al puerto... ¡te puede tentar!...
Hay mucho laburo, te rompés el lomo,
y no es de hombre pierna ir a trabajar.*

*No vayas a lecherías a pillar café con leche,
morfate tus pucheretes en el viejo "Tropezón"
y si andás sin medio encima, cantale "¡Fiao!" a algún mozo
en una forma muy digna, pa'evitarte un papelón.*

*Refrescos, limones, chufas, no los tomés ni aun en broma...
¡Piantale a la leche, hermano, que eso arruina el corazón!...
Mandate tus buenas cañas, hacete amigo del whisky
y, antes de morfar, rociate con unos cuantos pernós.*

O primeiro verso da letra faz alusão ao trabalho, trazendo à cena outro personagem, os *ranas*, vocábulo que no lunfardo significa “*Persona astuta, avisada, sagaz, hábil para sacar ventajas, vivaracha; diestra y de iniciativa*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). Ademais, o fato de o locutor dar esse conselho denota que o personagem posto como alocutário trabalha para os *ranas* e não é, pois, um *rana*, como deixa claro o enunciado “*dejate de hacer macanas*”. Ou seja, nessa letra os empregadores são instaurados como astutos, logo sendo empregados “otários”. Os conselhos dados são para que o personagem tenha uma vida de *bacán*, como se afirma no terceiro verso (“*vivila como la vive un bacán*”), sem trabalhar, conforme fariam os *ranas*. Atentemos que, segundo o locutor personagem, o tipo de trabalho que estaria determinado ao alocutário personagem seria o braçal, em especial o de estivador, como deixa clara a quarta estrofe (“*No vayas al puerto... ¡te puede tentar!*”).⁷⁸ Os estudos realizados por Di Tullio (2010, p. 202) podem nos auxiliar na compreensão desse tango. A autora analisa o livro paradigmático *Trabajadores* empregado durante os anos do ensino patriótico na Argentina. Nele, trabalhos como o de carvoeiro, lixeiro, vigia e costureira são descritos como ofícios penosos destinados àqueles que não estudaram. Como afirma Di Tullio (idem): “*La conclusión a la que arriba es que para no sufrir las durezas de esos trabajos ‘hay que aprender algo’. El valor instrumental de la educación como herramienta para el ascenso social aparece crudamente expuesto*”. Ou seja, o Estado difundia por meio do aparelho escolar a imagem do trabalho braçal como sendo algo negativo, destinado àqueles que não estudaram, vistos como inferiores e dignos de pena. Como veremos, o tango com que estamos lidando aqui não deixa de fazer eco dessa visão, porém, o que se deve aprender é a ser “esperto”.

O estilo de vida aconselhado pelo locutor personagem é o das noites (“*vivila siempre de noche*”), dos bailes (“*si vas a los bailes*”), das bebidas (“*Mandate tus buenas cañas, hacete amigo del whisky/ y, antes de morfar, rociate con unos cuantos pernós*”), sem

⁷⁸ Esta menção é especialmente intrigante considerando o aspecto comparativo desta tese, pois, como veremos, acontecem associações muito semelhantes concernentes à relação do malandro com o trabalho nas letras de samba, conforme veremos nos próximos dois capítulos.

relacionamentos amorosos fixos ou sérios (“*tirale el lente a las minas que ya estén comprometidas/ pa que te salgan de arriba y no te cuesten tovén*”) e de boa comida, mas sem pagar por isso (“*morfate tus pucheretes en el viejo ‘Tropezón’/ y si andás sin medio encima, cantale ‘¡Fiao!’ a algún mozo*”). Isto é, uma vida absolutamente contrária da que se esperaria de um “cidadão ideal”, a vida de um *outsider*, sem trabalho e sem família.

Como bem indica o título desse tango, trata-se de uma lista de conselhos dados por um locutor personagem que se dirige a um alocutário personagem individual. Tangos com as instâncias enunciativas configuradas dessa maneira, como estamos vendo, são muito usuais. Inclusive, “conselho” é considerado por alguns estudiosos do tango como uma categoria tangueira, como ocorre na coletânea realizada por Benedetti (2004). A interpretação que Carlos Gardel faz desse tango é mais próxima da fala que do canto, o que intensifica esse caráter conselheiral. Em geral, associamos o conselho a instruções vindas de alguém com mais experiência, normalmente associado à prudência, e a não “fazer algo errado”. O locutor personagem desse tango realmente se coloca no lugar de alguém experiente, associando inclusive esse seu conhecimento ao tempo de trabalho (“*Aprendé de mí que ya estoy jubilado*”). No entanto, este enunciado, assim como todo o restante da letra, tem tom altamente irônico, pois o que o locutor personagem aconselha é justamente que o alocutário personagem, entre outras coisas, não trabalhe. Julgamos que esse tom irônico é enfatizado pelo fato da música estar em tom maior e ter ritmo rápido, o que lhe confere um tom de alegria ao tango, diferente do tom sério que se esperaria de um conselho.

Nesse sentido, retomemos o conceito de dialogismo visto na Parte 1 desta tese (BAKHTIN, 2006, p. 282) relacionando-o à ironia. Conforme afirma Maria Lilia Dias de Castro (2005, p. 120):

...ironizar é dizer algo pelo enunciado e, portanto, remeter à enunciação, mas é também, e sobretudo, voltar-se contra a própria enunciação acrescentando-lhe uma ideia oposta e, ainda mais, no mesmo instante em que ela é enunciada, a mesma enunciação serve para dizer A e, simultaneamente, para dizer o seu contrário, devido ao valor argumentativo oposto das enunciações. É esse valor argumentativo que garante a instauração de opostos. O enunciado irônico é interpretado, então, como uma pluralidade de vozes orientadas nos eixos da contrariedade e/ou da contradição.

Assim sendo, pensamos que o emprego da ironia nesse tango demonstra que, embora ao longo da letra se passe pelos dois lugares do dizer, o ponto de vista de seu enunciador coincide predominantemente não com o do *outsider*, mas com o do enunciador disciplinador do Estado. Por meio da ironia, ao aconselhar uma postura marginal, se estaria aconselhando o

seu contrário, posicionando-se, assim, em consonância com o enunciador disciplinador do Estado. Como estamos observando, é esse o ponto de vista predominante nos tangos que tratam dos *outsiders*.

8. Entre guapos, haraganes e papitos

Nos tangos que trabalhamos até o momento, entidades discursivas femininas ocupam em sua maioria a instância de personagem e algumas vezes também a de alocutária, sendo responsáveis pela desestabilização *compadrito* ou *outsider*. No entanto, são vários os tangos onde personagens femininas protagonizam ou organizam a narrativa. Em seguimento à questão do trabalho discutida no subcapítulo anterior, começemos este analisando o tango *Haragán*, de 1928, que tem música de Enrique Delfino e letra de Manuel Romero e Luis Bayón Herrera. Segundo Benedetti (2004, p. 475), teria sido Charlo o primeiro a gravá-lo, mas cantando apenas o refrão. A letra completa foi cantada por Ignacio Corsini, acompanhado por Pagés, Pessoa e Maciel, em 1928, versão com a qual lidaremos aqui:

*¡La pucha que sos reo
y enemigo de yugarla!
La eskena se te frunce
si tenés que laburarla...
Del orre batallón
vos sos el capitán;
vos creés que naciste
pa' ser un sultán.
Te gusta meditarla
panza arriba, en la catrera
y oír las campanadas
del reló de Balvanera.
¡Salí de tu letargo!
¡Ganate tu pan!
Si no, yo te largo...
¡Sos muy haragán!*

*Haragán,
si encontrás al inventor
del laburo, lo fajás...
Haragán,
si seguís en ese tren
yo te amuro... ¡Cachafaz!
Grandulón,
prototipo de atorrante robusto,
gran bacán;
despertá,
si dormido estás,
pedazo de haragán...*

*El día del casorio
dijo el tipo'e la sotana:
"El coso debe siempre
mantener a su fulana".
Y vos interpretás
las cosas al revés,
¿que yo te mantenga
es lo que querés?
Al campo a cachar giles
que el amor no da pa' tanto.
A ver si se entrevera
porque yo ya no te aguanto...
Si en tren de cara rota
pensás continuar,
"Primero de Mayo"
te van a llamar.*

Como se vê, a letra tem um locutor personagem feminino que se dirige a um alocutário personagem masculino. De acordo com Benedetti (idem), esse tango foi cantado pela primeira vez por Sofía Bozán na obra teatral *La hora de la sátira* que, pelo título, supomos que se tratava de uma peça cômica. Intensifica esta hipótese o fato de Sofía Bozán destacar-se por seu estilo picaresco, sendo seu repertório conformado em sua maioria por tangos humorísticos (SALAS, 2008, p. 43; TABOADA, 2012). Apesar da letra se constituir como um reproche de uma mulher à postura folgazã de seu marido, mesmo na interpretação de um homem fica explícito o seu caráter cômico. A música está em tom maior e, na interpretação de Corsini, a palavra “*haragán*”⁷⁹ é cantada de uma forma leve, terminando em uma nota mais aguda que as das anteriores. Assim, essa palavra não é cantada empregando a estratégia de frases exclamativas, conforme vimos anteriormente, do que concluímos que ela não se constitui aqui como um xingamento.

Durante toda a letra, a mulher critica seu marido porque é ela quem o sustenta economicamente, quando, segundo ela, o esperado seria justamente o contrário, empregando para apoiar seu argumento as palavras ditas pelo padre no dia do seu casamento (“*El día del casorio/ dijo el tipo'e la sotana: 'El coso debe siempre/ mantener a su fulana'./ Y vos interpretás/ las cosas al revés,/ ¿que yo te mantenga/ es lo que querés?*”). Ou seja, é trazida à cena a voz de um membro de uma das instituições conformadoras dos aparelhos ideológicos do Estado como forma de validar o seu discurso. Não obstante, tanto a maneira de nomear o padre (*tipo de la sotana*), como a de trazer o seu enunciado – empregando-o em discurso

⁷⁹ “*Haragán: que evita trabajar y pasa el tiempo sin hacer nada que se considere provechoso*” (DICCIONARIO Clave).

direto, mas adaptando-o a um linguajar vulgar e povoado de lunfardo – conferem ao trecho um tom cômico e de subversão do dito.

Encontramos outros exemplos de tangos que, como o anterior, podemos chamar de humorísticos, e que têm locutoras femininas. Destaquemos que o anteriormente analisado *Seguí mi consejo*, apesar de ter sido gravado na voz de Gardel, foi estreado por Olinda Bozán, reconhecida, assim como sua prima Sofía, por sua veia cômica. Isto é, parece que esse tango havia sido pensado para ser cantado por uma voz feminina e interpretado comicamente.

No tango *¡Qué calamidad!*, de 1925, com música de Bernadino Terés e letra de Pascual Contursi, encontramos uma locutora personagem que se dirige a um alocutário personagem queixando-se das atitudes deste, aos moldes do visto em *Haragán*. Na letra de Contursi, a mulher esclarece que, além de cuidar da casa, trabalha passando roupa, enquanto seu companheiro passa o dia descansando no café com os amigos ou apostando em corridas de cavalo. Assim termina a letra: “*al llegar el domingo/ te vas a Palermo tranquilo a jugar,/ yo le ruego a la Virgen que ganes/ pa' verte contento... Pa' eso, nomás*”. Como se vê, o tom dessa letra se aproxima mais do melodramático que do cômico. Também são empregados bem menos lunfardo que em *Haragán*, o que podemos considerar como uma marca de menor identificação da locutora dessa letra de Contursi com o mundo marginal, quando comparada à de Romero.

Outra letra em que uma locutora personagem fala sobre sua relação com um homem é *Guapo sin grupo*, que tem música de Salvador Merico e letra de Manuel Romero. Trabalharemos aqui com a versão cantada por Sofía Bozán, com acompanhamento do trio Enrique Delfino formado por piano, violino e violão, realizada em 1930:

*Era un guapo sin grupo,
con un feite en la jeta,
la melena recortada.
Me engrupió ya de entrada
con su mucha carpeta
y su charla descarada.
Y por fin una tarde,
revolié la chancleta
y pegué la disparada.
¡Cha! qué lindo metejón
yo infeliz y él tiburón
encontré la trampa abierta
y caí como un ratón.*

*A su lao fui desgraciada,
pero también me divertí.
Me dio muchas cachetadas*

*pero también me hizo reír.
Y no estoy arrepentida
porque debe la mujer
aprender a callar
y si hoy manyo bien la vida
se lo debo acreditar
al que me hizo debutar.*

*Era un guapo sin grupo,
si no estaba en cafiúa
era pura carambola.
Pa'l laburo era reo,
pero en cambio era púa
para el naipe y pa' la viola.
Cuando había carrera
palpitaba sus fijas
ubicaó en la perrera.
Si ganaba, gran festín,
meta baile y restaurán.
Si perdía me fajaba,
era un tigre mi bacán.*

*Era bruto y mano larga
si retobármele intenté,
pero en horas bien amargas,
igual que un padre pa' mí fue.
Hoy coqueta y pelechada,
me entristece recordar
qué será del bacán
que con mano bien templada
supo regularme el tren
y hacerme una mina bien.*

Nessa letra, o homem ocupa a instância de personagem e é definido pela locutora personagem como um *guapo sin grupo*. Foquemos primeiramente no que pode significar o título desse tango. “*Grupo*” em lunfardo pode significar “*embuste, engaño, mentira*”, de forma que podemos concluir que se tratava de um *guapo* que era sincero e não enganava ninguém.. Assim, temos aqui de volta o personagem *malevo*, porém, como havíamos visto em *No aflojés*, *Ventarrón* e *Tigre Millán*, ele se localiza no passado. A letra é construída como se a locutora personagem estivesse recordando o seu passado com esse *guapo* e se lamentando pela separação. O tom de lamento se explicita na interpretação de Sofía Bozán, visto que a música está em tom menor, tem o ritmo lento e as vogais são prolongadas. Contudo, considerando-se a intérprete, a interpretação e mesmo o conteúdo da letra, podemos pensar que aqui também se trata em realidade de uma letra que se abre a uma leitura irônica.

O personagem é descrito por meio de algumas das características do *compadrito* dos primeiros tangos: tinha *melená recortada*, era jogador, ligado à música, hedonista e não

trabalhador. Além disso, mais de uma vez se menciona que ele era violento a ponto de bater na personagem (*“Me dio muchas **cachetadas**/ pero también me hizo reír”*; *“Si perdía me fajaba,/era un tigre mi bacán”*; *“Era bruto y mano larga/ si retobármele intenté”*), característica que encontramos em *El Taita*, onde se emprega inclusive um verbo relacionado a um dos substantivos usados em *Guapo sin grupo* (*“Y si se trata/ de alguna mina,/ la meneguina/ me hago ligar./ Y si resiste/ en aflojar,/ con **cachetiarla**/ me la va a dar”*). Acreditamos que essas semelhanças podem indicar uma filiação também com o tom jocoso desses primeiros tangos.

Ainda que essa letra se construa a partir da perspectiva feminina, a violência contra a mulher não é descrita como algo negativo, mas como um meio necessário de disciplinamento (*“y si hoy manyo bien la vida/ se lo debo acreditar/ al que me hizo debutar”*; *“que con mano bien templada/ supo regularme el tren/ y hacerme una mina bien”*). Nesse sentido, convém ressaltar que a locutora personagem chega a comparar o personagem com um pai (*“pero en horas bien amargas,/ igual que un padre pa' mí fue”*). Assim, podemos concluir que a violência lhe é permitida e aceita como lhe seria a uma figura paterna que usa do castigo físico para educar seus filhos, nesse caso em nome do objetivo maior de fazê-la *“una mina bien”*. Ou seja, da ótica da locutora personagem, antes de encontrá-lo, ela não era uma *mina bien*, mas que, no momento da enunciação, graças ao *guapo*, ela o é.

Voltemo-nos um momento para o sintagma *“mina bien”*. Na linguagem popular da época, o adjetivo *“bien”* é empregado para designar o que é *“propio de buenas familias”* (CONDE, 2004, 63). É bastante comum o seu uso no sintagma *“niño bien”*, expressão para designar um *“joven de buena familia, que viste a la moda y de modales afectados”* (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). Já a palavra *“mina”*, como vimos ao analisarmos *Patotero Sentimental*, essa pode significar tanto simplesmente *“mujer”* (Conde, ibidem, p, 221), como também *“prostituta, mujer que cohabita con uno, a quien sostiene con sus puterías y ayuntamientos carnales con otros// mujer que se une a un hombre ilícitamente, concubina, querida”* (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). Ou seja, encontramos nesse sintagma nominal uma certa contradição.

Localizamos em outros dois tangos algumas importantes semelhanças com *Guapo sin grupo*. O primeiro deles é *Mama, yo quiero un novio*, que música de Ramón Collazo e letra de Roberto Fontaina (1928), membros do grupo teatral uruguaio Troupe Estudiantil Ateniense, o que nos leva a crer que havia sido pensada como parte de uma peça de teatro. Observemos a letra:

*Mama, yo quiero un novio
que sea milonguero, guapo y compadrón,
que no se ponga gomina
ni fume tabaco inglés,
que pa' hablar con una mina
sepa el chamuyo al revés.
Mama, si encuentro ese novio
juro que me pianto aunque te enojés.*

*Ayer un mozo elegante
con pinta de distinguido
demostrando ser constante
desde el taller me ha seguido,
mas cuando estuvo a mi lado
me habló como un caramelo
del sol, la luna y el cielo
y lo pianté con razón.*

*Mama, yo quiero un novio
que sea milonguero, guapo y compadrón,
de los del gacho ladeado,
trencilla en el pantalón,
que no sea un almidonado
con perfil de medallón.
Mama, yo quiero un novio
que al bailar se arrugue como un bandoneón.*

*Yo quiero un hombre copero,
de los del tiempo del jopo,
que al truco contesta quiero
y en toda banca va al copo.
Tanto me da que sea un pato
y si mi novio precisa
empeño hasta la camisa
y si eso es poco, el colchón.*

*Mama, yo quiero un novio
que sea milonguero, guapo y compadrón.*

Temos nessa letra uma locutora que ocupa também a instância personagem. Contudo, destaquemos que na versão interpretada por Carlos Dante em 1928, essa voz feminina é introduzida por um locutor personagem masculino a modo dos apresentadores encontrados no teatro. Nessa versão, o locutor masculino afirma que tinha ouvido uma *piba* que estava cansada dos “*niños bien y fifi*” cantando, em forma de discurso direto, a letra que transcrevemos acima.⁸⁰ Trabalharemos aqui com a versão gravada por Emilia García em 1929, mas, segundo indica Benedetti (2004, p. 472), entre as sete gravações que teve esse

⁸⁰ Transcrevemos a seguir a mencionada estrofe: “*Cansada de los gomina,/ los niños bien y fifi,/ ayer oí que una piba/ con bronca cantaba así*”.

tango entre 1928 e 1929, apenas essa foi interpretada por uma mulher. No entanto, outras intérpretes femininas viriam a gravar essa mesma versão de Emilia Garcia, como o fez Juanita Larrauri, em 1975.

A locutora personagem desse tango pede à mãe um namorado que seja “*milonguero, guapo y compadrón*”, acrescentando a essa descrição outros dos atributos geralmente adjudicados ao *compadrito*: jogador, dançarino, com a típica aparência física dos *malevos* e que soubesse o *chamuyo al revés*, ou seja, que seja conquistador. Ela também descreve o tipo de homem que não quer: elegante, educado e com falar sentimental. A locutora personagem é definida como uma trabalhadora, pois é empregada em um “*taller*”, mas afirma que, ainda que o *compadrito* que ela almeja fosse pobre, ela empenharia até mesmo a roupa e o colchão por ele. Isto é, aqui, como *Guapo sin grupo*, uma mulher descreve um *compadrito* a partir de uma perspectiva positiva, construindo-se uma clara oposição entre esse e os *niños bien*, colocados no pólo oposto.

Acreditamos que essa contraposição entre esses dois personagens marca, por um lado, uma diferença de classe. Observemos que o tipo posto em cena como oposto ao *compadrito* não é um homem trabalhador, como o é a locutora personagem, mas um homem que tem “*pinta de distinguido*” e dinheiro para comprar tabaco inglês. Essa diferença se dá na própria letra, ao observarmos que o tom *reo* que se manifesta nela é quebrado quando a locutora personagem fala desse personagem masculino. Por outro lado, esse *compadrito* descrito pela locutora é um personagem idealizado que se encontra no passado, no “*tiempo del jopo*”, ou seja, não existe mais. Assim, trata-se da expressão de uma saudade de um personagem perdido, ao modo do que havíamos visto em *Guapo sin grupo*. É esse o personagem colocado como autêntico frente ao *niño bien* descrito como falso.

Atentemos que somente o *niño bien* é colocado em cena de maneira individualizada, enquanto o *compadrito* é representado como uma figura genérica. Acreditamos que isso intensifique a caracterização do *compadrito* como um personagem idealizado e pertencente ao passado. Assim, é colocada uma situação de confronto entre esses dois membros de classes diferentes, mas não se estabelece uma condição de desestabilização, já que existe o *niño bien*, mas não existe o *compadrito*. Ainda assim, pensamos que, de certo modo, ela se constitua como uma expressão de resistência.

O outro tango é *Mi papito*, com música de David Estevez Martin e letra de Roberto Fontaina e Victor Soliño (1928), e trabalharemos aqui com a interpretação de Tita Merello:

*Mira, José, no seas otario.
No andes con vueltas y fajala,
que a la mujer que sale mala
pa' hacerla andar derecha
la biaba es lo mejor.
En cuanto le des cuatro gritos
y la trates de prepotencia,
palpitará la contundencia
y te dirá loca de amor:*

*[refrão:]
"Yo quisiera que me casques pa'quererte,
mi papito, mi papito.
Yo quisiera que me dejes de ambulancia,
mi papito, por favor.
Yo me meto cuando encuentro a un hombre fuerte,
si me casca me enloquece,
pero en cambio no les doy beligerancia
a esos tipos que hablan de amor".*

*Mira José, no me animaba... (biaba)
pero la vida nos enseña... (leña)
que la mujer es dura peña
que con palabras dulces
no se puede partir.
Yo no quería hacerme el malo... (palo)
y ella pensó que yo era un "caso",
pero le di el primer tortazo
y con amor me dijo así:*

[refrão:]

Vemos nessa letra um locutor masculino que se dirige a um alocutário masculino dando-lhe conselhos de como tratar com as mulheres, a modo de não ser mais “otario”. Fala sobre a violência como forma de “hacer derecha” a mulher que “sale mala”. O refrão da letra está em discurso direto, de forma a transcrever a fala de uma mulher. Essa letra se constitui como muito polifônica, já que encontramos a voz do locutor personagem, a do personagem alocutário chamado José e a da locutora personagem do refrão. Ademais, acreditamos que se estabelece na letra um enunciador demiúrgico por trás dessas três vozes que expõe ao ridículo todos os personagens.

No refrão, a locutora personagem pede para que “le casque” e “la deje de ambulancia”, dizendo que prefere a violência às palavras de amor. Também na segunda estrofe a questão das palavras é trazida à baila quando o locutor personagem afirma que a mulher “es dura peña /que con palabras dulces/ no se puede partir”. Encontramos aqui uma semelhança com relação ao *Mama, yo quiero un novio*, no qual uma das características dos

niños bien das quais se queixa a locutora personagem é o fato deles falarem como “*un caramelo*”.

Contudo, o que mais nos chamou a atenção em *Mi papito* foi que, no discurso direto, a mulher se refere ao homem que lhe bate como “*mi papito*”, cuja entonação na interpretação de Tita Merello é bastante infantilizada. Assim, como em *Guapo sin grupo*, instaura-se uma locutora personagem feminina que sofre violência por parte de uma figura masculina a quem identifica como um pai que aplica castigos físicos para “endireitar” a filha. Destaquemos que em *Mama, yo quiero un novio* a locutora personagem lhe pede a mãe um namorado, assim como as crianças lhe pedem um presente aos pais. Ou seja, parece que, por meio da instauração dessas figuras maternas ou paternas, essas mulheres são infantilizadas, como incapazes de fazerem escolhas por si próprias, dependentes de uma figura paterna ou materna.

9. A voz imigrante

Outro exemplo de “tango-humorístico” de locutora feminina é *Pipistrela*, com letra de Fernando Ochoa e música de Juan Canaro, lançado em 1933. Nesse mesmo ano, Ernesto Famá o interpretou acompanhado pela orquestra de Canaro, mas cantando apenas o refrão e modificando o foco narrativo, com a figura feminina ocupando a instância de alocutária personagem, no sentido de identificar o locutor com a voz masculina de Famá, estratégia, pois, semelhante à encontrada em *Mamá, yo quiero un novio*. Intérpretes femininas também gravaram este tango, como Elba Berón e Soledad Villamil. Contudo, acreditamos poder afirmar que a versão mais conhecida desse tango foi a realizada pela cantora e atriz Tita Merello. Esta não apenas o gravou (versão realizada em 1956 com a orquestra de Francisco Canaro), como também o interpretou no filme *Filomena Marturano*, do diretor Luis Mottura, lançado em 1950. Antes da versão fílmica, *Filomena Marturano* já havia sido levada ao teatro em 1948, também estrelada por Tita Merello, ficando em cartaz em Buenos Aires durante dois anos (SALAS, 2008, pp. 197-198). Por sua vez, ambas as mencionadas versões haviam se originado da peça teatral italiana *Filumena Marturano*, de 1946, escrita pelo dramaturgo italiano Eduardo Fillipo.

Assim como Sofía e Olinda Bozán, a carreira de Tita Merello se destacava pela interpretação de tangos de tom humorístico. Pinsón (2012c) afirma que ela era conhecida pela crítica, humor, temperamento e inteligência, bem como por cantar os tangos como uma atriz, sendo cada interpretação tida como “*una pequeña obrita de teatro*”. Já Salas (ibidem, p. 198) diz sobre ela que “*Nunca poseyó una gran voz, pero utilizó con habilidad su reducido registro*

[...] *Había en su voz un tono desencantado e irónico que la emparentaba con Discépolo*". De fato, como podemos notar na versão de 1956, com a qual trabalhamos aqui, sua interpretação se aproxima muito mais da fala que do canto, o que acreditamos intensificar o tom burlesco dessa composição. Também mantivemos a letra conforme cantada nessa versão, buscando inclusive aproximar a transcrição dos fenômenos fonéticos da interpretação. A versão cantada no filme apresenta algumas diferenças com relação à gravada em disco, como a redução dos mencionados fenômenos fonéticos, bem como dos vocábulos lunfardos. Vejamos a transcrição da letra da versão gravada em disco:

*Er botón de la esquina de casa,
cuando sargo a barrer la vadera,
me se acerca el canalla y me dice:
"¡Pts! ¡Pipistrela! ¡Pts! ¡Pipistrela!"
Tengo un coso ar mercao que me mira,
es un tano engrupido de criollo;/yo le pongo lo' ojo' p'arriba
y endemientras le afano un repollo.*

*Me llaman la Pipistrela
y yo me dejo llamar;
es mejor pasar por gila
si una es viva de verdad.
Soy una piba (chica) con clase,
manyen qué linda mujer...
La pinta que Dios me ha dado,
la tengo que hacer valer.*

*Ya estoy seca de tantos mucamos,
cocineros, botones y juardas;
yo me paso la vida esperando
y no viene el otario...
Yo quisiera tener mucho vento
pa comprarme sombreros, zapatos,
añaparme algún coso del centro
pa largar a esta manga de patos...*

Já a primeira palavra da canção nos chama a atenção pelo rotacismo (DUBOIS, p. 523) do artigo definido “el” em “er”. O mesmo fenômeno ocorre com o *Presente del Indicativo* do verbo “salir”, “salgo”, utilizado no segundo verso como “sargo”, bem como em “ar”, do quinto verso, usado no lugar de “al”. Essas são formas subestândares, tidas na Argentina como marca do falar do interior. Fontanella de Weinberg (1992, pp. 138-139) afirma que se trata de um fenômeno linguístico que na Argentina se circunscreve ao século XIX, mas que também é encontrado na fala do espanhol das Ilhas Canárias e da Andaluzia. Outro fenômeno linguístico que aparece na canção é a troca da letra “g” por “j” na palavra

“juarda” em lugar de “guarda”, o que resulta foneticamente na troca do fonema /g/ pelo /x/. A chamada “geada” é considerada uma característica do espanhol da Galícia, sendo mais comum entre os habitantes das áreas rurais (CARBALLO CALERO, 1968, p. 135). Destaquemos também o posicionamento dos pronomes átonos “me se” que, como afirma Fernández Soriano (1999, p. 1264), é uma construção que pode ser encontrado em espanhol, mas se restringe a falas do dialeto popular.

Ademais, quase todos os vocábulos utilizados na letra fazem parte do lunfardo, a começar pelo próprio título da canção: “*pipistrela*” é uma palavra de origem siciliana e significa “*persona tonta, falta de viveza, ordinaria, rústica, grosera*” (DICCIONARIO Lunfardo Lexicón). A locutora personagem desse tango se queixa justamente do fato de a chamarem de “*pipistrela*”, justo ela que é “*viva de verdad*”, logo, “*criolla de verdad*”. Como demonstração de sua “*viveza criolla*”, conta como faz uso de sua beleza para enganar e roubar um repolho de um “*tano engrupido de criollo*”. Consideramos esse ponto crucial para a análise dessa letra, pois “*tano*” é a abreviação de “*napolitano*”: trata-se de um estrangeiro que é “*engrupido de criollo*”, um estrangeiro que quer se passar por argentino. Recorrendo à noção de pressuposto de Ducrot (1984), “*engrupido de criollo*” pressupõe que não se é “*criollo*”, estabelecendo uma segunda voz. Ou seja, aqui teríamos dois enunciadores, sendo que acreditamos poder identificar um deles com o enunciador disciplinador que valoriza a condição de “*criollo*” frente à de imigrante. Também é curioso que na fala de alguém que se diz “*viva*” e “*criolla de verdad*”, como vimos, aparecem uma série de fenômenos linguísticos que podem ser associados à fala dos imigrantes estrangeiros ou seus descendentes, fato acentuado pela intensidade com que são empregados na letra. Como dissemos, esta, além de apresentar os fenômenos da geada e do rotacismo, está quase inteiramente composta por palavras lunfardas. Tais fenômenos linguísticos utilizados nessa proporção acabam por conceder à letra um tom irônico e caricaturesco.

Julgamos que a fala da locutora de *Pipistrela* é construída nos moldes do chamado *cocoliche*. Este termo foi empregado pela primeira vez, conforme explica Ana Cara-Walker (1987, p. 42), numa representação da adaptação para o teatro do já aqui mencionado folhetim *Juan Moreira*, no circo dos irmãos Podestá. Em uma das apresentações dessa peça, um dos irmãos Podestá juntamente com o ator Jerónimo entraram em cena vestidos, conforme pedia a peça, como *gauchos*. Porém, em lugar de seguir as falas da peça, travaram um diálogo improvisado imitando um dos empregados do circo, o calabrês Antonio Cocoliche. Foi tamanho o sucesso desse personagem, que ele não só teve que estar presente nas

apresentações subsequentes, como também passou a designar o falar híbrido entre o espanhol e as línguas provenientes da Itália faladas pelos imigrantes na Argentina do início do século XX.

De acordo com Cara-Walker (ibidem), linguisticamente o *cocoliche* não pode ser considerado um pidgin, já que os seus falantes não compartilhavam uma língua materna comum em virtude dos imigrantes italianos de então não falarem um italiano “estândar”, mas diferentes dialetos, como o siciliano, o piemontês ou o toscano. A pesquisadora também afirma que o *cocoliche* apresentava certa redução gramatical, mas que nunca alcançou o grau de simplificação de muitos pidgins. Isto talvez se explicaria pelo alto grau de proximidade entre o italiano e o espanhol, fato que não ocorria com a língua falada por outros imigrantes, como o alemão ou o iídiche. Por tanto, acredita que o *cocoliche* deve ser considerado como um sistema aberto que estava em constante fluxo, podendo suas manifestações se assemelhar muito a qualquer um dos dialetos italianos falados na Buenos Aires de então, de maneira que haveria tantos *cocoliches* como falantes de *cocoliche*. Ademais, destaquemos que, além de um falar híbrido empregado por imigrantes italianos, o *cocoliche* era a maneira como os argentinos “*criollos*” percebiam e imitavam, de maneira estereotipada e jocosa, essa fala dos imigrantes.

Naquele momento, a palavra *cocoliche* também era empregada como um adjetivo pejorativo para descrever estilos de se vestir ou de decoração consideradas de mau gosto, além de denominar uma fantasia de um *gaucho* estereotipado usada nas festividades de carnaval (ibidem, p. 46). Recordemos que no emblemático momento de criação do personagem *cocoliche*, este se vestia de *gaucho*, o símbolo máximo do nacional de então, mas falava empregando uma língua híbrida entre o espanhol e línguas de origem italianas. E mais que isso, ele se dizia *criollo*: “*Ma quíame Franchisque Cocoliche e songo cregollo gasta lo güese*” (apud CARA-WALKER, 1987, p. 62). Ou seja, acreditamos que essa fala condensa muito do expresso em *Pipistrela* como reflexo da situação política e social pela qual passavam os imigrantes de então. Recordemos também que, conforme vimos no início deste capítulo, o próprio *compadrito* era visto como uma “cópia” mal feita do *gaucho* realizada pelos filhos de imigrantes. Assim, acreditamos haver uma filiação entre o *compadrito* e o *cocoliche*.

Para Blengino (apud DI TULLIO, 2010, p. 114), o personagem *cocoliche* seria um “*símbolo de la voluntad de integración o como estrategia para camuflarse en una sociedad que penaliza la condición de no-argentino*”. Esse desejo de camuflar-se adviria do esforço por

parte do governo para a “argentinização” desses imigrantes. Conforme já discutimos, o governo federal havia posto em prática a educação patriótica, principalmente entre 1908 e 1912, mas ainda vigente em menor medida até 1930. Esta, por meio da exaltação de símbolos pátrios e do ensino do espanhol, buscava fomentar nos imigrantes e seus filhos um sentimento de pertencimento à Argentina. Conforme aponta Di Tullio (idem), essa política criava a imagem de que ser argentino era um privilégio *“al que los hijos de los inmigrantes podían acceder a través de una serie de mutaciones, que eran también mutilaciones: la transculturación era la condición básica que se imponía para el acceso y la pérdida de la lengua familiar”*, desqualificando a língua de seus pais. Como parte desse processo de desqualificação da fala do imigrante, o falar espanhol “corretamente” é identificado com a inteligência, enquanto que o falar “mal” é associado não apenas a pensar mal, mas também a agir mal.

Figura 2: Homem fantasiado de *cocoliche* no carnaval portenho de 1929 (CARA-WALKER, 1987, p. 47).

O filme *Filomena Marturano*, no qual a personagem principal cantava *Pipistrela* em uma cena num cabaré, conta a história de uma mulher *arrabalera*. A protagonista havia trabalhado em sua juventude em um cabaré onde, quando jovem, encontrou o personagem Don Domingo Soriano, um homem mais velho que ela, que tem dinheiro, e que a torna sua amante. O filme tem início quando Filomena, já mais velha, se diz prestes a morrer e lhe pede a seu amante como último pedido que este se case com ela. No entanto, depois de casados, ela revela que estava mentindo quanto à sua doença e ele reage querendo invalidar o casamento.⁸¹ A personagem feminina é mostrada como uma *arrabalera*, ex-prostituta que está tentando enganar e tirar proveito econômico do personagem masculino. Acreditamos, pois, que a seleção do tango *Pipistrela* como parte da trilha sonora do filme não é casual. Nesse sentido, citaremos uma afirmação de Salas (2008, p. 197) com relação à Tita Merello:

Algunas de las letras de su repertorio son recuerdo de la picaresca de los primeros años y representan, en la misma asunción de su origen, una burla a la tilingüería del medio pelo porteño, abocado a ocultar el ámbito en que transcurrieron los años de la infancia y las dificultades económicas sufridas hasta llegar el momento de éxito.

Essa afirmação parece se aplicar bem ao caso do tango com que estamos lidando. A locutora personagem parece querer ocultar sua origem, mas a forma como a letra é constituída acaba em realidade salientando sua ascendência. Lembremos aqui o caráter dialógico que Bakhtin atribui à enunciação. Recordemos aqui a definição de dialogismo, conforme a desenvolve Bakhtin (2002, p. 98), conceito que nos aponta novamente um caminho para a interpretação das contradições destacadas:

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as.

Como vimos, havia no momento histórico da composição da letra um esforço por parte do Estado para a “argentinização” dos estrangeiros por meio da alfabetização e do serviço militar em massa. Corroborando com essas informações, vimos com Sarlo (2001) que o conceito de identidade nacional naquele momento estava atrelado ao da alfabetização, da

⁸¹ O filme se encontra disponível em: <http://video.google.es/videoplay?docid=-2364629979856541605>. Acessado em 28 mai. 2012.

cidadania e do emprego. Assim, podemos concluir que, frente a todos os esforços do Estado para o aplanamento da população de maneira a torná-la homoganeamente argentina, a locutora personagem de *Pipistrela*, que se constitui como analfabeta, imigrante ou descendente de imigrantes, além de socialmente marginal, se contrapõe ao apregoado pelo Estado argentino, que agia para a construção de um povo alfabetizado, cidadão e trabalhador. Desse modo, a letra constrói um diálogo polêmico com os enunciados que proclamavam esses projetos do Estado argentino. Assim, embora o lugar de dizer do locutor coincida com o lugar de dizer marginal, o ponto de vista do enunciador se apresenta em maior consonância com a perspectiva do disciplinamento, a modo de ridicularizar o locutor personagem. Baseamo-nos para tal afirmação no tom caricaturesco dado a essa letra, construído mediante os excessos de lufardismos e de desvios da norma culta, bem como nas contradições que apontamos no próprio enunciado. Essas estratégias levam à ridicularização dessa personagem e, por conseguinte, também daqueles que não se enquadram no que proclama o Estado argentino como cidadão ideal.

Personagens ítalo-argentinos que falavam essa língua híbrida se tornaram figuras constantes no teatro do *género chico* de então. E como afirma Cara-Walker (1987, p. 54), a intensidade do *cocoliche* era mais ou menos acentuada em função da proximidade do personagem das regras de ordem social. Corroborando essa afirmação, atentemos ao que diz Di Tullio (2010, p. 140):

El crítico teatral Pellettieri (1999) atribuye al sainete “una visión carnavalizadora de la inmigración que neutraliza parcialmente la de las fuerzas sociales xenófobas cuya fuerte presencia encontramos en los textos del siglo XIX” (p. 93). Por cierto, el humor puede ser tanto una forma de vehiculizar el prejuicio o, alternativamente, una expresión de empatía ya que la imitación requiere de observación, selección, histrionismo. Cocoliche, como caricatura del gaucho, puede haber funcionado, en principio, como un recurso para destacar, por oposición, los valores autóctonos: la sobriedad, la valentía, la generosidad. Este mamarracho – “un mero reverso paródico de los criollos”, en términos de Borges – va adquiriendo el valor educativo de mostrar a los suyos los posibles flancos débiles que había que corregir. De mera contraposición o simple comparsa, se convierte, en el grotesco, en una figura densa y patética.

Nesse sentido, tragamos à baila os estudos de Bergson (2001, p. 100) sobre o riso, quem afirma “que a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade”. Realmente, nos tangos de cunho humorístico que trabalhamos neste capítulo – *Seguí mi consejo*, *Haragán*, *Pipistrela*, *Mama, yo quiero un novio* e *Mi papito* – apresentavam-se personagens que se caracterizavam por não se adaptarem socialmente, por

não se enquadrarem no ideal de cidadão almejado pelo Estado argentino. No entanto, ao se lançar mão da ironia, o enunciador acaba por filiar sua perspectiva mais à do discurso que critica.

10. *Milonguitas*

Neste subcapítulo lidaremos com outra figura feminina marginal constante nas letras de tango: as *milonguitas*, moças pobres e suburbanas que, atraídas pelo luxo e pelo tango, transformam-se em dançarinas de cabaré ou prostitutas. Consideramos para a nossa tese as composições *Flor de fango* (Augusto Gentile e Pascual Contursi, 1919), *El motivo (Pobre Paica)* (Juan Carlos Cobián e Pascual Contursi, 1920), *Milonguita (Esthercita)* (Enrique Delfino e Samuel Linning, 1920), *Margot* (José Ricardo/ Carlos Gardel e Celedonio Flores, 1921), *Zorro gris* (Rafael Tugols e Francisco García Jiménez, 1921), *La Maleva* (Antonio Buglione e Mario Pardo, 1922), *Los dopados* (Juan Carlos Cobián e Alberto Weisbach/ Raúl Doblás, 1922), *De mi barrio* (Roberto Goyheneche, 1923), *Mano a mano* (Carlos Gardel/ José Razzano e Celedonio Flores, 1923), *Milonga fina* (José Servidio e Celedonio Flores, 1924), *Griseta* (Enrique Delfino e José González Castillo, 1924), *Galleguita* (Horacio Pettorosse e Alfredo Navarrine, 1925), *Milonguera* (José María Aguilar, 1925), *Pompas de jabón* (Roberto Goyheneche e Enrique Cadícamo, 1925) e *Mano cruel* (Carmelo Mutarelli e Armando Tagini, 1928).

O mais antigo desses tangos encontrado por nós é *Maldito tango*, de 1916, com música de Osmán Pérez Freire e letra de Luis Roldán, no qual a locutora personagem fala como se “perdeu” ao ser seduzida por um homem e pelo tango, história que se repete em vários dos outros selecionados:

La culpa fue de aquel maldito tango/ que mi galán enseñóme a bailar/ y que después, hundiéndome en el fango,/ me dio a entender que me iba a abandonar. (Maldito tango)

Sin embargo, me indujo el mal hombre/ con promesa de darme su nombre,/ a dejar mi hogar abandonado/ para ir a vivir a su lado. (De mi barrio)

Fuiste papusa del fango/ y las delicias de un tango/te arrastraron del bulín. (Flor de fango)

¿Qué soñaba tu almita, mujer,/ al oír en la esquina algún tango/ chamayarte bajito de amor?(Milonguita)

Y tras la farsa del amor mentido/ al alejarte del Armenonville,/ era el intenso frío de tu alma/ lo que abrigabas con tu zorro gris. (Zorro gris)

*Pero en las sombras acechaba el vil ladrón/ que ajó tu encanto juvenil con
mano cruel, /cedió tu oído a sus palabras de pasión/ y abandonaste para
siempre el barrio aquel. (Mano cruel)*

Te declaraste Milonga fina/ cuando te fuiste con aquel gil. (Milonga fina)

*Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones,/ te engrupieron los otarios, las
amigas y el gavión. (Mano a mano)*

Com exceção de *Maldito tango* e *De mi barrio*, todos os demais tangos deste tipo que encontramos têm locutores masculinos que se dirigem a uma alocutária personagem feminina ou que falam sobre uma personagem feminina. Esses locutores, que algumas ocupam também o lugar de personagem, assumem uma postura demiúrgica muito semelhante à das que vimos em vários dos tangos-canção que tratavam do *compadrito*. Eles conhecem o passado das personagens, descrevem seu presente e muitas vezes determinam seu futuro, no qual a falsa alegria do presente se desvanecerá, sendo a verdade em alguns casos descrita como refletida na decadência do corpo:

*Mina que te manyo de hace rato,/ perdoname si te bato/ de que yo te vi
nacer... (Flor de fango)*

*¿Te acordás, Milonguita? Vos eras/ la pebeta más linda 'e Chiclana.
(Milonguita)*

*Yo recuerdo, no tenías casi nada que ponerte,/ hoy usas ajuar de seda con
rositas rococó. (Margot)*

*Mina que fue en otro tiempo/ la más papa milonguera/ y en esas noches
tangueras/ fue la reina del festín./ Hoy no tiene pa' ponerse/ ni zapatos ni
vestidos,/ anda enferma y el amigo/ no aportó para el bulín. (El motivo)*

*El "mishé" que te mima con sus morlacos/ el día menos pensado se aburrirá/
y entonces como tantas flores de fango,/ irás por esas calles a mendigar...
(Pompas de jabón)*

*Milonguera de melena recortada,/ que ahora te exhibes en el Pigall./ No
recuerdas tu cabeza coronada/ por cabellos relucientes sin igual.
(Milonguera)*

*Se dio el juego de remanye cuando vos, pobre percanta,/ gambeteabas la
pobreza en la casa de pensión./ Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y
canta,/ los morlacos del otario los jugás a la marchanta/ como juega el gato
maula con el mísero ratón. [...]Y mañana, cuando seas descolado mueble
viejo/ y no tengas esperanzas en tu pobre corazón. (Mano a mano)*

E também nestes, como vimos nos tangos-canção sobre *compadritos*, o presente é ilusório, é uma máscara de alegria que esconde a tristeza de seu interior, sendo muito

constante a menção às drogas para alcançar essa falsa alegria, alusão essa mais presente nos tangos sobre *compadritos*:

Como esa música domina/ con su cadencia que fascina,/ fui entonces a la cocaína/ mi consuelo a buscar. (Maldito tango)

Busca del vicio el triste ensueño,/ bebe el olvido en su veneno,/ que si el beber hace olvidar,/ será esa tu mayor felicidad. (Los dopados)

Milonguita,/ los hombres te han hecho mal/ y hoy darías toda tu alma/ por vestirme de percal. [...] Y entre el vino y el último tango/ p'al cotorro te saca un bacán.../ ¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!/ Si llorás... ¡dicen que es el champán! (Milonguita)

Cuántas noches fatídicas de vicio/ tus ilusiones dulces de mujer,/ como las rosas de una loca orgía/ les deshojaste en el cabaret./ [...] Al fingir carcajadas de gozo/ ante el oro fugaz del champán,/ reprimías adentro del pecho/ un deseo tenaz de llorar. (Zorro gris)

Ya no tenés más berretines/ de lujo y milonga,/ de vicio y placer. (La maleva)

Con un poquito más de amargura/ que con tu risa disimulás./ Para engrupirte, para olvidarte,/ por todo aquello que ya pasó. (Milonga fina)

Hoy te he visto a la salida/ de un lujoso cabaret,/ y en tu carita afligida/ honda pena adiviné./ Yo sé que hasta el alma dieras/ por volver a ser lo que eras./ No podrás, la primavera/ de tu vida ya se fue. (Mano cruel)

Mientras tanto, que tus triunfos, pobres triunfos pasajeros,/ sean una larga fila de riquezas y placer. (Mano a mano)

E, como nos locutores dos tangos-canção sobre *compadritos*, o presente e o futuro são carregados de tristeza devido a um “erro” cometido no passado pelas personagens. E esse “erro” se deve não apenas a se deixar seduzir, mas especialmente, semelhantemente ao que vimos em alguns dos tangos-canção sobre *compadritos*, à negação de sua origem *arrabalera* ou do amor “de verdade”, bem como à de sua família que é, na maioria das vezes, representada apenas pela mãe, como também ocorria nos tangos sobre *compadritos*. Enfim, a negação do que se é no interior na busca de aparentar o que não se é:

Te declaraste Milonga fina/ cuando dejaste el arrabal,/ el traje mishio de percalina/ y la puntilla del delantal. (Milonga fina)

Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana/ a un lujoso reservado del Petit o del Julien,/ y tu vieja, ¡pobre vieja! lava toda la semana/ pa' poder parar la olla, con pobreza franciscana,/ en el triste conventillo alumbrado a kerosén. (Margot)

¡Pobre paica arrabalera/ que quedó sin corazón! (El motivo)

Yo de mi barrio era la piba más bonita,/ en un colegio de monjas me eduqué/ y aunque mis viejos no tenían mucha guita/ con familias bacanas me traté./ Y por culpa de ese trato abacanado/ ser niña bien fue mi única ilusión,/ y olvidando por completo mi pasado,/ a un magnate entregué mi corazón. (De mi barrio)

Y ahora de nuevo en tu barrio/ y por todos respetada,/ viendo tu vieja encantada/ con tu regeneración,/ dentro de tu corazón/ has de pensar que el cariño/ tendió su manto de armiño/ para abrigarte mejor.⁸² (La maleva)

Acordate que tu vieja acariciaba/ con sus manos pequeñitas de mujer/ tu cabeza de muchachita alocada.../ que soñaba con grandezas y placer. [...] Milonguera de melenas recortadas/ que antes tenías hogar feliz,/ no recuerdas a tu viejita amargada/ que ignora todavía tu desliz. (Milonguera)

Pebeta de mi barrio, papa, papusa,/ que andás paseando en auto con un bacán. (Pompas de jabón)

Fuiste la piba mimada/ de la calle Pepirí,/ la calle nunca olvidada/ donde yo te conocí. (Mano cruel)

Sin embargo no sentías/ ansias de una vida nueva,/ para tus viejitos eras/ toda su tranquilidad. (Los dopados)

Essa transformação dessas instâncias femininas não se dá apenas no relativo ao espaço e à aparência, mas também na alteração do nome, um dos mais importantes signos identitários:

Estercita,/ hoy te llaman Milonguita,/ flor de noche y de placer,/ flor de lujo y cabaret. (Milonguita)

Si hasta el nombre te has cambiado como ha cambiado tu suerte:/ ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot! (Margot)

Pensamos, pois, que a questão da afirmação e negação da identidade também é o grande tema dos tangos-canção que tratam das “*milonguitas*”. Estes também se relacionam em grande medida ao lugar, mas, em comparação com os tangos sobre *compadritos*, a instauração da família como origem é muito mais intensa. Acreditamos que isso possa indicar que o peso desta instituição familiar é tido como mais importante para o caso das mulheres que o dos homens.

⁸² Destaquemos que em *La Maleva* se instaura uma típica personagem *milonguita* que abandona o bairro e a família em busca dos falsos prazeres proporcionados pela vida do cabaré. No entanto, este tango apresenta a peculiaridade dessa personagem se arrepender e voltar às suas origens, ainda que se mencione a possibilidade de uma “recaída”. Este foi o único tango de *outsiders* “regenerados” que encontramos, tema que por sua vez é altamente comum nos sambas, conforme veremos.

11. Conclusões preliminares

Expondo algumas conclusões preliminares com relação ao que foi descrito neste capítulo, mediante o percurso que realizamos, observamos uma série de mudanças sofridas pelos personagens *outsiders* caracterizados nos tangos do período estudado. Vimos que nos primeiros tangos *cupleteros*, os *compadritos* eram caracterizados a partir de uma perspectiva predominantemente positiva, a despeito de sua postura sumamente marginal. Observamos que foram os personagens marginais descritos nesses primeiros tangos os quais serviram de ponto de partida para a definição do “verdadeiro” *compadrito* do tango-canção. Nesse primeiro momento, esses personagens se plasmavam como locutores hedonistas que falavam sobre si mesmos para seus iguais. Já nos tangos-canção, em um processo iniciado em *Matasano*, e que depois vai se agudizando, o *compadrito* vai se entristecendo e se cindindo entre o exterior e o interior. Concomitantemente, ele vai gradativamente perdendo a autonomia no tocante à voz ao passo que são deslocados da instância de locutores personagens à de alocutários personagens e por fim apenas à de personagens. Nesse processo, o discurso passa a ser organizado por locutores de caráter demiúrgico e suas qualidades *malevas* vão sendo postas em cena a partir de uma perspectiva crítica. Como parte dessa mudança está a alteração do tempo enunciado, que deixa de ser o presente encontrado no tango *cupletero*, e vai para o passado. Isso se relaciona também com o desaparecimento enunciado dessa figura que é descrita como pertencente a um passado idealizado, assim como é idealizado o próprio *compadrito*. Esse *compadrito* idealizado continua a ser visto predominantemente desde uma perspectiva positiva. Encontramos também tangos nos quais a identidade *maleva* de personagens era posta em dúvida com base na presença ou não de determinadas características, ou ainda outros que enunciavam a mudança do *compadrito*. Já quando as figuras *outsiders* passam a ser vistas negativamente, elas deixam de receber o nome de *compadrito* ou seus equivalentes, passando a ser chamadas, por exemplo, de *haraganes* ou *fanfarrones*.

Quanto às figuras femininas, as *milonguitas*, conforme apontamos há pouco, apresentam vários aspectos em comum com os *compadritos*. Também encontramos aquelas nostálgicas de um *compadrito* idealizado que não existe mais, como vimos em *Guapo sin grupo* e *Mama, yo quiero un novio*, que, juntamente com *Mi papito*, eram caracterizadas como infantilizadas. Já em tangos como *¡Qué calamidad!*, encontramos locutoras personagens que também têm caráter demiúrgico e que criticam a postura do homem que não se enquadra no ideal de cidadão. Em *Pipistrela* localizamos um tipo semelhante de crítica,

nesse caso mais relacionado ao imigrante não argentinizado, conforme os projetos de cidadão ideal apregoado pelo Estado argentino.

CAPÍTULO 8

OS MARGINAIS SOCIAIS NAS LETRAS DE SAMBA

1. O malandro na discursividade brasileira

A figura do malandro na discursividade brasileira certamente extrapola o espaço do samba, atrelando-se a questões de identidade nacional mais destacadas do que no caso do *compadrito* na discursividade argentina. Segundo Rocha (2006), a figura do malandro começa a ser objeto de estudo por parte da intelectualidade brasileira na década de 1930. Sua figura era vista como condensadora da integração cultural, racial e de grupos sociais, em consonância com a imagem de cadinho de raças que, como vimos, estava então em voga. Não é coincidência, pois, que *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, tenha sido escrito justamente em 1928. No entanto, de acordo com Rocha (ibidem), foi nos anos 1970 que a discussão tida pela intelectualidade sobre a figura do malandro ganhou novas proporções, sendo ele associado a questões de resistência cultural frente à ditadura militar. Veremos a seguir alguns autores que trabalharam com essa figura a partir de perspectivas de diferentes áreas de estudos e em distintos gêneros textuais. Com isso, desejamos traçar alguns contornos desse personagem, expondo sua importância na discursividade brasileira e nas discussões relacionadas à identidade nacional.

Rocha (ibidem) situa como texto fundador dessas discussões o ensaio *Dialética da malandragem*, publicado por Antonio Candido em 1969. Nesse artigo, Candido encontra em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, o que chama de “dialética da malandragem”, a qual seria um reflexo da própria organização social brasileira. O personagem principal do romance de Almeida, Leonardo, é para Candido o primeiro grande malandro dos romances brasileiros, mas que, em realidade, se inscreveria na tradição da narrativa popular de nosso país. Essa tradição teria suas raízes no personagem folclórico Pedro Malasarte e estaria presente também nas obras de Gregório de Matos. O personagem malandro finalmente seria elevado à categoria de símbolo identitário em *Macunaíma*, de Mario de Andrade.

Candido aponta que o personagem malandro aventureiro e astucioso é comum às narrativas folclóricas, mas que no caso brasileiro ele está atrelado à própria estrutura social do país. Para o autor, diferentemente da sociedade ordeira e puritana norte-americana, a sociedade brasileira não é rígida, não estabelece pares antitéticos como o lícito frente ao ilícito ou o moral frente ao imoral. A dialética da malandragem, que para o autor caracterizaria nossa

sociedade, adviria dessa falta de rigidez, de sorte que estaríamos sempre oscilando entre esses pares antitéticos, entre a ordem e a desordem. Dessa forma, a comicidade malandra do romance de Almeida viria da amoralidade de seus personagens que, por ser resultado dessa sociedade flexível, não se enquadravam às normas burguesas.

O personagem popular Pedro Malasarte volta a aparecer na definição de malandro realizada por outro estudioso, Roberto DaMatta, em 1997, em sua obra *Carnavais, malandros e heróis*. Nela o autor trabalha com as figuras da tríade malandro-Caxias-renunciador como ocupantes do espaço da figura de “herói” no Brasil. O malandro representaria aquele que sabe converter todas as desvantagens em vantagens, sendo uma das suas maiores características a sagacidade. Contudo, apesar dessas qualidades, para DaMatta o malandro se recusaria a utilizá-las para ocupar posições de prestígio e poder, mas sim para usar “as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (ibidem, p. 291). Dessa maneira, a ocupação do espaço da malandragem seria uma escolha vista como positiva. Além disso, o malandro assumiria uma postura hedonista, cujo tempo, em contraste com o passado do Caxias e o futuro do renunciador, seria o presente. Em resumo:

Sua escolha, sejamos finalmente claros, é da esfera intermediária, aquela zona da inconsistência onde não ter caráter significa justamente o inverso: ser um homem de caráter e nunca, jamais, pretender reformar o mundo apresentando-se como o grande exemplo (ibidem, p. 301).

Gilberto Vasconcelos, em *Música popular – de olho na fresta* (1977), também contrasta a sociedade brasileira com as protestantes, que teriam uma ética de valorização do trabalho não encontrada no Brasil. Baseando-se em Florestan Fernandes, Vasconcelos aponta que essa situação em nosso país adviria do processo de transição do trabalho escravo para o assalariado e dela seria fruto o malandro. Em *A malandragem e a formação da Música Popular Brasileira*, elaborado em conjunto com Matias Suzuki em 1986 (apud ROCHA, 2006), Vasconcellos focaliza o mundo da música que, para estes pesquisadores, seria o espaço privilegiado para a instauração dessa figura. Conforme resume Rocha (2006, p. 112) sobre estes textos de 1977 e de 1986:

É nesse contexto pós-abolicionista, de acentuada polaridade entre capital e trabalho assalariado, e aproveitando a brecha do sistema, que o compositor popular assume como valor estético e de conduta social o exercício da malandragem, significando isso uma prática de recusa constante aos apelos do mundo do trabalho e da produção capitalista. Sem dúvida, tal prática exigia do compositor popular a necessidade de uma “prontidão” permanente frente às ameaças constantes do pauperismo e da miséria. Portanto, não é só

como código poético que a malandragem se afirma no cancioneiro popular, é também como regra de saber-viver. O resultado foi que a malandragem se tornou a temática predileta do compositor popular, declaram Vasconcelos e Suzuki (1986). Com o tempo, a voz do malandro passou a confundir-se com a voz do compositor popular, formando uma só voz, e a malandragem tornou-se sinônimo de samba, convergindo para uma única identidade cultural.

Como se vê, para Vasconcelos e Suzuki, malandro e samba estão intrinsecamente relacionados e, por sua vez, associados também à construção de uma identidade cultural. Além disso, os autores destacam o malandro se recusa a ocupar os postos de trabalho destinados aos de sua classe, sendo a música uma possibilidade de saída.

Segundo Sandroni (2001, p. 159), a primeira alusão impressa que se tem sobre a malandragem já se relaciona com o universo da música popular: a coletânea de modinhas e lundus de Eduardo das Neves, titulada *O trovador da malandragem*, publicada em 1904. Mas conforme afirma o antropólogo, é somente ao final dos anos 1920 que o malandro começa a ser tema recorrente nas letras de samba e quase sinônimo de sambista. Em *Acertei no milhar* (1982), Cláudia Matos focaliza o malandro relacionado ao mundo do samba, e também o associa à estrutura socioeconômica do país. Descreve o malandro como um personagem que preza pelo prazer, onde o desprazer é associado ao trabalho braçal duro e mal remunerado reservado aos pertencentes à classe baixa. Para Matos, o malandro é uma figura que se recusa a se submeter à ação disciplinadora do que aqui denominamos Aparelhos Ideológicos do Estado (ALTHUSSER, 1985) e a ocupar o espaço destinado aos de sua classe:

O sistema de relações de produção que oprime e marginaliza o trabalhador sagra determinados valores: o dinheiro, o trabalho, a família, o respeito à autoridade constituída etc. Ora, tais valores funcionam frequentemente para os estratos subalternos como fatores da opressão: o dinheiro é parco, o trabalho é um imperativo de sobrevivência que não oferece compensação suficiente, a autoridade está sempre nas mãos do outro. Assim, esses valores que sustentam o desprazer, devem ser excluídos do espaço do samba – o próprio prazer lúdico. (ibidem, p. 31)

De acordo com a pesquisadora, a “noção de malandro está associada à de sambista desde os anos 20”, associação, por sua vez, relacionada ao samba da Estácio. A autora encontra no samba três linhas temáticas: a lírico-amorosa, a apologético-nacionalista e o samba malandro. De acordo com Matos, esta linha, diferentemente da melancolia conformista do primeiro e do otimismo despreocupado do segundo, se caracteriza por relativizar tristezas e alegrias, por se encontrar na fronteira. Segundo a autora, o próprio malandro é um ser de fronteira, não sendo seu espaço nem o morro nem os bairros de classe média, mas os de

passagem como a Lapa e o Estácio. Tampouco chega a ser um operário bem comportado, mas também não um ladrão: é malandro. Ademais, para ela, o malandro não é uma figura de carne e osso, mas um personagem do discurso do samba:

Mais do que a um tipo de conduta, está ligado a um tipo de discurso. Antes de ser uma figura social ou histórica, é uma figura de linguagem, a encarnação de um comportamento estético, de um estilo. Ele é a expressão, em figura humana, da ginga, maleabilidade e dinâmica do próprio samba. No samba da malandragem, o sambista fala a linguagem de um ideal, e proclama o ideal de uma linguagem capaz de conter em si uma multiplicidade de significações simultâneas. Em ser a linguagem de um ideal, mais do que a descrição de uma realidade palpável, o discurso da malandragem, paralelamente a aspectos referenciais que dão conta de toda uma época e de um estrato social, institui uma metáfora a ser cultuada (MATOS, 1982, p. 67).

Já em *No fio da navalha* (2009), Giovanna Dealtry apresenta opiniões em alguns aspectos distintas das de Matos. Para ela, é justamente nos sambas compostos a partir do fim da década entre 1920 que o malandro deixa de ser caracterizado por escritores, intelectuais e jornalistas e passa a falar pela boca dos próprios malandros, o que intensifica a associação do sambista com o malandro. Contudo, ela salienta que as letras de samba dos anos 1930 constroem a imagem de um “malandro ideal”, de “terno branco e navalha”, associada à figura do sambista daquele momento. No entanto, este se circunscreveria a esse período, tendo depois desaparecido das ruas do Rio de Janeiro, mas não do imaginário nacional.

No concernente a este aspecto, Dealtry (ibidem) retoma o mencionado texto de Candido, recordando que o malandro já estava presente em *Memórias de um sargento de milícias*, lembrando também como essa figura chegaria à categoria de “símbolo” em *Macunaíma*. Porém, adverte que o próprio Mário de Andrade afirmava que este personagem não tinha sido criado com o propósito de ser um símbolo do brasileiro. Assim como o personagem Piamã não representava o italiano, Macunaíma não representava o brasileiro, mas ambos evocavam “‘sem continuidade’ valores étnicos ou puramente circunstanciais da raça” (ANDRADE apud DEALTRY, 2009, p. 42).

Tiago Gomes, em *Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas* (1999), faz uma análise do emprego do malandro no teatro brasileiro e conclui que, diferentemente da imagem construída nos anos 1920, essa figura era antes caracterizada como um trapaceiro que sintetizava o que havia de pior de um país corrompido pela escravidão. Para Gomes, a mudança ocorrida por volta dos anos 1920 é fruto de duas correntes: por um lado, da tendência mundial de valorização do tipicamente nacional decorrente do

nacionalismo pós-guerra; por outro lado, ela viria da valorização de manifestações culturais consideradas “exóticas” em Paris, o que, em virtude do prestígio da cultura francesa no Brasil, teria influenciado a busca por nossas “raízes populares”. O autor considera que nesse movimento também interveio “a revalorização do trabalhador nacional ocorrida nesta época, em virtude da decepção com o imigrante europeu que se pode verificar neste período” (ibidem, p. 66).

Outro aspecto interessante apontado por Gomes (ibidem, p. 61) é que nas obras de teatro que ele analisa:

...não é apenas um único malandro que aparece como objeto destes textos. Observando com cuidado, pode-se notar que astúcia, esperteza, violência, compulsão à jogatina e fuga do trabalho são elementos sempre presentes nas diversas construções do malandro, mas em doses muito variadas, permitindo que este tipo, mantendo suas características básicas, possa ser utilizado para fins diversos e mesmo opostos entre si.

Nesse sentido, Dealtry (2009, p. 71), ao tratar sobre o malandro das letras de samba compostas na Era Vargas e alvo de censura oficial ou velada, diz que deste é selecionado o que seria:

...“interessante” à formação da cultura carioca e, por metonímia, da brasileira e “esquecem-se” ou “reprimem-se” os elementos dissonantes. Certos aspectos da malandragem tornam-se produtivos, no calor da hora, em que se enseja construir uma nova representação do brasileiro: vindo das classes populares, miscigenado, capaz de superar a adversidade por meio da inteligência e da esperteza, sedutor, criativo e – por que não? –, até certo ponto, rebelde, à imagem dos revolucionários de 30.

O malandro é um tipo que se propõe muito bem a essas adaptações, pois é inerente a ele justamente o característico “trocar de máscara para manter sua capacidade de enganar o outro” (ibidem, p. 39). Ademais, parece envolver o malandro um fenômeno paralelo ao que vimos na Parte 2 com relação ao samba que foi se plasmando como a voz do morro, da cidade, do Rio de Janeiro e do Brasil. No entanto, destaquemos que, embora o malandro dos sambas seja o que Dealtry chama de “malandro ideal”, como vimos, ele se inscreve na discursividade brasileira numa linhagem já instaurada nas narrativas populares do personagem Pedro Malasarte e na literatura nas obras de Gregório de Matos, em *Memórias de um sargento de milícias*, *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Além disso, conforme discutido, a lógica malandra é associada à própria organização da sociedade brasileira, bem como ao caráter de seu povo. Ou seja, o malandro tão fortemente associado ao samba e a seus compositores, se

vincula à imagem do próprio país, o que julgamos que certamente ajudou a impulsionar a associação entre samba e nacionalidade.

Vejamos a seguir como essas discussões podem contribuir para a análise dos sambas selecionados.

2. Que malandro?

Vimos na Parte 2 desta tese, mediante a análise de *A favela vai abaixo*, de Sinhô, *Batente*, de Almirante, e *Coisas nossas*, de Noel Rosa, que dentro das próprias letras se plasmava um debate acerca da origem topográfica do samba, topografia essa que se associava à procedência dos que habitavam distintas regiões da cidade do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil. Observamos que as letras denotavam a consciência por parte dos músicos de que havia dois diferentes estilos de samba sendo compostos no final da década de 1920 e início da de 1930. Por um lado, encontrava-se aquele praticado pelo grupo associado a Sinhô, aos migrantes baianos e a seus descendentes, vinculado também aos bairros cariocas onde esses habitavam, como a Saúde e a Cidade Nova. Como vimos, esse estilo se vinculava ao samba de cunho mais rural e folclórico do Recôncavo baiano, além de seu ritmo se assemelhar ao do maxixe, conforme o que Sandroni (2001) chama de “paradigma do *tresillo*”. Por outro lado, ao fim da década de 1920 foi surgindo outro estilo executado por músicos como Wilson Batista, Bide e Ismael Silva, grupo relacionado principalmente ao bairro carioca do Estácio, mas também a outros, como a Vila Isabel de Noel Rosa. Como vimos, além dessas questões topográficas, este estilo também se diferenciava musicalmente daquele, em função de sua distinta divisão rítmica e dos instrumentos empregados. Tematicamente, as letras deste estilo se associavam mais a questões urbanas que as daquele; porém, certamente o aspecto que mais interessa neste capítulo é a estreita vinculação que vai sendo nelas criada entre o samba e o malandro. Essa relação já se esboçava na primeira fase do samba, mas vai se fortalecer e se estabelecer na segunda, ao ponto de se criar uma forte associação entre esse gênero e esse personagem.

Nesse sentido, atentemos à letra do samba *Foram-se os malandros* de Donga, gravado pelo dueto formado por Francisco Alves e Gastão Formenti em 1928, versão com a que lidaremos aqui:

[refrão:] [2 vezes:]
Minha casa foi abaixo
Meu cachorro se perdeu
A mulher que eu mais amava
De desgosto já morreu

Os malandros da Favela
Não têm mais onde morar
Foram um pra Cascadura
Outros para a Circular
Coitadinhos dos malandros
Em que aperto vão ficar
Com saudades da Favela
Todos eles vão chorar

[refrão:] (2 vezes)

Os malandros de Mangueira
Que vivem da jogatina
São metidos a valentões
Mas vão ter a mesma sina
Mas eu hei de me rir muito
Quando a Justiça for lá
Hei de ver muitos malandros
A correr, a se mudar.

Esta música é do mesmo autor de *Pelo telefone*, o qual, conforme já vimos na Parte 1 desta tese, é considerado o primeiro samba registrado. Donga, filho da tia baiana Amélia e morador da Cidade Nova, é associado ao grupo que praticava o estilo antigo de samba. Quando escutamos a mencionada gravação, notamos que ele se aproxima musicalmente do maxixe e tem ritmo acelerado. Quanto à letra, vemos que, ao modo dos sambas de roda, não há uma associação temática direta entre refrão e estrofes. Isso porque, embora refrão e estrofes dissertem sobre a perda de moradias, no refrão um locutor personagem fala sobre si mesmo, e nas estrofes ele se dedica a dar sua opinião acerca das consequências da derrubada do Morro da Favela e da possibilidade de que algo semelhante venha a acontecer com as casas do morro da Mangueira. Ou seja, nesse samba também há referências ao episódio tratado em *A favela vai abaixo*, mas não se limitando a esse evento, já que focaliza também outro espaço. Na verdade, como bem indica o seu título, o foco desta letra não é exatamente o que aconteceu ou pode vir a acontecer, mas um grupo específico que será ou pode chegar a ser afetado por esses eventos: os malandros da Mangueira.

Na primeira estrofe, o locutor personagem se dedica a descrever o destino que terão os malandros da Favela que não teriam mais onde morar e teriam que se espalhar por outros bairros da cidade. Nesta letra, diferentemente do que ocorria no samba de Sinhô, não se menciona o motivo pelo qual os malandros teriam que sair desse local, o que denota que a derrubada da Favela era de conhecimento público. Nessa parte, também se fala sobre o sofrimento que a saída causaria nos malandros pelas saudades que sentiriam. Esses

personagens são descritos como “coitadinhos”, o que poderia ser interpretado como um enunciado irônico. Contudo, não encontramos na interpretação de Francisco Alves e Gastão Formenti qualquer traço de ironia. De qualquer maneira, o que vemos é que o abandono de um lugar e a necessidade de ter que se adaptar a outro é colocado como algo ruim, como a dispersão de um grupo.

Na segunda estrofe, fala-se sobre a possibilidade de que o mesmo aconteça aos malandros da Mangueira. Os dois primeiros versos são descritivos e caracterizam esses personagens como pessoas que “vivem da jogatina” e que são “metidos a valentões”. Assim, primeiramente, esses malandros não trabalham, já que vivem *do* jogo. Além disso, são “*metidos a valentões*”, ou seja, eles não são verdadeiramente valentes, mas apenas se passam por. Ademais, o adjetivo “valente” no aumentativo, conforme indica a entrada dessa palavra na versão digital do *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, tem valor irônico e pejorativo e indica “que ou quem é dado a bravatas, vive alardeando ser mais valente do que realmente é; fanfarrão”. Já o terceiro e o quarto versos se iniciam com a adversativa “mas”, indicando, pois, que algo que se contrapõe ao mencionado anteriormente será dito. No terceiro, diz-se que estes malandros terão a mesma “sina” dos da Favela: a perda de suas casas. E no quarto, o locutor personagem afirma que ele viria a “rir muito” caso isso viesse a acontecer. Enquanto na primeira estrofe não se mencionava um causador da saída dos malandros, no quinto verso da segunda estrofe é nomeada a “justiça” como agente da possível “sina” que também teriam os malandros da Mangueira. Logo, na última estrofe, o locutor personagem não apresenta qualquer compaixão pelos personagens, mas alegria pelo seu possível futuro. Como esta parte se inicia com dois versos de descrição dos personagens seguidos por dois iniciados por uma conjunção adversativa, denota-se que as mencionadas características são tidas como negativas pelo locutor personagem. Ademais, a menção à justiça, posta aqui como um aparelho repressor do Estado, deixa claro que os malandros dessa segunda estrofe não se encaixam dentro das normas da lei estatal.

Observando apenas a segunda estrofe, suporíamos, pois, que o locutor compartilha o ponto de vista disciplinador do Estado, sendo contrário à postura marginal dos malandros. No entanto, essa perspectiva não se aplica a qualquer malandro. Vimos na primeira estrofe que o locutor personagem se mostrava sensível ao sofrimento dos malandros da Favela. Além disso, no refrão o locutor personagem afirmava que também ele havia sofrido revezes em função de a sua casa ter ido abaixo. Como em toda a letra os únicos nomeados como atingidos pela derrubada das casas são os malandros, se supõe que apenas esses viviam nos mencionados

espaços. De sorte que concluímos que também o locutor personagem é um malandro, mas não um malandro como os da Mangueira. Ele seria como os da Favela, com os quais se identifica. Assim, esta letra estabelece a existência de mais de um tipo de malandro. Ou ainda, que existem os malandros e os “metidos a” malandro.

Como se vê, esse samba apresenta pontos em comum com *A favela vai abaixo* que vão além da menção à derrubada das habitações do Morro da Favela. Em ambos, estabelece-se uma contraposição entre os que são da Favela, com os quais se identifica o locutor personagem, e os que são de outros bairros – naquele caso, o Salgueiro, Querosene e Estácio, e neste, a Mangueira. No samba de Sinhô, o locutor personagem se dizia malandro (“nós da malandragem”), o que reforça a hipótese de que o locutor personagem deste samba de Donga também se identifique como malandro. No Capítulo 4 concluímos que, além de uma contraposição entre morro e cidade, os sambas analisados mostravam um contraste entre os músicos pertencentes ao samba do estilo antigo e os do novo, oposição essa que se estendia à topografia. Assim como nas letras trabalhadas naquele capítulo se discutia qual era o “verdadeiro samba”, vemos nesta letra de Donga que a discussão também abarca a definição do “verdadeiro malandro”.

Sobre a relação entre morro, samba e malandro, recorramos a Cláudia Matos (1982). A autora aponta que o samba se desenvolveu “paralelamente à criação e ao crescimento das favelas, que vieram a ser uma espécie de refúgio dos sambistas e do samba” (ibidem, p. 28). A pesquisadora se embasou para chegar a essa afirmação em depoimentos dados por músicos como João da Baiana: “O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba [...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos para fugir da polícia que nos perseguia” (apud MATOS, 1982, p. 28). De acordo com Matos (ibidem), essa perseguição se devia à associação estabelecida entre samba, negros e desordem, vinculação que vai se tornando complexa à medida que o samba vai sendo incorporado pelos meios de comunicação em massa. Mas não nos esqueçamos de que em meados da década de 1920, ainda que grande parte dos compositores fosse formada por negros ou mulatos, como Ismael Silva, Donga ou Sinhô, a maioria dos intérpretes era composta por brancos, como Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda ou Marília Batista.

De fato, o que vemos na letra de Donga é que o morro da Mangueira é um espaço onde a justiça não se faz presente e quando isso acontece é para desestabilizá-lo. Ou seja, parece que aqui, como no samba de Sinhô, também se instaura uma dicotomia entre a cidade, lugar dos detentores da lei, e o morro, espaço dos sambistas e dos malandros. Porém, o que

mostra *Foram-se os malandros* é que essa associação não se dá entre qualquer morro e qualquer malandro, mas entre o morro da Mangueira e os seus malandros que “vivem da jogatina e são metidos a valentões”. Mas como seria, então, na perspectiva dos enunciadores desses sambas, o verdadeiro malandro? Nesse sentido, observemos a seguinte afirmação de Sandroni (2001, p. 168):

A ótica na qual Donga vê os malandros neste samba [*Foram-se os malandros*] é evidentemente negativa. O mesmo se dá com João da Baiana em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Lá, ele afirma que se recusou a viajar à Europa em 1922 com o conjunto “Os Oito Batutas” para não trocar a segurança de seu emprego por uma aventura incerta – o que parece uma atitude antimalandra. Com efeito, o entrevistador pergunta em seguida: “quer dizer que este negócio de sambista malandro não é com você?”, e João responde sem hesitar: “Claro que não!”.

Mas há um detalhe curioso. Esse emprego que João da Baiana não queria perder era o de fiscal da estiva, conforme se lê na mesma entrevista. Ora, segundo o depoimento de Moreira da Silva recolhido por Claudia Matos, a fiscalização da estiva, trabalho onde não se “pega no pesado”, seria justamente um exemplo de “profissão de malandro”! Vê-se assim que o perfil “objetivo” de João da Baiana coincide perfeitamente com o dos malandros: mestiço, oriundo de um meio economicamente desfavorecido, festeiro, sambista, preso “várias vezes por tocar pandeiro”, ganhando a vida “sem pegar no pesado”. Apesar disso, ele, como seus companheiros de geração, não escolheu a etiqueta do malandro como pertinente a sua definição identitária. Assim se evidencia que a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente.

Discordamos com Sandroni quanto à sua conclusão sobre *Foram-se os malandros*, já que, conforme discutimos, pensamos que o samba contém duas distintas visões sobre o malandro. Por outro lado, as análises que fizemos dos sambas de Donga e de Sinhô nos mostraram que, embora os locutores personagens também fossem malandros, não eram malandros que vivessem do jogo, podendo-se entender que os malandros dos sambas do estilo antigo tinham algum tipo de trabalho. A letra de Donga também denota que os malandros que são como o locutor personagem não se envolvem com problemas com a justiça, como ocorreria com os da Mangueira.

Quanto a esse último aspecto, detenhamo-nos em *Batuque na cozinha* composto em 1917⁸³ por João da Baiana. Este samba tem a estrutura muito próxima da dos sambas de roda, tanto ritmicamente quanto com relação à estrutura da letra, uma vez que o refrão é repetido várias vezes e que o seu conteúdo não tem associação direta com as estrofes. Vejamos:

⁸³ Obtivemos a data de composição por meio do artigo de Alvito (2011), mas a única gravação a que tivemos acesso foi a realizada em 1968 gravadora pela Odeon no CD *Gente da antiga*. Nesta canta o próprio João da Baiana, acompanhado de Pixinguinha ao saxofone, entre outros músicos.

Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo, não
Na cozinha muita gente
Sempre dá em alteração

[refrão:] [2 vezes:]

Mas o batuque na cozinha a sinhá não quer
Por causa do batuque eu queimei meu pé

Eu voltei na cozinha pra tomar um café
Malandro tá com o olho na minha mulher
Mas comigo eu apelei para a desarmonia
E fomos direto para a delegacia
Seu comissário foi dizendo com altivez
É da casa de cômodo da tal Inês
Revista os dois bota no xadrez
Malandro comigo não tem vez.

[refrão:] [2 vezes:]

Mas, seu comissário, eu estou com a razão
Eu não moro na casa de habitação
Eu fui apanhar meu violão,
Que estava empenhado com Salomão.
Eu pago a fiança com satisfação,
Mas não me bota no xadrez com esse malandrão
Que faltou com respeito com o cidadão
Que é Paraíba do Norte Maranhão.

[refrão:] [2 vezes:]

Na primeira estrofe, o locutor personagem afirma que não mora em casa de cômodos, não porque tenha medo, mas por conta das confusões que acontecem nesse tipo de habitações em virtude de os moradores dividirem a mesma cozinha, afirmação que supõe que se tratava de lugares que proporcionavam algum tipo de perigo. O locutor personagem conta algumas dessas desavenças na segunda estrofe, narrando na terceira e quarta uma na qual ele próprio se envolveu. Nessas duas últimas estrofes, como no samba de Donga, temos a instauração da ação da polícia como um aparelho repressivo do Estado. Atentemos que também a presença da “sinhá” no refrão, tendo em vista o longo período de escravidão em nosso país, e o fato de esse samba ter sido composto não muito tempo depois da abolição da escravatura, podem ser associados com os aparelhos repressivos. Isso pois a “sinhá” é colocada como uma figura que controla e proíbe. Como nas estrofes se fará presente o aparelho repressivo da polícia, a “sinhá” estabeleceria, pois, uma ligação temática entre essas duas partes da letra.

O locutor personagem é identificado pelo comissário como malandro em função de sua pretensa origem: a casa de cômodos “da tal Inês”. E como morador desse tipo de

habitação, ele é imediatamente classificado pelo delegado como malandro e, portanto, marginal. Logo, indiscutivelmente deveria ser preso.

Vimos na Parte 1 deste trabalho que no fim do século XIX e início do XX, a então capital federal brasileira havia experimentado um grande aumento populacional decorrente da chegada de migrantes, grupo em grande medida formado por ex-escravos libertos advindos especialmente do Nordeste do país, bem como de imigrantes vindos de diferentes partes do mundo. Como consequência desse adensamento populacional, a moradia passou a fazer parte não apenas da pauta urbanística, mas também da do saneamento da cidade. Os casarões do centro da capital eram onde se concentrava a maior parte da população pobre, onde se formavam os famosos e temidos cortiços ou casas de cômodos⁸⁴, como a da tal Inês da letra. Conforme vimos anteriormente, a política de reurbanização da cidade do Rio de Janeiro levada a cabo no início do século XX tinha o intuito de equipará-la às cidades europeias, tendo como especial modelo as reformas realizadas em Paris. Um dos principais objetivos dessa política era justamente a derrubada dos cortiços instalados no centro da cidade. Essas habitações eram tidas não apenas como grandes focos de epidemias das doenças que assolavam então a capital federal, mas também de dissolução moral, como podemos observar no trecho deste discurso político proferido em 1887 (apud MORAIS, 2010, p. 5):

Falando das habitações, é forçoso atender para estas sentinas sociais a que a linguagem do povo apelidou de cortiço. Todos sabem o que é um cortiço. [...] No cortiço acha-se de tudo: o mendigo que atravessa as ruas como monturo ambulante; a meretriz impudica, que se compraz em degradar o corpo e alma, os tipos de todos os vícios e até [...] o representante do trabalho.

Maria Helena de Souza Patto (1999) aponta que essa política urbanística acabou por expulsar boa parte dessa população pobre que habitava o centro da cidade para terrenos que não despertavam interesses imobiliários, como pântanos, margens de rios, subúrbios ou morros. A autora destaca que, durante a República Velha, foi incumbida à polícia uma série de deveres para a imposição da nova ordem almejada pelo Estado no Rio de Janeiro, cidade que deveria servir de modelo para o restante do país. Em nome de medidas urbanísticas e higiênicas, novas proibições foram estabelecidas e a pobreza passou a ser associada com vícios como o alcoolismo, a promiscuidade sexual, a baderna, o crime e a vadiagem. Esta

⁸⁴ Segundo informações recolhidas por Danielle Crespo de Moraes (2010, p. 4), no fim do século XIX “as freguesias centrais de São José, Sacramento e Santa Rita já contavam com 214 estalagens, num total de 4.401 quartos e 8.586 habitantes. A freguesia de Sant’Anna tinha, sozinha, 329 estalagens, 4.949 quartos e 13.055 habitantes”.

última, por certo, era uma das principais razões alegadas como causa das detenções realizadas pela polícia em um país que tinha extinguido havia pouco o tráfico e a escravidão de africanos. Assim, a maior parte dos que se encontravam desempregados ou em subempregos eram negros ou mulatos. Patto (1999, p. 175) destaca que no Código Penal de 1890 havia um capítulo dedicado a “Vadios e Capoeiras”, cujo Artigo 402 criminalizava a capoeiragem, além de que colocava essas duas figuras em um mesmo nível. Ora, como discutimos na Parte 1 desta tese, o samba, especialmente em seu início, esteve intimamente vinculado à prática da capoeira, de modo que essa lei acabava por atingir também os que o tocavam. Ademais, como bem salienta Patto (loc cit.), essa criminalização se constituía como uma perseguição racial legalizada, posto que os praticantes dessa atividade eram, em sua maioria, negros. A autora também destaca importantes questões sobre as nomenclaturas empregadas nos relatórios policiais:

...durante muitas décadas os famigerados “malandros cariocas” – os nossos pícaros? – compareceram envoltos em preconceito nos relatórios policiais e nos boletins dos Departamentos Estaduais do Trabalho. [...] Nos relatórios oficiais, desempregados e subempregados compareciam como “vadios”, como “incansáveis parasitas”, como “sanguessugas” que se alastravam pelas cidades atacando a propriedade com “cínica temeridade”. A preocupação obsessiva de cientistas e autoridades policiais nos países industriais europeus com a “vagabundagem” repetia-se aqui, embora não pelos mesmos motivos. Bastava ser pobre, não branco, desempregado ou insubmisso para estar sob suspeita e cair nas malhas da polícia.

Frente a esse cenário, não é de se admirar que, alguém diante de um agente da polícia, como era no caso do locutor personagem de *Batuque na cozinha*, não quisesse ser identificado como morador de uma casa de cômodos. De fato, o que vemos na letra de João da Baiana é a argumentação do locutor personagem que se declara não morador desse espaço, e assim sendo, não ser configurado como um “vadio”. O locutor personagem diz ter inclusive condições de pagar sua fiança e, portanto, não compartilhar a cela com o homem com quem havia brigado, este sim, a seu ver, um “malandrão”. No entanto, o motivo alegado pelo locutor personagem para a sua presença na casa foi o de pegar seu violão que estava empenhado com um personagem chamado Salomão, nome e atividade que podemos relacionar a imigrantes de origem judia ou árabe,⁸⁵ o que pode indicar a presença também de imigrantes pobres nessas moradias. Ora, o violão é um instrumento intrinsecamente

⁸⁵ Este trecho nos fez recordar o samba *Quem dá mais?* (1930) de Noel Rosa no qual um violão “que toca em falsete/ que só tem um braço, fundo e cavalete” é arrematado por um judeu “pra vendê-lo pelo dobro no museu”.

relacionado ao malandro,⁸⁶ além do que, o fato de estar empenhado também indica descontrole financeiro, outra “característica malandra”. Todavia, nessa letra, o locutor personagem busca de certa forma se apropriar do discurso dos agentes repressivos para se safar da prisão. Ao recorrer ao seu lugar de cidadão, demonstra a consciência de, como tal, possuir direitos que deveriam ser respeitados. Nesse sentido, tragamos à baila o trabalho de DaMatta (1997), o qual encontra dois tipos de categorias nas sociedades. Por um lado, existiria a do indivíduo, relacionada ao cidadão nos Estados nacionais, com igualdade de direitos e possibilidade de escolha, bem como de caráter impessoal. Por outro, existiria a de pessoa, de caráter complementar e hierarquizante, mais relacionada às sociedades tribais, onde não se tem a possibilidade de escolha do espaço ocupado. O sociólogo afirma que todas as sociedades costumam apresentar ambas as categorias, mas com predominância de uma delas. No caso da brasileira, segundo ele, há a predominância da pessoa sobre o indivíduo, predominância essa concretizada, dentre outras coisas, pela expressão “você sabe com quem está falando?”, e pelo “jeitinho brasileiro”. Porém, DaMatta afirma que em nossa sociedade o “indivíduo entra em cena todas as vezes em que estamos diante da autoridade impessoal que representa a lei universalizante, a ser aplicada para todos” (ibidem, p.236), conforme encontramos no samba de João da Baiana. Em nosso *corpus*, localizamos outras menções a intervenções de aparelhos repressivos do Estado em sambas compostos no estilo novo,⁸⁷ como por exemplo:

“A polícia em toda a zona/ Proibiu a batucada/ Eu vou pra Vila/ Onde a polícia é camarada”. (*Eu vou pra Vila*, Noel Rosa, 1930)

“Fui processado por andar na vadiagem/ Que se dane! Que se dane!/ Mas me soltaram pelo meio da viagem/ Que se dane! Que se dane!”. (*Que se dane*, Noel Rosa, 1931)

“Mas esta vida/ Não há quem me faça deixar/ Por falares tanto/ A polícia quer saber/ Se eu dou meu dinheiro todo a você”. (*Nem é bom falar*, Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves e Noel Rosa, 1931)

“Dez vezes por dia a delegacia/ Mandava um soldado prender a Maria/ Mas quando se via na frente do praça/ Maria sumia tal qual a fumaça [...] Foi presa em flagrante roubando um baralho/ Não faz mais conflito/ Está no distrito lavando o assoalho”. (*Maria Fumaça*, Noel Rosa, 1936)

⁸⁶ Sandroni (2001, p. 157-159) levanta menções a personagens classificados como malandros, vadios ou capadócios em romances brasileiros da segunda metade do século XIX, nos quais esses personagens eram caracterizados justamente por sua associação ao violão, à cachaça e à desordem.

⁸⁷ Encontramos menção à polícia em algumas das gravações de *Pelo telefone*, mas não na primeira, gravada por Baiano em 1917, ou mesmo na segunda, gravada por Zé da Zilda em 1938. Portanto, não consideraremos aqui este caso. Para maiores informações sobre esse samba, ver o primeiro capítulo de *A construção do samba*, de Jorge Caldeira (2007).

Esses trechos denotam a vinculação entre samba e “vadiagem”, bem como a repressão que sofria a “batucada”, mesmo já entrada a década de 1930, quando o samba já ocupava um lugar de destaque na indústria cultural brasileira. Vemos no trecho de *Eu vou pra Vila* que a relação entre sambista e polícia não era linear, pois a da Vila Isabel era “camarada”, o que supõe traços de clientelismo. Nesse sentido, como aponta Zaluar (1998, p.280), a associação estabelecida entre sambistas e membros da classe política ou da elite brasileira era bastante estreita, a ponto de muitos músicos, como Ismael Silva, Geraldo Pereira ou Heitor dos Prazeres, terem conseguido empregos em decorrência de sua amizade com membros dessas classes. Ocorrida à época da República Velha, acreditamos que um dos mais emblemáticos exemplos dessa relação é a célebre história do pandeiro de João da Baiana, conforme conta o próprio no trecho transcrito a seguir (apud MOURA, 1995, p. 115):

Eu me lembro que em certa ocasião, o conjunto de que eu participava foi convidado para tocar no palacete do senador Pinheiro Machado, lá no morro da Graça. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando aos meus colegas: cadê o menino? O menino era eu. Aí meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado e quebrado o meu pandeiro, lá na Penha. O senador mandou que eu passasse no Senado no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que tenho até hoje.

Esse depoimento demonstra que havia perseguição por parte da polícia com relação àqueles que praticavam o samba. Donga afirmou que durante as festa na Penha, mencionada também na citação anterior de João da Baiana, a polícia costumava arrebataram os pandeiros “por medida de precaução, quando por falta de sorte dos sambistas não estava de serviço na Penha o piquete da cavalaria do 1º ou 9º Regimentos da referida arma do nosso Exército brasileiro, que sempre nos protegeu” (apud MOURA, 1999, p.159). Essa afirmação de Donga e a anterior, de João da Baiana, demonstram não só a ação da polícia contra os sambistas, como também o clientelismo.

Nesse sentido, conforme aponta Tinhorão (2005, pp. 108-132), recordemos que as bandas militares, formadas após a chegada da família real ao Rio de Janeiro, desempenharam um importante papel no século XIX e início do XX na difusão da música popular composta então, uma vez que maxixes e tangos brasileiros faziam parte do seu repertório tocado em coretos, festas religiosas e carnavalescas. Essas se constituíam como espaços nos quais músicos advindos de classes baixas e de origem africana encontravam emprego. Era o caso, por exemplo, do pai de Heitor dos Prazeres que era marceneiro, mas também tocava nas bandas da Polícia Militar e a Guarda Nacional. Tinhorão (2009, p.111) assinala que aqueles

que faziam parte de uma banda militar atuavam somente como músicos, sendo dispensados dos demais afazeres militares. Ademais, isso era motivo de certo prestígio social, o qual era empregado para desculpar os participantes de infrações graves que viessem a cometer; mais um sintoma do “jeitinho brasileiro”.

De todos os modos, acreditamos que em *Batuque na cozinha* ocorre algo semelhante ao visto em *Foram-se os malandros*: o locutor personagem também é malandro, mas um malandro que se contrapõe a outro tipo de malandro associado a determinado espaço com o qual o locutor personagem diz não se identificar. Ademais, não podemos deixar de chamar a atenção para o fato de que o locutor personagem diz que é do Nordeste do país, região à qual, conforme já discutimos nesta tese, são vinculados muitos dos sambistas do estilo antigo. Dessa forma, instauram-se novamente questões de topografia atreladas não apenas à definição do samba, mas também à do malandro. De sorte que o malandro do estilo antigo – que muito embora compartilhe características com o do estilo novo, como tocar violão e ser identificado pela polícia como tal – se enuncia como diferente. Mais que isso, além das questões rítmicas ou pela intensidade da presença do malandro nas letras, o samba do estilo novo se diferencia do antigo pela clara identificação enunciada do locutor dessas letras com esse personagem, seja para exaltar sua postura, seja para renegá-la,⁸⁸ conforme veremos nos subcapítulos subsequentes.

A maior parte dos sambas que encontramos onde o malandro se faz presente foi produzida pelos sambistas do Estácio e se concentram entre os anos de 1928 e 1936. É claro que o malandro continuou presente nas letras de samba compostas depois de 1936, mas foi no mencionado período onde encontramos mais letras com referências a esse personagem. Destaquemos que, mesmo entre membros do “estilo novo”, eram constantes as discussões sobre o que é ser malandro, cujo exemplo mais emblemático foi certamente a discussão travada por meio de letras de samba entre Wilson Batista e Noel Rosa.⁸⁹ No entanto, o que estamos constatando é que a grande maioria das letras compostas no mencionado período possuem locutores personagens que dizem identificar-se com essa figura, falando, pois, sobre

⁸⁸ Como demonstração da consciência dessa diferenciação, podemos citar a já famosa entrevista dada por Sinhô ao jornal *Diário Carioca* em janeiro de 1930:

“A evolução do samba! Com franqueza, eu não sei se ao que ora se observa, devemos chamar evolução. Repare bem as músicas deste ano. Os seus autores, querendo introduzir novidades ou embelezá-las, fogem por completo ao ritmo do samba. O samba, meu caro amigo, tem a sua toada e não pode fugir dela. Os modernistas, porém, escrevem umas coisas muito parecidas com marcha e dizem ‘samba’. E lá vem sempre a mesma coisa: ‘Mulher! Mulher! Vou deixar a malandragem’. ‘A malandragem eu deixei’. ‘Nossa Senhora da Penha’. ‘Nosso Senhor do Bonfim’. Enfim, não fogem disso.” (apud SANDRONI, 2001, p. 167)

⁸⁹ Não trataremos aqui sobre essa controvérsia. Para mais informações sobre o tema, sugerimos a leitura de *Noel Rosa, de costas para o mar*, de Jorge Caldeira (2007).

si mesmos, ou sobre sua relação com seus pares. Encontramos também mulheres que falam sobre suas relações amorosas com personagens malandros. Assim, do “acobertamento” ou “limitação” da condição malandra vistas em *Foram-se os malandros* e *Batuque na cozinha*, passa-se, por volta de 1928, à sua ostentação.

3. Escola de malandro

Como vimos no subcapítulo anterior, além das discussões acerca de qual seria o verdadeiro samba, também existiam aquelas sobre o que seria o verdadeiro malandro. Nesse sentido, observemos a letra de *Escola de malandro* de Ismael Silva, Noel Rosa e Orlando Luis Machado, de 1932:

[refrão:] [2 vezes]

A escola do malandro
É fingir que sabe amar
Sem elas perceberem
Para não estrilar...
Fingindo é que se leva vantagem
Isso, sim, que é malandragem
(Quá, quá, quá, quá...)
[-Isso é conversa pra doutor?]

Oi, enquanto existir o samba
Não quero mais trabalhar
A comida vem do céu,
Jesus Cristo manda dar!

Tomo vinho, tomo leite,
Tomo a grana da mulher,
Tomo bonde e automóvel,
Só não tomo Itararé
(Mas...)

[refrão:] [2 vezes]

Oi, a nega me deu dinheiro
Pra comprar sapato branco,
A venda estava perto,
Comprei um par de tamanco.

Pois aconteceu comigo
Perfeitamente o contrário:
Ganhei foi muita pancada
E um diploma de otário.
(Mas...)

[refrão:] [2 vezes]

Este samba foi interpretado pelo dueto formado por Ismael Silva e Noel Rosa. Eles cantavam juntos o refrão, mas dividiam entre cada um deles as estrofes, instaurando um diálogo entre diferentes locutores. Dessa forma, concluímos que se plasma um locutor no refrão e outros dois diferentes nas estrofes. Ao longo da letra, se busca definir, como bem denota o seu título, como é um malandro. De acordo com o refrão, que se repete seis vezes na gravação, a principal qualidade do malandro é “fingir que sabe amar”, é enganar as mulheres sem que elas se deem conta, para não se zangarem. Por meio do sexto verso, “isso sim que é malandragem”, há a instauração de um outro enunciador que definiria o malandro de uma outra forma. Ou seja, é plasmado aqui um diálogo com uma outra voz que caracterizaria o malandro de uma maneira diferente da que faz o locutor desse samba. Acreditamos que esse é o mote principal dessa letra, intensificado pelo fato de que esse verso se encontra no refrão.

Nos dois primeiros versos da primeira estrofe, o locutor personagem afirma que, enquanto houver samba, ele não quer mais trabalhar. Logo, podemos concluir que o locutor personagem trabalhava antes de que existisse o samba, ou ainda que esse locutor personagem tira seu sustento do samba. No entanto, nos dois versos seguintes, ele afirma que “a comida vem do céu/ Jesus Cristo manda dar!”. Esses dois últimos versos aludem ao discurso religioso, não apenas pela menção a Jesus Cristo, mas também por se remeter à passagem bíblica sobre o maná.⁹⁰ Assim, se considerarmos que seu sustento vem da sua atividade como músico, concluímos que nessa estrofe se estabelece um paralelo entre o samba e o divino, mais especificamente com o paraíso edênico onde não era necessário trabalhar para sobreviver. Conforme discutimos anteriormente, o *topos* do paraíso para se referir ao país é recorrente na discursividade brasileira, e acreditamos que ele também se faz aqui presente com relação mais direta ao samba. Recordemos que no momento em que essa música foi composta, a atuação como músico popular ainda não era vista exatamente como uma profissão, e o samba, conforme apontam os estudos de Matos (1982), era tido como o espaço do lúdico e do divertimento em oposição ao do trabalho. Muniz Sodré (apud DEALTRY, 2009, p.72) também aponta que compor e tocar se constituía como uma atividade intermediária entre trabalho e diversão, sendo o emprego visto como o relacionado aos serviços braçais.

⁹⁰ Êxodo 16: 2-4; 31: “2 Toda assembleia dos israelitas pôs-se a murmurar contra Moisés e Aarão no deserto. Disseram-lhes: ‘Oxalá tivéssemos sido mortos pela mão do Senhor no Egito, quando nos assentávamos diante das panelas de carne e tínhamos pão em abundância! Vós nos conduzistes a este deserto, para matardes de fome toda esta multidão’. 4 O Senhor disse a Moisés: ‘Vou fazer chover pão do alto do céu. Sairá o povo e colherá diariamente a porção para cada dia. Pô-lo-ei desse modo à prova, para ver se andará ou não segundo minhas ordens’ [...] 31 Os israelitas deram a esse alimento o nome de maná. Assemelhava-se à semente de coentro: era branco e tinha o sabor de uma torta de mel”. (BÍBLIA, 1995, p. 116)

A questão do trabalho se mantém na voz do outro locutor personagem, na segunda estrofe. Nela, o verbo tomar é empregado com diferentes acepções: ingerir líquido (vinho e leite), tirar algo de alguém (dinheiro da mulher), fazer uso de um meio de transporte (bonde e automóvel) e promover a conquista ou a invasão (de Itararé, confrontação à qual nos referiremos logo depois).⁹¹

Julgamos que a primeira acepção mantém um vínculo com a questão da alimentação mencionada na estrofe anterior, mas também ao consumo de álcool comumente associado ao samba. No entanto, chama a atenção que a bebida escolhida tenha sido o vinho, já que, em geral, a bebida relacionada ao samba é a cachaça. É possível que a seleção tenha se dado por questões métricas ou ainda como outra referência ao discurso religioso, já que o vinho está estreitamente atrelado aos rituais católicos.

Quanto à segunda acepção, já havíamos visto que no refrão se menciona o ludíbrio da mulher como a principal característica do verdadeiro malandro. De fato, como veremos mais adiante nesta tese, é bastante recorrente nas letras de samba o tema do homem que vive à custa da mulher.

Com relação à terceira acepção, lembremos que, quando analisamos *Coisas nossas*, concluímos que a menção ao bonde nessa letra representava o espaço urbano em oposição ao rural. Também no caso desta canção, pensamos que a menção a esse meio de transporte e ao automóvel tenha por objetivo acentuar o caráter urbano do samba. Salientemos que o bonde é um meio de transporte associado à classe baixa, como fica claro, por exemplo, no samba *Bonde São Januário*, sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, composto por Wilson Batista e Aaulfo Alves em 1941 (“O bonde São Januário/ Leva mais um operário:/ Sou eu que vou trabalhar”). Já o automóvel é um meio de transporte vinculado à classe alta e à ascensão financeira, como vemos em *Arranjei outra* composta por Dan Malio e Vadico em 1930 (“Tenho automóvel/ Pois também deixei de andar a pé/ Fica chorando que em ti não faço fê”) e *Eu trabalhei* de Roberto Roberti e Jorge Faraj de 1941 (“Eu hoje tenho/ Tudo, tudo que um homem quer/ Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher”). Julgamos que a menção a esses dois diferentes meios de transporte pode denotar que o malandro dessa letra circula tanto em ambientes de classe alta, como nos de classe baixa.

No último verso da terceira estrofe do samba *Escola de malandro*, faz-se referência à batalha de Itararé, um episódio da Revolução de 1930 que levaria Getúlio Vargas à presidência da República nesse mesmo ano. As tropas revolucionárias haviam saído do Rio

⁹¹ Acepções encontradas na entrada “tomar”, na versão online do *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

Grande do Sul e conquistado os demais estados do Sul. Esperava-se que em Itararé, cidade paulista localizada na divisa com o estado do Paraná, ocorreria a mais sangrenta das batalhas de até então. Contudo, foram feitos acordos entre as forças governamentais e revolucionárias que levaram à destituição do então presidente Washington Luiz (substituído por uma junta governamental que assumiu a presidência), evitando-se o conflito. Esse episódio tornou-se ironicamente conhecido como “a batalha que nunca ocorreu”. É, pois, muito significativo que tenha sido justamente esse episódio o selecionado para fazer parte desse samba. Um dos episódios mais conhecidos da Revolução ganha relevância nessa composição justamente pela maneira como foi conduzido: com um “jeitinho brasileiro”. Assim, denota-se nessa composição que a “escola de malandro” não se restringe apenas aos sambistas, estendendo-se também à política do país.

Na quarta estrofe, destaca-se a aparência do malandro. Aqui o locutor personagem afirma que a “nega” lhe deu dinheiro para que ele comprasse sapatos brancos, mas em lugar disso ele comprou um par de tamancos. Acreditamos que isso possa significar que a mulher buscava dissociar a aparência de seu companheiro da do malandro de então, ao que o locutor personagem se esquivou. Mais adiante nos debruçaremos mais detidamente sobre o papel da mulher no samba desse período.

Na quinta estrofe, o outro locutor personagem estabelece um diálogo com o locutor personagem da estrofe anterior dizendo que lhe havia passado “perfeitamente o contrário”, do que se supõe que ele não havia tido uma mulher que lhe pagasse sapatos novos. Completa afirmando que tinha sido surrado e ganhado um “diploma de otário”, sintagma que nos parece altamente significativo. Primeiramente, destaquemos que este samba, que tem a palavra “escola” em seu título, termine falando sobre um diploma, que é, como sabemos, um documento que se recebe ao se completar um período de estudos, em geral com a função de comprovante para o mercado de trabalho. Ou seja, o locutor personagem estaria recebendo um título após haver se dedicado a estudar a malandragem que seria, pois, a sua profissão. Não obstante, o título que recebe não é o de malandro, mas o do seu oposto, o otário, constituindo-se, pois, como um enunciado que ironiza a própria malandragem.

Encontramos outros sambas onde a malandragem é relacionada à instituição escolar ou a uma profissão:

“A malandragem é um curso primário/ Que a qualquer um é bem necessário/
É o arranco da prática da vida/ Que só a morte/ Decide o contrário”. (*Ora vejam só*, Sinhô, 1927)

“Não tenho medo de bamba/ Na roda de samba/ Eu sou bacharel/ (Sou bacharel) [...] Quando eu me formei no samba/ Recebi uma medalha/ Eu vou pra Vila/ Pro samba do chapéu de palha”. (*Eu vou pra Vila*, Noel Rosa, 1930)

“Neste mundo ingrato e cruel/ Eu já desempenhei o meu papel/ E da orgia então/ Já pedi minha demissão”. (*Fui louco*, Noel Rosa e Bide, 1933)

“Sou doutor em samba/ Quero ter o meu anel/ Tenho esse direito/ Como qualquer bacharel [...] Quero o meu anel de depressa/Pra seguir a profissão”. (*Doutor em samba*, Custódio Mesquita, 1933)

“Nasci no Estácio/ Eu fui educada na roda de bamba/ Eu fui diplomada na escola de samba/ Sou independente, conforme se vê”. (*O x do problema*, Noel Rosa, 1936)

“Ele disse pra mim/ que está esperando ser presidente/ (tirar patente)/ do Sindicato dos Inimigos do Batente”. (*Inimigo do batente*, Wilson Batista e Germano Augusto, 1939)

Acrescentemos que foi nessa época que surgiu a expressão “escola de samba” para denominar as agremiações de carnaval. Parece que essa expressão surgiu com a fundação do bloco “Deixa falar” no bairro do Estácio, em 1928, e que viria a ser considerada a primeira escola de samba. De acordo com Ismael Silva, autor da letra com que estamos trabalhando e um dos nomes mais expressivos do grupo do Estácio, essa expressão foi criada por ele próprio para caracterizar um bloco surgido nesse bairro:

Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu, por causa da escola normal que havia no Estácio. A gente falava assim: “É daqui que saem os professores”. Havia aquela disputa com Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. E o pessoal do Estácio dizia: “Deixa Falar, é daqui que saem os professores”. Daí é que veio a ideia de dar o nome de Escola de Samba. (DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira)

Assim, essas letras, bem como a nomenclatura “escola de samba”, empregam a estratégia de se apropriar do discurso que pode ser identificado como de um dos mais fundamentais aparelhos ideológicos do Estado, a Escola, para validar sambas cujo enunciador se identifica com a marginalidade. Como veremos no subcapítulo seguinte, também o discurso que pode ser associado ao da Igreja é empregado com uma finalidade semelhante, como já vimos ocorrer em *Escola de malandro*.

4. Deus é quem nos dá a sina

Focalizaremos agora o samba *O que será de mim*, composto por Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves em 1931 e gravado pelo dueto formado por Francisco Alves e Mario Reis nesse mesmo ano. Da mesma forma que na gravação de *Escola de malandro*, *O que será de mim* foi organizado como um diálogo entre os dois intérpretes. De acordo com Giron (2001), as gravações desse dueto, iniciadas com o disco contendo *Deixa essa mulher falar* e *Quá-quá-quá*, gravado em 1930, foram ideia de Francisco Alves, marcando uma inovação na interpretação de sambas. Segundo o esse pesquisador:

No Estácio os sambas eram tocados com solista e coro – uma influência da forma improvisada do samba de partido-alto. Só que, entre os sambistas do Estácio, o revezamento solista e coro ganhou uma estrutura fixa, mais definida que no partido-alto, talvez para facilitar a memorização das letras e melodias. O samba do Estácio se convertia em um gênero coral, com uso de muitas vozes simultâneas em alturas diferentes. Daí parecer natural empregar o contracanto a duas vozes, conforme o desejo de Chico. Além disso, contou na opção pelo dueto a influência da “música sertaneja” em moda na época: os cocos e emboladas dos Turunas utilizavam o esquema de pergunta-resposta como base. O canto “bloqueado” em terças das duplas caipiras – vindas de São Paulo nas gravações de Cornélio Pires para a Columbia iniciadas em 1929 – não parece ter sido levado em consideração, pois essa modalidade de música só seria apreciada pelo público carioca em meados da década de 30. [...] Isso tudo sem esquecer as úteis lições de urbanidade de Sinhô: os breques, a malícia de roubar o ritmo para criar a síncope inesperada, o improviso de um comentário falado enxertado na hora. (GIRÓN, 2001, pp. 116-117)

No entanto, como vimos neste capítulo, Francisco Alves já havia cantado em dueto com Gastão Formenti em 1928, com quem também gravou no mesmo ano *Toada sertaneja* e *Não posso comer sem molho*, antes mesmo de que Mario Reis realizasse sua primeira gravação⁹². Porém, essas gravações com Formenti não eram estruturadas como pergunta e resposta, como em *O que será de mim*; já no caso de *Escola de malandro*, que segue estrutura semelhante à deste, ele só veio a ser feito depois das gravações do dueto de Mario Reis e Francisco Alves. Esses fatores mostram realmente uma inovação feita por esses autores nesse sentido. Atentemos à letra de *O que será de mim*:

[refrão:]
Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será

⁹² Informações e gravações conseguidas no blog Chiadofone. Disponível em: <http://chiadofone.blogspot.com.br/2010/04/sr-gastao-formenti-e-miss-lucy-campos.html>. Acessado em 08 jun. 2012.

Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há
[Que será de mim?]

Minha malandragem é fina
Não desfazendo de ninguém
Deus é quem nos dá a sina
E o valor dá-se a quem tem

Também dou a minha bola
Golpe errado ainda não dei
Eu vou chamar Chico Viola
Que no samba ele é rei
[Dá licença seu Mário]

[refrão:] [2 vezes:]

Oi, não há vida melhor
Que vida melhor não há
Deixa falar quem quiser
Deixa quem quiser falar

O trabalho não é bom
Ninguém pode duvidar
Oi, trabalhar só obrigado
Por gosto ninguém vai lá.
[Oi, bate, bate, bate, batente]

[refrão:]

Na gravação em dueto, o refrão é cantado na primeira vez somente por Mario Reis. Essa parte da letra é iniciada com uma construção condicional eventual, também chamada de potencial (CASTILHO, 2010; NEVES, 2000). Nesse tipo de construção, caso satisfeita a condição enunciada, o referente da oração principal é tido como certo. Neves (ibidem) afirma que as orações condicionais antepostas, como o caso da que apresentamos aqui, instituem geralmente também um tópico discursivo cuja informação não se compõe como novidade, mas como “parte do conhecimento partilhado entre o falante e o ouvinte, e, como tal, constitui uma base selecionada pelo falante para assentar a porção seguinte de seu discurso” (ibidem, p.834). Assim, a instauração de uma condicional pressupõe um diálogo e, conseqüentemente, um interlocutor, bem como a seleção de um tópico entre outros mais. Todavia, a oração principal “não sei o que será” emprega um verbo no futuro, o que lhe confere um caráter de possibilidade, de incerteza, caráter esse intensificado por se tratar de uma construção negativa, combinação que potencializa seu cunho de improbabilidade. O quarto verso é uma oração causal que expõe o motivo da dúvida expressa no verso anterior, que é viver na malandragem.

Já o quinto verso da estrofe qualifica o dito no verso anterior de forma superlativa “vida melhor não há”. Em resumo, este refrão se constitui como altamente polifônico.

No primeiro verso da primeira estrofe, o locutor diz que sua malandragem é “fina”, adjetivo pouco usual para se referir à malandragem, em geral relacionada a ambientes pobres e marginais. Acreditamos que nesse caso não há como dissociar o enunciado do intérprete Mario Reis, ainda mais porque Francisco Alves, um dos autores do samba, já o teria composto pensando em que fosse cantada por ele e por Mario (GIRON, 2001, p. 124). Este havia sido aluno de violão de Sinhô, que o convenceu a gravar seu primeiro disco; porém, a música se constituía apenas como um hobby para ele, e não como um meio de vida, visto que fazia parte de uma família abastada carioca. À época, Mario passava seus dias entre o clube e a Faculdade de Direito, tendo por esta razão recebido a alcunha de “Bacharel do Samba”. Em 1933, Mario Reis gravou o samba *Doutor em samba*, de Custódio Mesquita, o que intensificaria ainda mais essa associação da figura do cantor com a de acadêmico. Podemos dizer que o cantor levava uma vida tranquila, sem grandes preocupações financeiras ou com trabalho, vivendo, enfim, uma “malandragem fina”.⁹³

No segundo verso, mediante o emprego de uma construção negativa, temos novamente a instauração do que poderíamos considerar, pela perspectiva polifônica, como outro enunciador. No quarto verso, é instaurado um locutor coletivo por meio do pronome de objeto indireto “nos”, pluralizando os pertencentes à “malandragem fina”. Nesse e no quinto verso, é empregado o presente de caráter gnômico, que dá valor normativo a esses enunciados. Afirma-se que a malandragem não é uma escolha, mas uma sina, resultado de uma decisão do próprio Deus que visava somente a alguns eleitos. A malandragem é posta, pois, como uma qualidade positiva, que se tem ou não.

A instauração do malandro e do samba como algo inexorável, fruto da vontade divina, do destino, da sina, ou ainda da hereditariedade, não é exclusividade deste samba, mas sim um tema recorrente nas letras de outros sambas, conforme podemos observar nos seguintes trechos:

“A malandragem eu não posso deixar/ Juro por Deus e Nossa Senhora/ É mais certo ela me abandonar/ Meu Deus do céu/ Que maldita hora”. (*Ora vejam só*, Sinhô, 1927)

“Trabalho, isso não/ Meu corpo é fechado/ É contra minha religião”. (*Golpe errado*, Francisco Alves, 1929)

⁹³ Para mais informações sobre o cantor, ver *Mario Reis: o fino do samba* (GIRON, 2001).

“Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder/ Se o jogo permitir, se a polícia consentir e se Deus quiser...”. (*Malandro medroso*, Noel Rosa, 1930)

“A carne é fraca/ A cabeça não ajuda/ Ele quer ganhar a vida/ Mas o destino é que é cruel”. (*É bamba*, Ary Barroso e Luís Peixoto, 1931)

“Para ver se endireitava/ Eu deixei a malandragem/ Vi que não adiantava/ Nunca mais levei vantagem/ Vou voltar à vida antiga/ Pra tornar a ser feliz/ Do contrário, Deus castiga,/ Foi no samba que eu me fiz”. (*Nem assim*, Lauro dos Santos, 1931)

“Meu avô morreu na luta/ E meu pai, pobre coitado/ Fatigou-se na labuta/ Por isso eu nasci cansado/ E pra falar com justiça/ Eu declaro aos empregados/ Ter em mim esta preguiça/ Herança de antepassados”. (*Caixa Econômica*, Orestes Barbosa e Antônio Nássara, 1933)

“Eu sou vadio/ Porque tive inclinação/ Eu me lembro, era criança/ Tirava samba-canção”. (*Lenço no pescoço*, Wilson Batista, 1933)

Como se vê, a malandragem é colocada como algo que independe do malandro, que lhe é atribuído e, conseqüentemente, não lhe pode ser imputada culpa por suas ações. Podemos aqui estabelecer uma relação com os estudos de DaMatta (1997, p. 295-296) sobre o malandro realizados com base nas histórias do personagem folclórico Pedro Malasartes. Nessas histórias, os ricos e fortes eram definidos pelo exterior, pelo que possuíam, como terras, dinheiro ou gado. Por outro lado, os personagens pobres e fracos como Pedro e seu irmão, eram caracterizados por suas qualidades, como as de ser astucioso e vadio, no caso de Pedro, ou trabalhador e honesto, no caso de seu irmão. DaMatta (ibidem, pp. 295-296) conclui que:

O poder dos fracos se atualiza por meio de *qualidades intrínsecas*, é irremovível dos seus portadores e concebido como *natural*, dado pelo nascimento através do caráter. Os *poderes dos fracos*, assim, são poderes internos que não podem ser roubados. Daí sua profunda associação com o mágico e com o místico, essas forças que se associam interna e intrinsecamente a certos objetos, elementos, cargos e/ou papéis sociais.

Assim, pensamos que há uma filiação entre o malandro Malasartes e o dos sambas com que trabalhamos no sentido desse também ser comumente caracterizado por suas qualidades, sendo sua condição estabelecida no momento do nascimento e relacionada no nível do místico, do divino.

Retornemos a *O que será de mim*. Na segunda estrofe, o locutor personagem chama à fala um alocutário denominado Chico Viola, um dos apelidos de Francisco Alves. Outra alcunha deste cantor, “O Rei da Voz”, é também usada no quarto verso. Ao ser chamado,

Francisco Alves se instaura como locutor personagem na improvisação “dá licença, seu Mario”. Ou seja, as figuras dos próprios cantores se instauram na letra como locutores e alocutários personagens. Segundo Giron (2001, p. 124), foi a primeira vez que esse tipo de diálogo foi realizado, marcando uma inovação nas gravações de então. Acreditamos que esta estratégia intensificava a relação que os ouvintes estabeleciam entre os cantores e o conteúdo de suas músicas. Como vimos, é nesse momento que começa a se constituir uma indústria ao redor dos artistas, por meio da sua participação em revistas temáticas ou entrevistas radiais, por exemplo. Esse tipo de associação realizada nesta letra era interessante como forma de propaganda, e Francisco Alves era muito ativo também nesse sentido.

Após a improvisação, Francisco Alves canta o refrão sozinho uma vez. Canta também uma segunda vez, mas em terças, juntamente com Mario Reis, voltando a cantar sozinho a terceira estrofe, cujos dois primeiros versos são paráfrases do último verso do refrão. O quarto verso também é uma paráfrase do terceiro: “Deixa falar quem quiser/ Deixa quem quiser falar”. Além de “Deixa falar” ser o nome do bloco fundado no Estácio, o qual viria a ser tido como a primeira escola de samba, em ambos os versos temos o verbo “deixar” no Imperativo na segunda pessoa do singular, o que plasma um alocutário que poderíamos interpretar como sendo aquele nomeado como Mario ou ainda um alocutário genérico. Já o “quem” pode ser considerado como aqueles que não estão de acordo com a postura dos locutores, entidade que pode ser vinculada à perspectiva disciplinadora do Estado ou àqueles que a ela se submetem. Encontramos estratégias semelhantes também em outros sambas da época, como em (grifos nossos):

“No samba foi que eu nasci/ Nele tenho que morrer/ Porque isto, eu já vi/
Que é o meu maior prazer/ *Quem achar que não está bem/ Pode até falar de mim/*
Não vou atrás de ninguém/ Hei de viver sempre assim!!!”. (*Nem assim*, Lauro dos Santos, 1931)

“Enquanto eu viver na orgia/ Não quero mais trabalhar/ Trabalho não é para mim/
Ora, *deixa quem quiser falar*”. (*O trabalho me deu bolo*, João Golo, 1936)

Mas essa estratégia também é empregada colocando-se o ponto de vista na perspectiva oposta, como vemos nos trechos destacados abaixo (grifos nossos):

“Ora, meu bem/ *Diga tudo que quiser/* Eu deixei de ser vadio/ Por causa de uma mulher.” (*A vadiagem*, Francisco Alves, 1929)

“*E quem diz que o trabalho/ Não dá camisa a ninguém/* Não tem razão/ Não tem, não tem”. (*Eu trabalhei*, Roberto Roberti e Jorge Faraj, 1941)

Nesses dois últimos exemplos, vemos que o locutor personagem se coloca como “regenerado”, expressão utilizada para definir aquele que saiu da malandragem, também chamada de “orgia”. “Malandros regenerados” se constituíram como um dos principais personagens dos sambas compostos nesse período, mas não nos esqueçamos da carga semântica que então carregava a palavra “regenerar”. Como aponta Patto (1999), no fim do século XIX e início do XX, as teorias raciais deterministas em voga nesse período empregavam a expressão “degeneração racial” para definir determinados caracteres como vinculados à raça. Médicos chegaram a pôr em prática um programa de esterilização de sujeitos tidos como degenerados por serem “criminosos, loucos, idiotas, epiléticos, cancerosos, nefríticos, tuberculosos, prostitutas, vagabundos, alcoólatras, ninfomaníacas e homossexuais” (ibidem, p. 188). Assim, acreditamos que os alocutários, definidos como “meu bem” no primeiro exemplo e simplesmente “quem” no segundo, apresentam posturas contrárias às dos locutores. Por um lado, os locutores personagens se definem como “regenerados”, conseqüentemente, compartilham a perspectiva disciplinadora do Estado. Por outro, os alocutários se filiam à perspectiva marginal do malandro.

Também encontramos uma construção semelhante que, muito embora sem o uso do verbo “dizer”, também remete à voz de um enunciador contrário ao ponto de vista do locutor:

“Força eu não faço, *faça quem quiser*/ No tal de trabalho eu faço/ Pegar no pesado meu santo não quer/ Pra ficar mal acostumado//Doa a quem doer/ Só vivo folgado/ Pois eu sei me defender”. (*Golpe errado*, Francisco Alves, 1929)

Mario Reis volta a cantar na última estrofe, que é composta por construções cujos verbos estão no presente, empregado novamente com valor gnômico. Acreditamos que se instaura nessa estrofe um enunciador universal (GUIMARÃES, 2002, p. 25-26), que se plasma em enunciados elaborados sem modalizações, como bem indica a utilização do pronome indefinido “ninguém” no segundo e no quarto verso. Esse tipo de enunciador apresenta o que diz como algo verdadeiro, sem direito a refutação; algo não social que está acima da própria história. Assim, o trabalho é colocado como algo ruim e imposto, conclusão que não permite ser contradita e que podemos associar ao regime de escravidão ou aos trabalhos braçais normalmente destinados aos descendentes de escravos. Este ponto de vista sobre o trabalho, conforme estamos vendo, é uma constante nos sambas, presente, como veremos, até mesmo naqueles que pregam a “regeneração”.

5. Eu posso me regenerar

Como estamos vendo, uma das principais características do malandro descrito nas letras de samba é sua recusa ao trabalho, de maneira que o jogo poderia constituir-se como uma forma de obtenção de dinheiro, conforme vimos em *Foram-se os malandros*. No entanto, encontramos poucas letras que se referissem a essa atividade.⁹⁴ É o exemplo de dois sambas de Noel Rosa: *Maria Fumaça*, composto em 1936 (“Bebendo potassa/ Perdeu o rompante/ Foi presa em flagrante/ Roubando um baralho”), e *Mulato bamba*, de 1932, no qual o jogo é colocado de forma positiva (“Já nasceu com sorte e desde pirralho/ Vive às custas do baralho,/ Nunca viu trabalho”). Também encontramos sambas nos quais o jogo é utilizado como metáfora para as relações amorosas, como é o caso de *Força de Malandro*, composto por Hervé Cordovil e Jaime Tolomi em 1933 (“A mulher é orgulhosa e não gosta de perder/ Mas num jogo de olhar/ Ela dá vida pra perder”) ou *Se você jurar*, composto por Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves e gravado em 1930 por este, novamente em dueto com Mario Reis. Observemos sua letra:

[refrão:] [2 vezes]
Se você jurar que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir, mulher
A orgia assim não vou deixar

Muito tenho sofrido
Por minha lealdade
Agora estou sabido
Não vou atrás de amizade
A minha vida é boa
Não tenho em que pensar
Por uma coisa à toa
Não vou me regenerar

[refrão:] [2 vezes]
A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar
O que eu posso fazer
É se você jurar
Arriscar a perder
Ou desta vez então ganhar.

⁹⁴ Poderíamos novamente mencionar *Pelo telefone*. Contudo, pelos motivos expostos anteriormente, nos abstermos de considerá-la aqui um exemplo.

A letra tem um locutor que se instaura também como personagem masculino, que se dirige a um alocutário personagem feminino dizendo que pode “se regenerar”, caso ela jure que lhe ama. Caso contrário, afirma que não abandonaria a “orgia”. O uso do verbo “regenerar” pressuporia que o locutor personagem considera o espaço da malandragem no qual se encontra no momento da enunciação como de degenerescência. Relacionado a esse espaço da degenerescência estaria o mundo da malandragem. Nesse samba, o contraste “regenerar” frente a “degenerar” indica a posta em cena de uma relação bipolar. Logo, se considerarmos as conotações que carregam essas palavras, poderíamos considerar que o verbo “regenerar” preencheria o pólo positivo dessa relação e, conseqüentemente, “degenerar”, o negativo: encontramos no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* definições para “regenerar” como “gerar ou produzir novamente; formar(-se) de novo” e também “emendar(-se) moralmente; corrigir(-se), reabilitar(-se)”, enquanto que para “degenerar” temos “ocasionar ou adquirir maus hábitos ou práticas; corromper-se”, ou ainda, “mudar para um estado ou condição qualitativamente inferior; declinar, estragar(-se)”. Contudo, localizamos no decorrer da canção outros elementos que reorganizam o posicionamento positivo-negativo dessa bipolaridade.

Na segunda estrofe da canção se anuncia “A minha vida é boa/ Não tenho em que pensar/ Por uma coisa à toa/ Não vou me regenerar”. cremos que esses versos constituem o espaço da malandragem, da orgia e do ócio como positivos, colocando o da regeneração, no pólo oposto. Julgamos que, seguindo o modelo proposto por Ducrot (1984), podemos encontrar aqui vozes de dois diferentes enunciadores, E1 e E2, que, de acordo com a hipótese que propusemos nesta tese, se relacionaria o primeiro ao enunciador do Estado, enquanto o segundo ao enunciador marginal. Também encontramos nessa segunda estrofe o seguinte trecho, que se constitui como um enunciador proverbial: “A mulher é um jogo/ Difícil de acertar/ E o homem como um bobo/ Não se cansa de jogar”. Podemos relacionar este trecho com o conceito de doxa, submissão de um enunciado “*a las representaciones, opiniones, creencias comunes*” (AMOSSY, 2005, p. 3). Ou seja, aqui também se estabelece a polifonia por meio da presença dessa outra voz que identificamos com a do senso comum.

“Regenerar-se” seria para o malandro render-se à ordem social, perder. No entanto, isso não é dito claramente, já que o lugar do malandro, como afirma DaMatta (1997), é o da inconsistência, da ambiguidade e da possibilidade, tão bem expostos em “eu posso me regenerar”. Nesse trecho, ao lançar-se mão do verbo “poder”, estabelece-se um não comprometimento real, instaurando uma outra relação com o “jurar” exigido da alocutária-

personagem, que é absolutamente suavizado pelo uso da conjunção condicional “se”, que traz esse juramento também para o nível da hipótese, da possibilidade. Dessa maneira, nivela-se a promessa exigida da mulher ao enunciado de possibilidade do locutor personagem. Por meio de outros dados da canção vemos que, na realidade, o locutor situa a mulher à qual se dirige também no universo da ambiguidade, do “nem lá, nem cá” mencionado por DaMatta: a alocutária, sendo mulher, é um “jogo” (“A mulher é um jogo/ Difícil de acertar”), logo, localizada no âmbito do azar, da possibilidade; além do mais, é associada ao fingimento (“Mas se é/ Para fingir, mulher”), postura também relacionada ao mundo do jogo. Outro elemento que reforça o tom de possibilidade e instabilidade é o uso da disjuntiva “ou” de “Arriscar e perder/ Ou desta vez então ganhar”. Assim sendo, se enuncia que, locutor e alocutária, ambos também personagens, fazem parte do mesmo universo, sendo que um deseja enganar o outro por meio da esperteza das palavras, ao mesmo tempo em que ambos almejam permanecer no mesmo espaço.

Construções linguísticas como as encontradas em *Se você jurar*, que indicam mais possibilidades que assertividades são constantes nas letras do “samba malandro”. Já havíamos observado uma estratégia semelhante em *O que será de mim*, onde também aparecia uma condicional eventual (“Se eu precisar algum dia/ De ir pro batente/ Não sei o que será”), mas encontramos estruturas com valor semelhante em outras letras:

“Toda mulher da orgia/ Assim disse o Ismael/ Não se pode com certeza/
Dizer que ela é fiel”. (*Não é isso que eu procuro*, Francisco Alves e Ismael Silva, 1928)

“Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder/ Se o jogo permitir,
se a polícia consentir e se Deus quiser... [...] Se um dia ficares no mundo,
sem ter nesta vida mais ninguém,/ Hei de te dar meu carinho,/ Onde um tem
seu cantinho, dois vivem também...”. (*Malandro medroso*, Noel Rosa, 1930)

“Espera mais um ano que eu vou ver/ Vou ver o que posso fazer/ Não posso
resolver neste momento/ Pois não achei o teu requerimento/ (Espera, espera,
espera...)”. (*Espera mais um ano*, Noel Rosa, 1931)

“Nem tudo que se diz se faz/ Eu digo e serei capaz/ De não resistir/ Nem é
bom falar/ Se a orgia se acabar”. (*Nem é bom falar*, Ismael Silva, Nilton Bastos, Francisco Alves e Noel Rosa, 1931)

Outro fator com relação à organização do tempo nas letras dos “sambas malandros” é o de que, entre os 69 sambas sobre malandros que selecionamos, apenas oito apresentam narrativas: *Bom elemento*, composto por Noel Rosa e Quindinho em 1930, *Dama do Cabaré*, composto por Noel Rosa em 1936, *Oh, seu Oscar!*, composto por Ataulfo Alves e Wilson

Batista em 1939, as composições de Assis Valente *Recenseamento*, de 1940, e *Fez bobagem*, de 1942, além de *Até hoje não voltou*, composto em 1946 por Geraldo Pereira, e os já aqui mencionados *Batuque na cozinha* e *Maria Fumaça*. Destaquemos que *Recenseamento* e *Bom elemento* narram basicamente um diálogo. Todos os demais são preponderantemente descritivos ou expositivos e geralmente se referem ao presente. Nessa direção, outra estratégia que encontramos foi o alto emprego de advérbios ou locuções adverbiais que realçam a vinculação com o momento da enunciação, em especial “hoje” ou “hoje em dia”. Tais constatações estão em consonância com estudos de DaMatta (1997) que, como vimos no início deste capítulo, concluíam que o malandro assume uma postura hedonista, cujo tempo, em contraste com o passado do Caxias e o futuro do renunciador, é o presente.

6. Mulher de malandro

Há sambas onde figuras femininas se instauram como locutoras personagens que trabalham, sustentam o malandro e consideram positivamente essa situação, como é o caso de *O meu amor tem* de André Filho (1930), *É bamba* de Ary Barroso e Luís Peixoto (1931) e *Por amor a esse branco* de Custódio de Mesquita (1933). Nessas letras, as mulheres representadas falam sobre si mesmas, algumas parecem se dedicar à prostituição, e em uma delas a violência de gênero aparece como algo que a protagonista desejasse:

“Tu ficas em casa/ E eu vou pra rua trabalhar [...] És bom demais e eu confesso/ Que se me dás tanta pancada/ É porque eu gosto e até te peço”, (*O meu amor tem*)

“Dinheiro ele leva o meu/ E se não leva empomba”, (*É bamba*)

“Pois se eu me sacrifico/ Por amor a este branco/ (Nem queiram saber como é que eu fico)/ Eu ando me acabando/ Mas o meu amor luxando/ Eu me sinto satisfeita”, (*Por amor a esse branco*)

Também no samba *Mulato de qualidade*, de André Filho (1932), ainda que não se mencione a questão do sustento, uma locutora personagem feminina elogia o seu companheiro por ele ser “mesmo bamba”, “bom no samba”, respeitado e andar “alinhado como os moços da cidade”. No entanto, podemos relacioná-lo aos sambas mencionados anteriormente em virtude da alusão à violência de gênero como algo positivo (“Vivo feliz, no meu canto sossegada/ Tenho amô, tenho carinho, oi!/ Tenho tudo e até pancada!”).

Seguindo essa mesma temática, encontramos dois sambas que foram compostos em décadas distintas e por autores diferentes, mas que foram batizados com o mesmo nome de

Mulher de malandro. O sintagma nominal empregado no título se tornou em nosso país uma expressão para designar o tipo de mulher descrita nos sambas mencionados anteriormente neste subcapítulo: uma mulher que sustenta seu companheiro, lhe é fiel e “gosta de apanhar”. Nas letras destes dois sambas, diferentemente do que ocorria nas daqueles, a figura feminina não ocupa a instância de locutora, mas somente a de personagem, instância também ocupada pelo malandro, além de que ambas as letras são descritivas. Observemos suas letras colocadas abaixo lado a lado:

<p>Mulher de malandro Heitor dos Prazeres 1931</p> <p>[refrão] [2 vezes:] Mulher de malandro sabe ser Carinhosa, de verdade Ela vive com tanto prazer Quanto mais apanha a ele tem amizade Longe dele tem saudade</p> <p>Ela briga com o malandro Enraivecida, manda ele andar Ele se aborrece e desaparece Ela sente saudade, vai procurar [Há um ditado muito certo: pancada de amor não dói]</p> <p>[refrão:]</p> <p>Muitas vezes, ela chora Mas não despreza o amor que tem Sempre apanhando e se lastimando Perto do malandro, se sente bem [É meu bem, o malandro também tem o seu valor]</p>	<p>Mulher de malandro Hervé Cordovil 1945</p> <p>[refrão:] Mulher de malandro canta Quando tem felicidade Mulher de malandro chora Quando sente saudade Pode até morrer de dor Mas não troca o seu amor por outro amor Pode até morrer de dor Mas não troca o seu amor por outro amor</p> <p>Quando ela escuta o samba Que o malandro fez A cidade a cantar Sente o coração de alegria até chorar Malandro também sabe amar</p> <p>[refrão:]</p> <p>Quando ela escuta o samba Que o malandro fez A cidade a cantar Sente o coração de alegria até chorar Malandro também sabe amar</p>
--	---

O primeiro foi composto por Heitor dos Prazeres e interpretado por Francisco Alves, com o acompanhamento da Orquestra Copacabana em 1931, tornando-se um dos sucessos do carnaval de 1932 (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 116). Musicalmente, essa versão tem ritmo acelerado e segue o estilo antigo, assemelhando-se ao maxixe. O cantor acrescentou algumas falas de improviso em forma de breque (colocadas entre colchetes na transcrição) e que nos serão muito importantes para a análise.

A letra começa com o refrão, cujo primeiro verso se inicia com o sintagma nominal que titula o samba, sem uso de determinantes, de forma que entende-se que não se está fazendo referência a uma pessoa específica, sendo “mulher de malandro” é uma categoria genérica. Esse sintagma nominal é seguido do sintagma verbal: “sabe ser carinhosa de verdade”. Da oração completa, entende-se que a personagem não é realmente carinhosa, mas pode ser quando lhe apetece, ou seja, ela pode fingir, característica adjudicada ao próprio malandro. Assim sendo, o adjunto adverbial “de verdade” instaura uma ambiguidade no enunciado, posto que se ela não é carinhosa, não pode sê-lo de verdade. No entanto, também a ambiguidade é uma “característica malandra”, de forma que novamente a mulher de malandro se equipara ao próprio malandro. No quarto verso, se instaura a questão da violência de gênero como algo desejado pela personagem feminina e que lhe dá prazer, conforme se afirma no terceiro verso. Já no quinto, se expõe a questão da saudade causada pela distância, empregando-se aqui o advérbio “longe”.

Na primeira estrofe a relação entre a mulher e o malandro é descrita como uma sequência rotineira composta por briga, separação, saudade e reatamento provocado pela mulher. Ao fim dessa estrofe, em forma de breque, aparece o ditado popular “Pancada de amor não dói”, instaurando na letra um enunciador genérico e colocando a violência contra a mulher como uma prática aceita e corriqueira.

Na última estrofe é exposta a incapacidade por parte da mulher de se separar do malandro, embora chore, apanhe e se lastime, porque, apesar de todo esse cenário de sofrimento, “perto do malandro, se sente bem”. Ao final dessa estrofe, temos outro comentário que, como vimos, estabelece uma outra voz no texto, diferente da do locutor. Esse se inicia por “É meu bem”, que instaura um alocutário, seguido por “o malandro também tem o seu valor”. O emprego do advérbio “também” traz ao texto a modo de polêmica, a voz de quem acredite que o malandro não tem valor, voz essa que o locutor instituído no comentário contradiz.

Vejamos o segundo samba, composto por Hervé Cordovil e interpretado em 1945 pela voz de Isaura Garcia. A interpretação segue claramente o estilo novo, tendo o acompanhamento musical de um “‘grupo regional’, nomenclatura empregada para denominar a forma orquestral comum na ‘Era do Rádio’, formada geralmente por cavaquinho, violões, bandolim, percussão e um instrumento solista” (DINIZ, 2006, p. 24), que neste caso é um instrumento de sopro, provavelmente um clarinete. A interpretação está em tom menor, tem

ritmo lento, com vogais alongadas, de forma que podemos considerá-la uma canção passional (TATIT, 2004).

A letra desse samba é formada apenas por um refrão e uma estrofe que são cantadas duas vezes alternadamente. Como no caso da composição de Heitor dos Prazeres, essa começa pelo refrão iniciado pelo sintagma nominal “mulher de malandro” seguido de um verbo conjugado no Presente do Indicativo de forma a se estabelecer uma descrição do cotidiano. O verbo empregado é o “cantar”, o que aproxima a personagem ao mundo da música. No segundo verso se especifica o momento em que ela realiza essa ação: “quando tem felicidade”. O terceiro e o quarto versos estabelecem um paralelismo com os dois primeiros. O terceiro se inicia com o mesmo sintagma nominal do primeiro, mas desta vez seguido do verbo “chorar”, também no Presente do Indicativo. O quarto verso também especifica quando a personagem realiza essa ação, sendo neste caso “quando sente saudade”. Assim, há um paralelismo na forma, mas uma antítese no conteúdo. Já o sexto e o sétimo versos afirmam a fidelidade da personagem, apesar do sofrimento, versos estes que se repetem uma segunda vez. Ou seja, como no caso do samba anterior, esta mulher de malandro sofre por conta do seu companheiro, mas não o abandona. Neste caso não há qualquer menção à violência física, mas, como no samba de 1931, está presente a questão da saudade, aqui vinculada ao choro, de forma que parece ser esse o motivo do seu sofrimento: a distância do malandro.

A estrofe se inicia por “quando”, conjunção temporal empregada na letra pela terceira vez. Aqui novamente é trazido à baila o aspecto musical, desta vez relacionado ao malandro e, mais especificamente, ao samba. Também é colocada em cena a cidade como o personagem que canta o samba feito pelo malandro e que causa a alegria e o choro da mulher. A seleção da cidade personificada em detrimento a outros espaços comuns ao samba – como o morro ou o Estácio – ou grupos de pessoas – como os malandros ou as morenas – pareceu-nos bastante significativa. Pensamos que essa escolha pode já trazer incutida o morro que é comumente colocado como o espaço do samba. Sendo assim, o fato da cidade cantar um samba indica a ocupação desse gênero de espaços que são descritos nas letras com que estamos trabalhando como limitadas ao samba e ao malandro. Nesse sentido, não podemos nos esquecer de que este samba é de 1945, ano em que o samba já havia se estabilizado como gênero, bem como ocupado forte espaço no rádio, cinema e discos. De qualquer forma, assim como se disse que a personagem cantava quando tinha felicidade, também nessa estrofe a sua felicidade é causada pela música, mais especificamente pelo samba.

Do mesmo modo, pareceu-nos muito significativo o último verso da letra em função do emprego de “também” que julgamos, por um lado, poder trazer a voz de um outro enunciador que não acredita que o malandro possa amar, conclusão da qual o locutor não compartilha. Por outro lado, ele pode também indicar, entre outras coisas, que o malandro sabe amar. No entanto, outras duas questões relacionadas a esse verso nos pareceram instigantes. Em primeiro lugar, ele não aparenta uma ligação direta com o restante da estrofe, de forma que parece constituir-se como um comentário da personagem inserido em discurso indireto livre. Em segundo lugar, esse enunciado se assemelha ao comentário realizado em forma de breque na interpretação de Francisco Alves (“O malandro também tem o seu valor”). Assim, acreditamos que aqui é recuperada a voz do comentarista malandro do samba de Heitor dos Prazeres, samba que fez muito sucesso na interpretação do “Rei da Voz” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 116).

Conforme exemplificado, as mulheres de malandro de ambos os sambas compartilham algumas características: sofrem devido à relação que mantêm com o malandro, sentem saudade de seu companheiro e lhe são fiéis. No entanto, no primeiro ela é descrita como briguenta, dissimulada e afeita à violência física. Apesar desse cenário, a música tem ritmo acelerado, o que lhe confere um tom leve e humorístico. Já a mulher do segundo samba é descrita como sentimental e passiva, já que são os fatos ou os sentimentos que lhe provocam alguma ação, ação essa que nunca incide sobre outra pessoa além de si mesma. Ademais, o malandro neste samba não é descrito como violento e aproveitador como no samba de Heitor dos Prazeres e em outros tantos que estivemos vendo, mas sim sentimental. O sofrimento que ele causa na mulher é decorrente tanto de sua ausência, como também dos sambas que ele compõe, que são provas de que ele sabe amar. Corrobora o conteúdo sentimental da letra a interpretação feita por Isaura Garcia, em ritmo lento, tom menor e vogais alongadas, típica de uma canção passional. Recordemos que, como aponta Tatit (2004, p. 99), nos anos 1940 iniciou-se uma hegemonia do chamado samba-canção, de caráter sumamente passional. Tatit (ibidem) considera que esse é um gênero híbrido, decorrente da influência de ritmos hispano-americanos como o bolero, a guarânia, e mesmo o tango.

Encontramos apenas mais um samba do período ao que nos dedicamos no qual o malandro é descrito como um personagem sentimental: *Malandro sofredor* composto por Ary Barroso em 1933. Nele, o malandro ocupa a instância de personagem e é descrito pelo locutor como alguém que “sempre foi um triste sofredor”, o que em nada condiz com os sambas com os quais estamos trabalhando neste capítulo. Assim, já em 1933, ou seja, fora do período

hegemônico do samba-canção, encontramos um caso de um malandro distinto da descrição do malandro romântico, comumente feita nas letras de samba. Contudo, ao constituir-se como o único caso encontrado por nós, não acreditamos que chegue a desestabilizar a caracterização do malandro boêmio e mulhengo. Por outro lado, julgamos que podemos considerá-lo um antecessor dos temas dos sambas-canção que viriam a ser feitos na década seguinte.

7. Inimigos do batente

No período com o qual trabalhamos, nos deparamos com sambas nos quais locutoras personagens femininas se queixam do fato de seus companheiros viverem a sua custa, como em *É o que ele quer* de Oswaldo Santiago e Paulo Barbosa (1938), *Inimigo do batente* composto por Wilson Batista e Germano Augusto (1939), *Não admito* de Augusto Garcez e Ciro de Souza (1940) e *Vá trabalhar* de Ciro de Souza (1942). Também em *Fez bobagem*, de Assis Valente (1942), uma mulher que trabalha para sustentar seu companheiro se queixa, mas por ele a ter traído. Outro fator que diferencia essa composição de Assis Valente das demais é o fato de que a locutora personagem parece se dedicar a uma profissão associada ao mundo da boemia (“E eu bem longe me acabando/ Trabalhando pra viver/ Por causa dele dancei rumba e fox-trote/ Para inglês ver”). Já as demais locutoras personagens se dizem lavadeiras, como em *Inimigo do Batente* (“Se ele ficasse em casa/ Ouvia a vizinhança toda falando/ Só por me ver lá no tanque, lescó, lescó/ Lescó, lescó, me acabando”) e *Vá trabalhar* (“Eu no lescó-lesco/ Na beira do tanque pra ganhar dinheiro/ E você no samba o dia inteiro, aí”), ou simplesmente trabalhadoras, como em *Não admito* (“Eu não me mato no trabalho/ Pra você gozar!”).

Outra regularidade encontrada nesses sambas é o fato de que os homens não são chamados de nenhuma das palavras que vimos costumarem ser empregadas como equivalente a malandro, como é o caso de vadio ou de bamba. Apenas em *Não admito* há a menção à malandragem (“Eu digo e repito que não acredito/ que você tenha coragem/ de usar de malandragem/ pra meu dinheiro tomar”). Por outro lado, encontramos a palavra “moreno” para caracterizar o personagem masculino em *Inimigos do batente* (“Ele da muita sorte/ é um moreno forte”) e em *Fez bobagem* (“Meu moreno fez bobagem/ maltratou meu pobre coração”). Julgamos que essa adjetivação pode indicar uma associação ao malandro, já que, conforme vimos no início deste capítulo, a associação do malandro como um tipo de figura identificatória nacional se deveu em parte ao fato de ele ser considerado fruto da mistura de raças.

Outro aspecto comum a essas letras e que associam as figuras masculinas ao mundo da malandragem é que eles são relacionados ao universo do samba:

“Mas tem um grande defeito/ Ele diz que é poeta/ Ele tem muita bossa e compôs um samba/ E quer abafar, é de amargar/ Não posso mais/ Não me dá forra, vou desguiar...”, (*Inimigo do batente*)

“Você quer levar a vida/ Tocando viola de papo pro ar/ Eu não me mato no trabalho/ Pra você gozar!” (*Não admito!*)

“Você deve cooperar/ É forte, pode ajudar/ Procura emprego/ Deixa o samba e vai trabalhar”(*Vá trabalhar*)

Como vemos, desde o ponto de vista das locutoras personagens, ser sambista ou tocador de viola são características colocadas como negativas e opostas ao trabalho, de forma que elas clamam para que os personagens masculinos, que por vezes ocupam também a instância de locutário, deixem o samba, comecem a trabalhar e parem de viver às suas custas. Assim, como bem indica o trecho de *Inimigos do batente*, samba não é trabalho, embora a partir do ponto de vista masculino esse seja colocado como uma possibilidade de ascensão, perspectiva não compartilhada pela voz feminina representada na enunciação. Nesse sentido, vejamos estes outros trechos:

“Ele dá muita sorte/ É um moreno forte/ Ele é mesmo um atleta”. (*Inimigo do batente*)

“Se quiser, vá trabalhar, oi!/ Vá pedir emprego na pedreira”. (*Não admito*)

“Você deve cooperar/ É forte, pode ajudar/ Procura emprego/ Deixa o samba e vai trabalhar”. (*Vá trabalhar*)

Recordemos que esses sambas foram compostos durante o Estado Novo, que tinha como um dos seus mais importantes alicerces a valorização do trabalho. Como afirma Tucci Carneiro (2001, p. 81) sobre esse período:

A ideia do *homem trabalhador* foi empregada no sentido de *produtor*, que tanto poderia ser o intelectual como o braçal, desde que concorressem para a “construção do novo Brasil”. Em oposição a “trabalhador” empregavam-se os termos *parasita* e *usurpador*, expressões estigmatizantes que simbolizavam o mal para a coletividade. O homem *parasita* contribuía para a quebra do equilíbrio social, tendo a mente voltada apenas para o proveito próprio.

Havíamos visto com Patto (1999) que esse tipo de designação já estava presente em discursos científicos e institucionais elaborados durante a República Velha, onde a pobreza era associada à depravação moral e física. Nesse sentido, Tucci Carneiro (2001) aponta que no Estado Novo “o trabalho passou a ser colocado como fundamental para a riqueza social, e a pobreza a ser considerada como um mal a ser evitado”, de modo que o vagabundo e o malandro eram vistos como as figuras que encarnavam a postura que se queria que fosse evitada pelo povo brasileiro.⁹⁵

É essa perspectiva disciplinadora do Estado que vemos em coincidência com as locutoras dos sambas sobre os quais estamos trabalhando neste subcapítulo. No entanto, para elas, o trabalho destinado aos seus “morenos” não é aquele de músico almejado pelo personagem de *Inimigo do batente*, que não é sequer visto pela mulher como profissão, ou ainda o trabalho intelectual da citação de Tucci Carneiro (ibidem). O trabalho destinado a “morenos fortes” é, pois, aquele relacionado a atividades braçais, como o levado a cabo na pedreira, conforme o mencionado em *Não admito*.

Como parte dessa política disciplinadora do Estado Novo de valorização do trabalho, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) “‘aconselhou’ os compositores a adotarem temas de exaltação ao trabalho e condenação à boemia” (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 196). Assim, encontramos nesse período sambas que eram verdadeiras odes à regeneração alcançada pelo trabalho, como nos dois seguintes casos:

<p>O bonde de São Januário Wilson Batista e Ataulfo Alves 1940</p> <p>[refrão:] [2 vezes] Quem trabalha é que tem razão Eu digo e não tenho medo de errar Quem trabalha é que tem razão Eu digo e não tenho medo de errar O bonde São Januário Leva mais um operário: Sou eu que vou trabalhar O bonde São Januário Leva mais um operário: Sou eu que vou trabalhar</p>	<p>Eu trabalhei Roberto Roberti e Jorge Faraj 1940</p> <p>[refrão:] [2 vezes] Eu hoje tenho Tudo, tudo que um homem quer Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher Mas pra chegar Até o ponto em que cheguei Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei</p> <p>Eu hoje sou feliz E posso aconselhar Quem faz o que eu já fiz Só pode melhorar</p>
--	---

⁹⁵ O Estado Novo também se colocava contra outros tipos de pessoas que não se enquadravam no ideal de brasileiro por ele almejado, como era o caso das “raças inferiores” (incapazes de assegurar o progresso cultural), o “estrangeiro sem pátria” (inimigo externo) e o “subversivo” (comunista, anarquista, bolchevista, judeu) (CARNEIRO, 1999, p. 90).

<p>Antigamente eu não tinha juízo Mas resolvi garantir meu futuro Vejam vocês: Sou feliz, vivo muito bem A boemia não dá camisa a ninguém É, digo bem.</p> <p>[refrão:] [2 vezes]</p> <p>Antigamente eu não tinha juízo Mas resolvi garantir meu futuro Vejam vocês: Sou feliz, vivo muito bem A boemia não dá camisa a ninguém É, digo bem.</p> <p>O bonde São Januário Leva mais um operário: Sou eu que vou trabalhar</p> <p>[refrão:] [2 vezes]</p>	<p>E quem diz que o trabalho Não dá camisa a ninguém Não tem razão Não tem, não tem.</p> <p>[refrão:] [2 vezes]</p> <p>Eu hoje sou feliz E posso aconselhar Quem faz o que eu já fiz Só pode melhorar E quem diz que o trabalho Não dá camisa a ninguém Não tem razão Não tem, não tem.</p> <p>[refrão:] [2 vezes]</p>
---	--

Tanto o primeiro, interpretado por Ciro Monteiro, quanto o segundo, por Orlando Silva, foram gravados em 1940 e tornaram-se grandes sucessos do carnaval de 1941 (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 196). Ambos têm acompanhamento feito por grupos regionais, estão em tom maior e têm andamento rápido. Nos dois, encontramos locutores individuais instaurados como personagens que falam sobre si mesmos e plasam um presente feliz em contraste com um passado que, por oposição, era triste. A mudança desse estado de ânimo é colocada como fruto da “tomada de juízo” por parte daqueles que largaram a orgia e viraram trabalhadores. Ademais, diferentemente dos sambas com os quais trabalhamos, há neles também menções ao futuro. Por meio desse deslocamento na linha do tempo, o presente continua sendo colocado como o momento privilegiado, mas em virtude de não ser mais como o passado e por aventar um futuro ainda melhor. Acreditamos que essa mudança indique o aparecimento de uma outra discursividade.

Nas duas letras são mencionados meios de transporte, mas no primeiro se trata de um transporte coletivo associado ao proletariado, como bem indica a profissão de operário mencionada pelo locutor personagem. Os quinto, sexto e sétimo versos do refrão, que se repetem uma segunda vez, indicam que se trata de *mais* um operário. Ou seja, esses versos marcam a submissão do locutor personagem ao trabalho, de modo que ele se torna mais um entre tantos. Retomando os conceitos trabalhados por DaMatta (1997, p. 286-287), podemos dizer que o locutor personagem é colocado como um “indivíduo”, como mais “uma peça na

engrenagem econômica” (ibidem, p. 286). Na interpretação desse samba, acreditamos que essa participação em um coletivo se intensifica pelo fato desse trecho ser cantado por um coro. Contudo, o fato de essa letra possuir um locutor personagem, que afirma sua singularidade em “sou eu que vou trabalhar”, atenua sua diluição, aproximando-o, assim, da pessoa.

No segundo samba, a profissão do personagem não é mencionada. O meio de transporte aludido é o automóvel, que é individual e associado à ascensão social que é fruto, nesse caso, do esforço próprio. O personagem desse samba, além do automóvel, tem também dinheiro e mulher, sendo, pois, definido por suas posses, diferentemente do malandro que costuma ser definido por suas qualidades. Ademais, esses três elementos formariam “tudo, tudo que um homem quer”, conforme se diz no segundo verso do refrão,. Acreditamos que esse verso instaura um enunciador universal, como algo sobre o que não há dúvida de que todo homem quer. O verso seguinte se inicia por um “mas” de valor contrajuntivo, valor esse, conforme aponta Castilho (2010, pp. 354), que se concentra no “mas”, “consumando-se o movimento de traços do advérbio de negação *não* para a conjunção *mas* (=metonímia)”. O mencionado pesquisador também afirma que “Enquanto operador argumentativo de contrajunção, *mas* tem seu escopo à esquerda, ligando constituintes da direita para a esquerda, contrapondo o segundo segmento ao primeiro” (idem). Ademais, como aponta Koch (apud CASTILHO, 2010, p. 353), “os operadores do grupo MAS [...] opõem argumentos enunciados de perspectivas diferentes, que orientam, portanto, para conclusões contrárias” empregando para tal o que chama de “estratégia do suspense” ao fazer que “venha à mente do interlocutor a conclusão R, para depois introduzir o argumento (ou conjunto de argumento) que levará a conclusão R~”. Ou seja, por meio do uso dessa estratégia, temos expostas nessa letra duas diferentes perspectivas que levam a conclusões que se contrapõem, sendo o foco a que é colocada no segmento introduzida por “mas”. Assim, o escopo desse refrão é “eu trabalhei para chegar até o ponto em que cheguei”, segmento que se contrapõe a “ter tudo, tudo que um homem quer”.

Contrastando as duas letras, encontramos também segmentos que podemos considerar paráfrase um do outro. Da primeira letra encontramos “Quem trabalha é que tem razão” e “A boemia não dá camisa a ninguém” e da segunda “E quem diz que o trabalho/ Não dá camisa a ninguém/ Não tem razão/ Não tem, não tem”. Por um lado, em ambas está presente a afirmação de que trabalhar é uma atividade realizada por aqueles que têm juízo, que têm razão, de maneira que os que não trabalham seriam, pois, irracionais. Por outro, temos a

reformulação da expressão “não dar camisa” que é empregada para designar “uma atividade que não traga lucros ou dividendos a alguém” (BABYLON – Dicionário online). Na primeira letra, ela é utilizada referindo-se à boemia; já na segunda, é trazida à cena enunciativa a voz de outro enunciador nomeado pelo pronome indefinido “quem”, de modo a indeterminar a origem dessa voz, estratégia, como vimos anteriormente neste capítulo, comum às letras de samba selecionadas. A esse enunciador indeterminado lhe é adjudicada a qualidade da falta de razão. Dessa forma, acreditamos que, assim como no caso dos sambas de locutores femininos vistos neste subcapítulo, também estes coincidem com a perspectiva disciplinadora do Estado. Ademais, acreditamos que a presença de tantas negações é um traço de parte do processo de contestação ao pensamento predominante no samba no tocante ao trabalho.

No entanto, como vimos neste capítulo, sambas sobre “malandro regenerado” não são exclusividade do Estado Novo. E além da “regeneração” pelo trabalho, também encontramos aquela associada à mulher, o que indicaria um disciplinamento por meio da formação de uma família e a submissão à instituição familiar. É o que vemos em *A malandragem*, composto por Bide e Francisco Alves em 1928 (“A malandragem eu vou deixar/ Eu não quero saber da orgia/ Mulher do meu bem-querer/ Esta vida não tem mais valia”) ou *A vadiagem*, composto por Francisco Alves em 1929 (“Ora, meu bem/ Diga tudo que quiser/ Eu deixei de ser vadio/ Por causa de uma mulher”). No entanto, antecipamos aqui algo que retomaremos comparativamente no Capítulo 9: são estas as únicas projeções que encontramos nos sambas selecionados em direção à instituição familiar, e que não localizamos postas em cena para outros tipos de vínculo parental, como as relações entre pais e filhos, por exemplo.

Um outro exemplo é *O amor regenera o malandro* de autoria de Sebastião Figueiredo e gravado pelo dueto Gaúcho e Joel, composto em 1940, já durante a Era Vargas. Na letra transcrita abaixo, colocamos entre parêntesis os “breques” que costumam indicar importantes chaves para a análise dos sambas:

[refrão:] [2 vezes:]
Dizem que o amor
Regenera o malandro
Sou de opinião
De que todo malandro
Tem que se regenerar (e ainda mais)
Se compenetrar
Que todo mundo deve ter
O seu trabalho para o amor merecer

O malandro quando canta
Lembra logo a sua mágoa

Tendo o coração ferido
e os olhos rasos d'água
Regenerado ele pensa no amor
mas pra merecer carinho
tem que ser trabalhador (que horror!)

[refrão:] [2 vezes:] [sem breque]

O locutor deste samba, que também ocupa o lugar de personagem, está emitindo sua opinião sobre algo que seria de conhecimento público, como se vê nos dois primeiros versos (“Dizem que amor/ regenera o malandro”) que instauram um enunciador genérico, com quem o locutor personagem afirma estar em consonância. Na estrofe, é construído um *ethos* romântico por meio do qual um malandro, de coração ferido e olhos rasos d'água por conta de seu amor, decide se regenerar para “merecer carinho”. Mediante o comentário “que horror!” realizado no breque, este locutor, que aparecia em coincidência com a perspectiva disciplinadora, traz para a cena enunciativa uma outra perspectiva filiada à do malandro, tornando instável o seu posicionamento. Em realidade, acreditamos que essa perspectiva já havia sido incluída na própria letra do samba por meio da adversativa “mas” no penúltimo verso da estrofe. Julgamos que essas estratégias projetam a ambivalência da malandragem sobre a própria voz enunciativa. Assim, o malandro persiste através da organização da cadeia discursiva.⁹⁶

Como aponta Matos (1987, p. 81) “Tanto o trabalhador braçal como o malandro se encontram numa posição de certa forma marginal, à qual foram lançados pelo corpo social dominante. Mas enquanto aquele é olhado com desprezo pelo sambista, este é visto com admiração”. Acreditamos que, de forma não explícita, é isso que encontramos em boa parte das letras trabalhadas neste subcapítulo.

8. Mulher da orgia

Outro tipo de mulher comum aos sambas que falam de malandros é aquela que podemos chamar de “mulher da orgia”, já presente em sambas compostos em 1928, como *Gosto que me enrosco* de Sinhô, onde esse tipo de mulher é descrito como fruto daquela época (“Deus nos livre das mulheres que hoje em dia/ Desprezam o homem só por causa da orgia”). Além desse samba, podemos citar *Não é isso que eu procuro* de Francisco Alves e

⁹⁶ Outro exemplo de subversão das letras que exaltavam o trabalho compostas durante o Estado Novo é a já mencionada *O bonde de São Januário*, que recebeu uma paródia da população, conforme explicam Severiano e Melo (1997, p. 196): “Localizado no bairro de São Januário, o estádio do Vasco da Gama acabou por inspirar uma paródia (talvez de autoria do próprio Wilson, flamenguista inveterado) que dizia: ‘O bonde de São Januário / leva um português otário / pra ver o Vasco apanhar’”.

Ismael Silva (1928); *Mulher boêmia* de Donga (1928); *Arranjei outra* de Dan Malio Carneiro e Vadico (1930); *Espera mais um ano* de Noel Rosa (1931); *Desacato* de Wilson Batista, Murilo Caldas e P. Vieira (1933); *Vai mulher da orgia* de Miguel Guarnieri e Roberto Martins (1936); *Maria Fumaça* de Noel Rosa (1936); *Dama do Cabaré* de Noel Rosa (1936); *Mania da falecida* de Ataulfo Alves e Wilson Batista (1939); *Oh! Seu Oscar* de Wilson Batista e Ataulfo Alves (1939); *Até hoje não voltou* de Geraldo Pereira e J. Portela (1946).

Em todos esses sambas os locutores são masculinos e as mulheres ocupam, ou a instância de personagem, ou a de alocutária personagem. Elas são descritas como uma espécie de versão feminina do malandro: fumam, bebem, jogam e até mesmo vão presas:

“Não quero que ela faça/ Como fez da outra vez/ Encheu a cara de cachaça/
E só voltou no fim do mês”. (*Desacato*)

“Maria Fumaça/ Fumava cachimbo, bebia cachaça.../ Maria Fumaça/ Fazia
arruaça, quebrava vidraça [...] Foi presa em flagrante roubando um baralho/
Não faz mais conflito/ Está no distrito lavando o assoalho.” (*Maria Fumaça*)

“Foi num cabaré da Lapa/ que eu conheci você/ fumando cigarro/
entornando champanhe no seu soirée.” (*Dama do Cabaré*)

“Não quero que você beba,/ Quem bebe não tem juízo.” (*Mania da falecida*)

E, também como o malandro, a condição das mulheres da orgia é descrita como algo que lhes é intrínseco e impossível de ser alterado, ainda que ela chegue a tentá-lo:

“Eu não sei bem se chorei no momento em que lia/ a carta que recebi (não
me lembro de quem)/ Você nela me dizia que quem é da boemia/ usa e abusa
da diplomacia/ mas não gosta de ninguém.” (*Dama do cabaré*)

“Cheguei cansado do trabalho/ Logo a vizinha me falou:/ - Oh! seu Oscar/
Tá fazendo meia hora/ Que sua mulher foi-se embora/ E um bilhete deixou/
O bilhete assim dizia:/ ‘Não posso mais/ Eu quero é viver na orgia’.” (*Oh!
Seu Oscar*)

Além disso, como mulheres *da orgia*, elas vão para o samba e são criticadas pelo homem por abandonarem os afazeres domésticos:

“Diga por que você me deixa a casa/ E vai para a orgia/ Me desobedece (oi,
neném)/ Perca esta mania (meu bem).” (*Desacato*)

“Você tem o direito, meu bem,/ Pode ir brincar,/ Pode entrar no samba,/ E
ficar até o sol raiar,/ Eu só não quero,/ Que perca a linha,/ Tome cuidado,/ Com a língua da vizinha...” (*Mania da falecida*)

Ou seja, do mesmo modo que vimos no subcapítulo anterior, homens serem criticados por mulheres em função de não cumprirem seu “papel de homem”, que seria o de trabalhar, aqui as mulheres da orgia são criticadas por homens em virtude de não realizarem o seu “papel de mulher”, que seria o de cuidar da casa. Assim, podemos dizer que os locutores desses sambas trazem à cena enunciativa a perspectiva disciplinadora do Estado no referente ao trabalho e à família. Porém, a vida na “orgia” é descrita como algo prazeroso ou ainda como resultado do destino ou mesmo um direito. Assim, também a perspectiva malandra é trazida à baila, de modo a encontrarmos também aqui um embate entre essas distintas perspectivas.

Outra característica é a de que o locutor personagem coloca em dúvida a fidelidade da mulher da orgia, contrastando, pois, com as mulheres de malandro:

“Toda mulher da orgia/ Assim disse o Ismael/ Não se pode com certeza/
Dizer que ela é fiel/ Quero mulher pra mim só/ Não quero saber de sócio/ E
você gosta de todos/ Isso assim não é negócio.” (*Não é isso que eu procuro*)

Em *Arranjei outra*, a preferência pela “mulher de malandro” é explicitada:

“Arranjei outra mais camarada/ Que me dá casa, comida/ também roupa
lavada/ vivo contente/ pois até deixei de trabalhar/ tanta vantagem é difícil se
encontrar.” (*Arranjei outra*)

Os dois últimos casos nos levam a concluir que a mulher de malandro se aproximaria mais do ideal de mulher por sua fidelidade e por apresentar o aspecto materno de cuidar de seu companheiro.

Em sambas que tem como personagem a mulher da orgia, encontramos duas menções que contrastam o interior com a cidade, representando, aquele, o lugar da pureza, frente a este, como espaço da orgia e do pecado:

“Mulher o teu sorriso é uma blasfêmia/ Pois fere tanto esse meu pobre
coração/ Eu vou, mulher boêmia, me esconder lá no sertão/ Porque não
posso suportar essa paixão”. (*Mulher boêmia*)

“Eu fui buscar uma mulher na roça/ Que não gostasse de samba/ E nem
gostasse de troça/ Uma semana depois que aqui chegou/ Mandou esticar os
cabelos/ E as unhas dos pés pintou/ Foi dançar na gafieira/ E até hoje não
voltou”. (*Até hoje não voltou*)

Em *Saudade do meu barracão* ocorre algo semelhante, mas os espaços contrastados são a cidade e o barracão, metonímia do morro:

“Hoje mora na cidade/ Essa morena bonita/ Toda cheia de vaidade,/ Não usa mais chita/ Procura tudo esquecer,/ Volta pro teu barracão,/ E ouve o que eu vou te dizer/ Tudo isso é ilusão.// Hoje a morena faceira/ Mora num arranha-céu/ E eu passo a noite inteira/ Cantando ao léu”.

Dessa forma, acreditamos que também nesses sambas a topografia é retomada a modo de identificação dos personagens. Assim, também aqui a dicotomia entre, por um lado, o morro ou o interior, espaço ligado à pureza e à verdade, e por outro, a cidade, lugar da perversão dos costumes e da mentira, é estabelecida.

9. Tudo, tudo de valor que meu Brasil me deu

Como vimos, “o gênero malandro” não inclui simplesmente os sambas que falam sobre a malandragem, mas todos os que “falam malandramente” (MATOS, 1987, p. 185). Nesse sentido, analisaremos *Recenseamento*, de Assis Valente, gravada por Carmen Miranda em 1940. Seleccionamos essa composição devido a ela representar um elo muito claro entre várias problemáticas abordadas em todo o conjunto desta tese. Nela estão presentes elementos condizentes com a ideia de construção da identidade nacional, sendo eles a oposição entre trabalho e malandragem, território e topografia. Ademais, a partir dela, nos referiremos a outros nos quais o discurso patriótico também é apropriado “malandramente”:

[refrão:]
Em 1940
lá no morro começaram o recenseamento
E o agente recenseador
esmiuçou a minha vida
que foi um horror
E quando viu a minha mão sem aliança
encarou para a criança
que no chão dormia
E perguntou se meu moreno era decente
se era do batente ou se era da folia

Obediente como a tudo que é da lei
fiquei logo sossegada e falei então:
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,
é o que sai com a bandeira do seu batalhão!
A nossa casa não tem nada de grandeza
nós vivemos na pobreza sem dever tostão
Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim
um reco-reco, uma cuíca e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever
tudo, tudo de valor
que meu Brasil me deu
Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo

um pano verde e amarelo
Tudo isso é meu!
Tem feriado que pra mim vale fortuna
a Retirada da Laguna vale um cabedal!
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
um conjunto de harmonia que não tem rival.

[refrão:]

A letra tem um caráter sumamente narrativo e se inicia com a clara instauração do quê, do quando (tempo) e do onde (espaço): o recenseamento no morro que titula a canção se passa em 1940. A partir já do segundo verso, vão sendo introduzidos os personagens da narrativa. O primeiro é inserido por meio da conjugação do verbo “começar” na terceira pessoa do plural, de maneira a indeterminar o sujeito. Este, no verso seguinte, aparece já determinado na pessoa do “agente recenseador”. Em ambos os casos, ao lançar-se mão da terceira pessoa do plural ou do agente recenseador, temos uma instância pessoal que se identifica com a multiplicidade do Estado, que seria o conjunto de todos os cidadãos, ao invés de um único em específico.

No quarto verso é instaurado o locutor personagem desta letra, não pela utilização de um nome ou pronome sujeito, mas pelo emprego do possessivo “minha”. Trata-se de um locutor personagem feminino, de uma mulher que vive no morro e que aparece pela primeira vez na canção em decorrência da interpelação do agente recenseador. No entanto, é crucial que consideremos que tal interpelação é colocada na letra em discurso indireto, de modo a se constituir como uma representação diferida do que poderiam ser palavras do agente recenseador, mediatização essa que se revela especial e claramente nos vocábulos selecionados, como “batente” ou “folia”, pouco possíveis na boca de um funcionário público. De qualquer forma, se estabelece por meio desse discurso indireto uma interpelação que é fruto da interpretação que o agente faria do espaço da casa e da aparência da mulher representada na letra: um espaço de pobreza, onde uma criança dorme diretamente no chão e cuja mãe, supondo-se pela falta de aliança em sua mão, é solteira.

Devido a uma afirmação da mulher com relação à existência de um “seu moreno”, sabemos que ela vive em situação de amancebamento, não se encontrando, pois, em consonância com o ideal de família. Porém, observemos que o mencionado cenário com o qual se depara o agente recenseador faz com que ele questione não à própria mulher diretamente, mas ao “seu moreno”: “E perguntou se meu moreno era decente/ se era do batente ou era da folia”. Deparamo-nos, pois, com a instauração do implícito de que o moreno não é decente, implícito esse salientado pelo emprego da disjuntiva “ou” que denota uma

perspectiva onde trabalho e folia não são compatíveis, onde a presença de um necessariamente exclui a do outro. Ademais, vê-se por meio da sequência construída que o fato da mulher não ser legalmente casada e ser uma mãe solteira, gera imediatamente o questionamento do caráter de trabalhador do seu companheiro. Ou seja, aquele que não se enquadra em um dos aspectos dos ideais do Estado sobre o comportamento do cidadão potencialmente não se enquadrará tampouco nos demais, estratégia semelhante ao que observamos em *Batuque na cozinha*. Neste caso, não tendo a locutora personagem uma família ideal, tampouco teria um companheiro trabalhador.

Frente a essa interpelação de um agente do Estado, a locutora personagem invoca explícita e imediatamente a sua obediência à lei (“Obediente como a tudo que é da lei”), estratégia que também vimos em *Batuque na cozinha*, empregada para instaurar-se como cidadã e, portanto, indivíduo (DAMATTA, 1997). Ela reproduz a sua resposta ao agente por meio de discurso direto, diferentemente do feito anteriormente.

Sua resposta começa com uma descrição do seu moreno por meio de uma enumeração de características iniciadas justamente pelo adjetivo pátrio “brasileiro”, seguido por um adjetivo relacionado ao mundo do trabalho. Além desses, é acrescentado também o de “fuzileiro”: o moreno é fuzileiro e “é o que sai com a bandeira no seu batalhão”. Esse verso nos parece sumamente significativo, em primeiro lugar em função da presença explícita do Estado por conta da menção às forças armadas, importante aparelho repressivo do Estado, e à bandeira, um dos mais fundamentais emblemas pátrios, que é levada pelo moreno. Esse fato pode significar tanto a importância do moreno, como o contrário, visto que os que estão posicionados à frente no campo de batalha são geralmente os que primeiro morrem na luta. Nesse sentido, cabe salientar que até fins do século XIX a formação do corpo do exército brasileiro se dava por meio do recrutamento à força (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 204). Ademais, não esqueçamos que o recrutamento para as forças armadas é uma das estratégias utilizadas pelo Estado como forma de inculcar no cidadão o sentimento de patriotismo. Em segundo lugar, a utilização do possessivo “seu” causa ambiguidade, já que permite que possamos interpretar que se refere ao moreno ou, pelo contrário, que se refere ao agente recenseador. Considerando a interpretação da canção pela cantora Carmen Miranda, que acentua a palavra “seu”, tende-se à interpretação de que o pronome se refere ao agente recenseador, e não ao moreno.

Em seguida, na mesma estrofe, a locutora personagem faz uma descrição de sua vida empregando palavras de valor superlativo, bem como contrário entre si em “nada de

grandeza”. A utilização dessas palavras de valores opostos dá um tom contraditório e irônico ao discurso da locutora. Ademais, ela termina a estrofe com as posses presentes em sua casa, formadas por uma série de instrumentos de samba. Pensamos que aqui há novamente a instauração de uma oposição entre o “seu”, o relacionado a um terceiro, identificado com elementos do Estado (batalhão, bandeira, grandeza), frente a um “nosso”, identificado com elementos, em sua grande maioria, pertencentes diretamente ao universo do samba (pandeiro, cavaquinho, tamborim, reco-reco, cuíca, violão), retomando, assim, a já mencionada ideia de exclusão.

Na última estrofe, a locutora personagem anuncia que vai descrever tudo de valor que o Brasil lhe havia dado. Desta vez, ela se instaura individualizadamente por meio da utilização do possessivo “meu (Brasil)” e do pronome de objeto indireto “me”. No primeiro caso, se plasma um paralelismo com a estrofe anterior, pois naquela também havia o sintagma “meu + substantivo”, porém nela o objeto de posse era o “moreno”, seu companheiro, e aqui se trata do próprio país, construindo-se, assim, uma personificação do Estado-nação e uma relação sentimental da locutora personagem com este no mesmo nível da estabelecida com seu companheiro amoroso. Recordemos que em 1940 o Brasil se encontrava sob o governo estadonovista, que punha em prática naquele momento a chamada “educação patriótica”, que buscava inculcar nos cidadãos um sentimento de patriotismo mediante o ensino de educação moral e cívica nas escolas. Nesse sentido, tragamos à baila o texto de Bruno (2009), que selecionou um material elaborado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda voltado para as crianças onde se lê “Só o amor constrói e, amando o Brasil, forçosamente o conduzireis aos mais altos destinos entre as Nações, realizando os desejos de engrandecimento aninhados em cada coração brasileiro”. Ou seja, havia no discurso do Estado essa personificação do país como alguém a quem se deveria amar, discurso esse retomado no da locutora. Ademais, conforme discutimos no Capítulo 4, a associação entre Brasil e amor é extremamente forte na discursividade brasileira.

Segue-se uma enumeração constituída pelos elementos da natureza “céu azul” e pelo “Pão de Açúcar”, um dos mais conhecidos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, mas empregado de forma irreverente devido à adjetivação “sem farelo”. Soma-se a essa primeira enumeração uma nova menção à bandeira, porém, desta vez, de forma desrespeitosa (“um pano verde e amarelo”). Todos esses elementos entram de forma polêmica em relação interdiscursiva com dizeres sobre a própria imagem da bandeira nacional, cuja seleção de cores é comumente justificada pela relação dessas com elementos da natureza: o

verde das matas, o azul do céu, o amarelo do ouro. Tal imagem está em consonância com o chamado “verdeamarelismo” “elaborado durante anos pela classe dominante brasileira como imagem celebrativa do ‘país essencialmente agrário’” (CHAUI, 1996, p. 32), criado pelos proprietários de terra e calcado “no otimismo da exaltação da Natureza e do ‘tipo nacional’ pacífico e ordeiro” (ibidem, p. 34).

Após a mencionada enumeração, aparece o verso exclamativo “Tudo isso é meu!”, que é enfatizado na interpretação de Carmen Miranda, o que salienta o tom irônico sobre as mencionadas dádivas do país. Segue-se com a enumeração iniciada por “feriado que pra mim vale fortuna”, citando como exemplo a Retirada de Laguna, um fracasso militar brasileiro ocorrido durante a Guerra do Paraguai, resultando na morte de centenas de soldados (BANDECCHI, 1970). Por meio da seleção desse episódio da história do Brasil, há novamente uma menção ao aparelho repressivo do Estado exército, estabelecendo-se uma crítica irônica à estratégia de construção do patriotismo de infundir um orgulho pela pátria advindo do resultado de ações militares nas quais se envolvam os Estados, às custas de várias vidas. Lembremos que estratégia semelhante havia sido empregada em *Escola de malandro*.

Por fim, a letra da canção termina com a citação a três estados brasileiros (Pernambuco, São Paulo e Bahia) que viveriam em uma “harmonia que não tem rival”. Recordemos que fazia parte dos planos do governo estadonovista forjar um Estado-nação forte e centralizado, plano este abalado pelos constantes conflitos encabeçados pelas oligarquias regionais (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 213). Dessa forma, vemos aqui novamente na voz da locutora o discurso vigente do Estado mediante estratégias de heterogeneidade mostrada (AUTHIER-REVUZ, 1990), notadamente a ironia.

Encontramos estratégias semelhantes às do samba de Assis Valente em três composições de Noel Rosa: *Com que roupa?* (1929), *O orvalho vem caindo*, feito em parceria com Kid Pepe (1934), e *Samba da boa vontade*, em parceria com João de Barro (1931). Além de todos esses sambas terem Noel Rosa como seu autor ou coautor, também possuem locutores individuais que dissertam sobre uma situação de penúria. Contudo, o aspecto compartilhado por essas letras que mais nos interessa é o de que em todas elas o país é mencionado direta ou indiretamente.

Em *Com que roupa?*, a relação com o Brasil é estabelecida musicalmente, por meio do emprego da melodia do *Hino Nacional* no primeiro verso. Esse samba só chegou a ser gravado em dezembro de 1930, com um arranjo apenas de voz e violões. Foi cantado pelo próprio compositor com o acompanhamento do Bando Regional e se tornou o grande sucesso

do carnaval de 1931, alcançando mais de 15.000 cópias vendidas. Segundo MacCann (2001), apesar desse samba se enquadrar ritmicamente no paradigma do Estácio, foi tematicamente inovador. Isso porque, diferentemente da maioria daqueles, este não tratava de questões amorosas, mas “*paved the way for humorous lyrics, for local color, and (although quite subtly) for critical national allegory*”⁹⁷ (MACCANN, 2001, p. 5).

A alusão ao nosso hino presente na versão original foi modificada nas gravações e na partitura em função das prováveis censuras que poderia receber. Conforme apontam João Máximo e Carlos Didier (apud MCCANN, 2001, p. 6), essa não teria sido a primeira experiência musical de Noel Rosa com o hino, já que ele teria elaborado outras paródias dele antes de *Com que roupa?*. Outro dado que relaciona esse samba ao país é que, na sua primeira audição, o compositor o descreveu como “O Brasil de tanga” (MÁXIMO; DIDIER apud MACCANN, 2001, p. 6), ou seja, na penúria. O próprio título da canção é uma expressão em voga naquele momento que significava “com que dinheiro?”. Assim, encontramos uma apropriação de um dos mais importantes emblemas nacionais para realização de uma crítica à situação de miséria da população.

Já em *O orvalho vem caindo*, o Brasil é trazido à cena enunciativa primeiramente mediante o emprego do sintagma nominal “céu de anil” que, como vimos no Capítulo 4 e na análise de *Recenseamento*, costuma ser relacionado metonimicamente ao país. Acreditamos que também o sintagma “minha terra”, seguido dos produtos da agricultura nacional banana e aipim (“A minha terra dá banana e aipim”), se constituem como uma menção metonímica ao Brasil. Julgamos que a seleção da banana possa se relacionar com o termo “república das bananas”⁹⁸, como buscaremos demonstrar mediante a seleção de alguns textos vinculados à época. O primeiro texto que selecionamos é uma charge de 1937, na qual Getúlio Vargas

⁹⁷ Nossa tradução: “*Com que roupa?* abriu caminho para as letras de veia humorística, para a cor local, e (embora muito sutilmente) para a alegoria crítica nacional”.

⁹⁸ “‘República das Bananas’ é um termo pejorativo que faz referência a um Estado, geralmente latino-americano, politicamente instável, dependente de uma economia primária, comandado por um governo rico, corrupto, elitista e oligárquico. Enfim, é um termo que vem sendo utilizado desde o início do século XX para caracterizar países em situações caóticas em matéria econômica ou social. Em um primeiro momento, foram apontadas como ‘Repúblicas das Bananas’ Guatemala e Honduras, pois a origem da expressão descrevia com perfeição a realidade daqueles dois países no fim do século XIX e início do XX. Posteriormente, o nome foi sendo aplicado a todo país à beira do caos político ou econômico e com governos inoperantes e despóticos. A expressão foi concebida para ser utilizada em uma obra literária de autoria do escritor norte-americano O. Henry (cognome de William Sydney Porter – 11 de setembro de 1862 – 5 de junho de 1910) intitulada *Cabbages and Kings* (Reis e Repolhos). Nesta novela, O. Henry utilizava a expressão ‘República das Bananas’ como uma crítica à fictícia República da Anchúria, que nas palavras do autor era uma ‘ditadura servil’, que explorava por meio da opressão e da violência a sua população e respectiva mão-de-obra, fazendo de seu país um enorme latifúndio, com especial atenção à produção da banana”. Informação disponível em: <http://www.infoescola.com/geografia/república-das-bananas/>. Acessado em 25 jun. 2012.

espalhava cascas de bananas como forma de fazer a segurança do Palácio do Catete. Flores (2001) acredita que essa seja uma alusão justamente à expressão “república das bananas”.

Figura 3: Charge *Lá no palácio das águas*. Careta. Rio de Janeiro 30/01/1937. (FLORES, 2001, p. 147)

No mesmo ano da publicação dessa charge, foi lançada a marchinha *Yes, nós temos banana!*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretado por Almirante, cuja letra faz menção aos produtos da agricultura brasileira que são exportados para diferentes partes do mundo, apesar da crise brasileira. Assim, acreditamos que, ao modo dos sambas de Noel com os que estamos trabalhando neste subcapítulo, essa marchinha critica a situação de miséria vivida por parte da população. Segundo o *Dicionário Cravo Albin*, essa marchinha teria sido uma resposta à música norte-americana de Frank Silver e Irving Cohn, *Yes, we have no bananas*. Não sabemos se foi uma resposta, haja vista que sua primeira gravação data de 1922 como parte da peça da Broadway *Make It Snappy*. Contudo, não há dúvidas de que serviu de inspiração a julgar não apenas pela letra – que se refere a uma série de produtos de agricultura que o locutor personagem coletivo afirma ter, com exceção das bananas –, mas também pela melodia, que é muito semelhante à marchinha brasileira. Entre as gravações realizadas de *Yes, we have no bananas*, chamou-nos especialmente a atencção a cantada por Spike Jones em

1950. No início dessa gravação, o cantor recita versos nos quais é feita a descrição de um lugar paradisíaco no qual o locutor personagem afirma não haver ouro ou dinheiro, mas onde ele possui o céu, o mar e o canto dos pássaros, coisas que o dinheiro não poderia comprar, sendo ele, portanto, mais rico que um rei.⁹⁹ A canção, de cunho claramente humorístico denotado por sua letra e por sua interpretação, é cantada com um forte sotaque estrangeiro, do qual se entende que esse “paraíso das bananas” se relaciona com o outro, e não com o norte-americano.

Podemos mencionar como outra referência à “república das bananas” associada ao país, o filme brasileiro *Banana da Terra*, dirigido por Rui Costa em 1939. A história se passa no fictício país de Bananolândia localizado numa ilha do Pacífico cuja economia se baseava na produção e venda de bananas. Porém, devido à falta de compradores da fruta, sua rainha se dirige ao Brasil para comercializar o produto, empregando uma forte propaganda no rádio e nos jornais para alcançar seu objetivo.¹⁰⁰ Ou seja, parece que aqui, como em *Yes, we have no banana*, a república das bananas é o lugar do outro. No entanto, destaquemos que é neste filme onde Carmen Miranda aparece pela primeira vez com o chapéu de frutas com o qual se tornaria famosa e que seria sempre associado à sua figura no exterior. Além disso, não nos esqueçamos da cena do filme *Entre a Loura e a Morena* (*The gang's all here*), de 1943, onde Carmen Miranda canta *The girl in the tutti frutti hat*. Nela, a cantora chega num cenário formado por uma plantação de bananas habitada por macacos, usando um chapéu enfeitado com bananas, sentada em cima de um monte de bananas transportadas por um carro de boi. Entre outras coisas, nessa cena, bailarinas descalças carregam xilofones cujas teclas imitam a forma de banana e fazem uma inacreditável coreografia segurando bananas gigantes. A letra da música ridiculariza o uso do chapéu com bananas, comparando-o com uma árvore de natal. Além disso, faz uma referência direta às brasileiras, que seriam doces e tímidas até o pôr do sol, mas se transformariam sob o brilho da lua tropical.¹⁰¹ A cena se finaliza com Carmen Miranda trajando um chapéu de bananas de proporção extraordinária.¹⁰²

⁹⁹ Colocamos a seguir a transcrição da introdução e de um link onde a versão pode ser escutada. “*I need not search for precious gold./ Of wealth, I have my share./ For with my eyes, I scan the skies/ And find my fortune there./ A host of priceless dreams unfold/ In songs that bluebirds sing./ The earth, the sea belong to me/ I'm richer than a king./ To add to things that money cannot buy./ An echo brings this very soft reply*”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VUoMKuHwSjQ>.

¹⁰⁰ Informações disponíveis em <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=000302&format=detailed.pft>. Acessado em 25 jun. 2012.

¹⁰¹ Disponibilizamos a seguir a letra da mencionada música na sua versão original em inglês: “*I wonder why does everybody look at me/ And then begin to talk about a Christmas tree?/ I hope that means that everyone is glad to see/ The lady in the tutti-frutti hat./ The gentlemen, they want to make me say, "Sí, sí,"/ But I don't tell them that, I tell them, "Yes, sir-ee!"/ And maybe that is why they come for dates to me./ The lady in the tutti-frutti hat.*”

Certamente encontraríamos mais alusões a essa fruta no período com o qual estamos trabalhando que pudessem se relacionar ao Brasil e ao samba. Contudo, acreditamos que essas já são suficientes para demonstrar que a seleção da banana em *O orvalho vem caindo* pode se relacionar com uma ideia do país visto como uma “república das bananas”, como um país em desordem.

O *Samba da boa vontade* é o único no qual encontramos uma menção literal ao país. A letra se inicia com uma alusão a uma Campanha da Boa Vontade que poderia ser associada, pois, a alguma atividade de cunho institucional. No entanto, tal campanha se refere à manutenção da alegria por parte dos locutários personagens apesar do seu estado de penúria. Por meio da segunda estrofe, sabemos que esse estado é devido ao locutor personagem ter gasto o dinheiro do locutário personagem. Na quarta estrofe, se menciona literalmente o país, comparando-o a “uma criança perdulária”, de modo que acreditamos poder associar o locutor das estrofes anteriores ao próprio país que personifica a política econômica levada a cabo pelos políticos brasileiros.

Chamemos também a atenção a que nessa última estrofe o nome do país aparece no sintagma nominal “meu Brasil” que, como vimos no Capítulo 4, está muito associado ao discurso de cunho ufanista. Na penúltima estrofe, o país também é nomeado em “Neste Brasil tão grande/ Não se deve ser mesquinho/ Pois quem ganha na avareza/ Sempre perde no carinho”. Acreditamos que também aqui podemos estabelecer uma relação com o que trabalhamos no Capítulo 4, onde discutimos como o sentimento de nacionalismo no Brasil se constitui na discursividade brasileira por meio da vinculação com o sentimento de amor. Ademais, pensamos que os aconselhamentos dados pelo locutor para que o locutário mantivesse o sorriso e a alegria frente à condição de miséria também se relacionam com a imagem do brasileiro como um povo feliz, mesmo frente às adversidades, conforme vimos no quarto capítulo. Contudo, muito diferentemente dos sambas vistos naquele capítulo, nestes se lança mão do discurso disciplinador a modo de subvertê-lo por meio da ironia.

Conforme buscamos demonstrar, os sambas selecionados neste subcapítulo possuem letras altamente polifônicas, polifonia essa alcançada, por exemplo, por meio da utilização da heterogeneidade mostrada, mediante o emprego de discursos diretos e indiretos, bem como da

Some people say I dress too gay,/ But every day, I feel so gay;/ And when I'm gay, I dress that way,/ Is something wrong with that?/ / Americanos tell me that my hat is high,/ Because I will not take it off to kiss a guy;/ But if I ever start to take it off, ay, ay!/ I do that once for Johnny Smith/ And he is very happy with/ The lady in the tutti-frutti hat!// Brazilian señoritas they are sweet and shy/ They dance and play together/ when the sun I high/ but when the tropical moon is in the sky, ay, ay!/ They have a different kind of time/ and even I forget the time/ The lady in the tutti fruit hat”.

¹⁰² Essa cena está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=TLsTUN1wVrc>. Acessado em: 25 jun. 2012.

ironia. Os enunciadores desses sambas se apropriam do discurso do Estado de unidade nacional e patriotismo, incluindo-o de forma polêmica e irônica.

CAPÍTULO 9

Os marginais de lá e os de cá: confrontos e arremates

1. A origem: o lugar, o grupo, a família

Como vimos, a topografia é um dos aspectos mais importantes para a caracterização do *compadrito* e a do malandro nas letras que analisamos, assim como o era para a própria definição do samba e do tango conforme vimos na Parte 2 desta tese. Para essas figuras marginais, a origem topográfica está profundamente relacionada à sua própria definição.

No caso do samba, na virada da década de 1920 para a de 1930, essa vinculação topográfica se associava em grande medida com a identificação entre os próprios músicos com o grupo do estilo antigo ou com o do novo. Os malandros do samba do estilo antigo se enunciavam, em discussões levadas a cabo nas próprias letras, como pertencentes a espaços como a Cidade Nova ou o Morro da Favela, enquanto os do estilo novo se enunciavam como pertencentes ao Estácio ou o Morro da Mangueira. Nos sambas do estilo antigo, essa diferenciação entre os membros dos dois estilos se refletia no pertencimento a espaços distintos, como no caso de *Foram-se os malandros* e *A favela vai abaixo*. Nesses dois sambas, a disputa enunciada no estilo antigo se refletia na perda do seu espaço pelo grupo oposto.

Nos sambas do estilo novo selecionados, os malandros se identificavam com bairros como o Estácio ou a Vila Isabel, mas não se contrapondo abertamente a outros bairros específicos. Contudo, não nos esqueçamos de que na Parte 2 desta tese localizamos em *Batente*, um sambas do estilo novo, locutores personagens que se enunciavam como aqueles que tocavam o verdadeiro samba, o que supunha a existência de um samba menos autêntico. Encontramos, ainda, em *Coisas nossas*, um locutor que se enunciava como pertencente a uma linhagem do samba iniciada no Nordeste do país e estabelecida na cidade do Rio de Janeiro. Salientemos também que foi o malandro caracterizado pelo estilo novo, bem como o próprio estilo musical, que acabou permanecendo como aquele associado à imagem do samba.

Outro espaço mencionado tanto nos sambas do estilo antigo quanto nos do novo é a cidade. Esse lugar é comumente colocado em cena como aquele que se contrapõe ao morro, a alguns bairros cariocas ou ainda aos cortiços, dicotomia tão claramente exposta em *Mulato de qualidade*, composto por André Filho em 1932 (“Eu lá no morro só de fato, só respeito o meu mulato/ Porque ele é mesmo bamba, e é bom no samba/ Qualquer parada, ele topa com vontade. É respeitado, quer no morro ou na cidade/ E eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade”). Semelhantemente ao que vimos na Parte 2 desta tese, os espaços do samba e da

malandragem podem ser descritos como lugares edênicos frente à cidade corrompida, como em *Saudade do meu barracão*. Em *O x do problema*, a dicotomia se estabelece entre o Estácio, lugar intrinsecamente associado ao samba do estilo novo, e Copacabana, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, que naquele momento era de classe alta (“Você tem vontade/ Que eu abandone o largo de Estácio/ Pra ser a rainha de um grande palácio/ E dar um banquete uma vez por semana// Nasci no Estácio/ Não posso mudar minha massa de sangue/ Você pode ver que palmeira do mangue/ Não vive na areia de Copacabana”). Essa composição reflete claramente que ao espaço também se associam questões sociais.

Nessa direção, a cidade também é descrita como aquele lugar que inveja os espaços da malandragem por serem estes o lugar do samba. Também encontramos a cidade como o ambiente dos detentores das leis, conforme vimos em *A favela vai abaixo*. Nesse sentido, a presença dos aparelhos repressivos do Estado é posta em cena como elemento desestabilizador da ordem dos espaços da malandragem, como encontramos em *Foram-se os malandros*, *Batuque na cozinha* e *Eu vou pra Vila*. Também em *Recenseamento* vimos o agente recenseador, como representante do Estado, ser instaurado da mesma forma. Por outro lado, a cidade também é posta em cena como o lugar de triunfo do sambista, como em *Mulato bamba* (“E quando tira um samba é novidade,/ Quer no morro ou na cidade”) ou como vimos em *Mulher de malandro*, composta em 1945.

Atentemos que nos sambas malandros, a exemplo dos sambas vistos na Parte 2 desta tese, encontramos menções ao país e a “símbolos nacionais”. No entanto, diferentemente do *ethos* dos sambas-exaltação vistos, essas referências dão lugar a uma leitura irônica. Encontramos sambas que traziam à baila o discurso nacionalista – por meio de referências a episódios históricos e emblemas nacionais, como o hino ou a bandeira –, mas polemicamente, como era o caso de *Recenseamento*, *Com que roupa?*, *Escola de malandro*, *O orvalho vem caindo* e *Samba da boa vontade*. Os discursos de outros aparelhos ideológicos do Estado, como o da Igreja e o da Escola, também são recuperados polemicamente. No caso do tango, não há menções explícitas à instituição escolar, tema sobre o qual nos deteremos mais adiante neste capítulo.

Quanto à topografia nos tangos selecionados, é ela um aspecto fundamental para a definição dos personagens marginais, sendo relacionada à origem que os definirá. Vimos que essa relação com o espaço já se colocava nos primeiros tangos e acreditamos que em grande medida por influência da estrutura das *payadas*. Recordemos que também no tango houve uma mudança entre dois estilos, as chamadas *Guardia Vieja* e *Guardia Nueva*. Vimos que

essas mudanças se deram musicalmente, mas eram mais visíveis na organização das letras que foram passando da construção descritiva associada aos *cuplés* à outra essencialmente narrativa. Diferentemente do caso do malandro, foi o *compadrito* descrito nos tangos primordiais que se estabeleceu como parâmetro para a definição do que é ou não um *compadrito*, mesmo nos tangos-canção compostos depois.

O espaço de origem nos tangos selecionados podia ser a cidade de Buenos Aires, como vimos em *El Porteño* e *Matasano*, ou ainda o bairro ou o *arrabal* idealizados, postos em cena em oposição à cidade, como em *Mala Entraña*. Diferentemente do caso do samba, como já vimos na Introdução e em outras partes da tese, no conjunto dos tangos, esse tipo de menção é muito rara. As únicas associações que poderíamos relacionar à Argentina são o emprego do adjetivo *criollo* para descrever os *compadritos*, mais comum nos tangos *cupleteros*, que mantinham ainda uma relação mais estreita com os gêneros mais relacionados à *payada*.

Conforme mencionamos na Introdução a esta tese, encontramos composições de crítica social, como *Cambalache* ou *Yira, yira*. Também nessas composições encontramos o tipo de locutor que denominamos nesta tese de demiúrgico, encontrado também nos tangos que tratam dos marginais sociais com os que lidamos aqui. A maior parte desse tipo de tango de crítica social foi composta nos anos 1930, a chamada de “década infame” em função da crise política, econômica e social pela qual passava a Argentina. Nesses tangos, também se estabelece uma dicotomia, porém não entre os *compadritos* – que se negam a trabalhar, mas que são descritos como personagens de certo modo heroicos – e os otários – descritos depreciativamente. A dicotomia que estabelece se dá entre os gananciosos sem caráter que ocupam o poder e o trabalhador que sofre e já não vê sentido em trabalhar. Isto é, um mundo em que o sujeito honesto não tem reconhecimento. Assim, os personagens desses tangos não se caracterizam como os *outsiders* que focalizamos neste trabalho, e por isso esse tipo de tango não entrou em nosso *corpus*.

Assim como no samba, e seguindo o que descrevemos na Parte 2 quando nos dedicamos à topografia no tango, o *arrabal* é descrito idilicamente com traços que o identificam com o campo, enquanto a cidade é descrita como o lugar do asfalto e relacionado à corrupção moral, como ocorre nos tangos que tratam das chamadas “*milonguitas*”, sendo *Milonga fina* e *Pompas de jabón* ótimos exemplos dessa dicotomia. A cidade é instaurada como o lugar do outro, daqueles que provocaram o desaparecimento do idílico *arrabal* e, conseqüentemente, o do *compadrito*, como vimos em *No aflojés*. Destaquemos que esse

aspecto do tango se assemelha muito ao que encontramos em *A favela vai abaixo*, no qual também são os habitantes da cidade os responsáveis pela destruição do espaço da malandragem. No entanto, no caso dessa composição brasileira, não do desaparecimento do grupo, mas da necessidade de que ele buscasse outro lugar.

Nos tangos, o cabaré é outro espaço colocado em oposição ao bairro ou ao *arrabal*, associado ao vício e à ilusão, como vimos em *Patotero Sentimental*. Esse espaço também está muito presente nos tangos que falam de *milonguitas*, muitas vezes associados ao próprio tango, como é o caso de *Mano cruel*. Destaquemos que encontramos em *Mulher boêmia* e *Até hoje não voltou* um movimento semelhante, já que neles o lugar do samba é posto como de corrupção moral e o interior do país como o lugar da pureza. No caso do tango, pensamos que essa dicotomia talvez indique que a definição do *arrabal* como um espaço bucólico nessas canções acabe identificando o tango com o urbano em oposição ao campo *arrabalero*.¹⁰³

Julgamos que um dos grandes temas do tango-canção é o da afirmação ou negação da origem dos personagens marginais e dos questionamentos gerados por seu posicionamento, justamente porque a definição da origem marca a definição do próprio personagem. E origem, além da topografia, abrange também a família, representada em geral apenas pela figura materna. Em geral, essa figura é abandonada no bairro ou *arrabal* pelo filho, como vemos em *Mala Entraña*, ou pela filha, como vemos *Milonguera*. Voltaremos a esses aspectos mais adiante.

Também a patota ou o *malevaje* são postos como a origem que o *compadrito*, por medo de perder sua identidade, não consegue negar, como vimos *Patoteto Sentimental* e *Malevaje*. Essa desestabilização dentro do grupo é geralmente causada pelo sentimento que o *malevo* nutre por uma mulher. Vimos que os *malevos* dos primeiros tangos eram descritos como mulherengos ou proxenetes, de modo que o relacionamento amoroso com apenas uma mulher significaria a inadequação ao perfil de *malevo*, bem como a possível submissão à disciplina familiar.

Nos primeiros tangos, o *compadrito* ocupava a instância de locutor personagem e falava para seus iguais acerca da sua superioridade sobre os demais do grupo, ao estilo das *payadas de contrapunto*. Já nos tangos-canção, por meio da análise de *Patotero Sentimental* e *Malevaje*, encontramos *compadritos* que ainda ocupavam a instância de locutores, mas cujas

¹⁰³ Essa oposição fica bastante clara no filme *Luces de Buenos Aires* no qual uma moça do campo é atraída por um empresário que a leva para Buenos Aires para tentar a carreira de cantora na capital argentina. Lá, ela acaba se entregando ao empresário e a vida do cabaré até que seu ex-namorado a resgata e a leva novamente para o campo.

decisões eram norteadas pelo olhar do grupo e pelo temor de ser dele excluído. Depois, encontramos outros tangos nos quais o *compadrito* deixa de ocupar a instância de locutor e muda para a de alocutário ou personagem, passando, pois, a ser descrito totalmente pelo olhar de uma terceira pessoa, como é o caso de *El Ciruja* ou *el Taita del Arrabal*.

Nos sambas selecionados, apenas em *Caixa Econômica* e *Recenseamento* encontramos menção à família, tema sobre o qual nos deteremos mais adiante. No entanto, semelhantemente aos tangos vistos, encontramos sambas em que se estabelece uma incompatibilidade entre o envolvimento emocional com uma mulher e a malandragem, como vemos em *Abre a janela*, *Malandragem* e *Ora, vejam só*. Por outro lado, em *Malandro sofredor* e *Palacete de malandro* encontramos um malandro descrito com traços românticos e, em *A vadiagem*, um malandro que se dizia “regenerado” pelo amor de uma mulher.

Por outro lado, localizamos mais ocorrências de sambas nos quais o personagem malandro, quando estabelecia um relacionamento com uma mulher, o fazia sem seguir os moldes socialmente esperados de um homem. Eram os casos dos sambas de “mulheres de malandro” nos quais figuras femininas diziam sustentar economicamente seus companheiros, pareciam se dedicar à prostituição e diziam gostar de apanhar, como vimos em *É bamba*, *Por amor a esse branco* e *O meu amor tem*. Também localizamos tangos nos quais *compadritos* eram descritos como proxenetas, como em *El Porteño*, e também violentos com as mulheres, como é o caso de *El Taita*. Em tangos-canção, encontramos em *Guapo sin grupo* traços de proxenetismo, além de uma descrição de violência de gênero consentida, aspecto esse também presente em *Mi papito*.

Achamos também alguns sambas em que locutoras femininas se queixavam do fato de sustentarem o seu companheiro classificado como malandro, como em *É o que ele quer*, *Inimigo do batente*, *Não admito* e *Vá trabalhar*. Encontramos nos tangos *Haragán* e *¡Qué calamidad!* exatamente o mesmo. Essas letras brasileiras e argentinas apresentam outra regularidade no que tange às profissões do âmbito doméstico das mulheres, de lavadeira em *Inimigo do batente* e a de passadeira em *¡Qué calamidad!*. No entanto, ressaltemos que, no caso argentino, os homens não são chamados de *compadritos*, *guapos*, *patoteros* ou *malevos*, mas de nomes depreciativos como *haragán*. Já nos sambas, eles são explicitamente relacionados à malandragem.

Outro aspecto, que é comum tanto aos malandros quanto aos *compadritos*, é a associação desses ao fazer poético do samba e do tango. O *compadrito*, assim como ocorria

com o *gaúcho*, costuma aparecer relacionado tanto ao baile quanto à execução de tangos, assim como ocorre com o malandro.

2. O *malevaje* e a malandragem como destino

Outro ponto em comum que encontramos nos sambas e nos tangos é o pertencimento à malandragem e ao *malevaje* como algo relacionado à sina, ao destino ou a desígnios divinos. No caso brasileiro, essa determinação divina é descrita como algo positivo, como se o fato de pertencer à malandragem fosse uma espécie de laurel destinado apenas a alguns agraciados. Mas também localizamos sambas nos quais esse pertencimento é colocado como um fardo, como em *Ora vejam só* e *É bamba*. Essa condição também é associada a ritos religiosos afro-brasileiros, como em *Golpe errado* (“Pegar no pesado meu santo não quer/Pra ficar mal acostumado [...] Trabalho, isso não/ Meu corpo é fechado/ É contra minha religião”), mas também ao cristianismo. É o caso das alusões a passagens bíblicas, ao próprio Jesus Cristo, ou ainda ao rito católico da comunhão, como vimos em *Escola de malandro*. Também nos deparamos com menções a Deus em *A favela vai abaixo* (“Pra que Deus nunca deixe de olhar/por nós da malandragem e pelo Morro da Favela”) e *Malandro medroso* (“Eu devo, não quero negar, mas te pagarei quando puder/ Se o jogo permitir, se a polícia consentir e se Deus quiser...”), bem como à Nossa Senhora em *Ora, vejam só* (“A malandragem eu não posso deixar/ Juro por Deus e Nossa Senhora”).

Chamam bastante a atenção essas alusões quando atentamos que essas letras tratam de temas sumamente mundanos. Acreditamos que isso pode advir da proximidade do samba, especialmente em suas origens, com os ritos religiosos afro-brasileiros, bem como ao sincretismo religioso comum em nosso país. Ademais, como vimos por meio dos depoimentos de João da Baiana e Donga transcritos no capítulo anterior, era comum a presença dos sambistas em festas religiosas católicas, como a de Nossa Senhora da Penha. Ademais, não nos esqueçamos de que, como visto no Capítulo 8, nos sambas se operava uma apropriação do discurso religioso como forma de validar o discurso da malandragem.

Também o tango, em suas origens, fazia-se presente nas festas católicas ocorridas em Buenos Aires no fim do século XIX, segundo apontam Lamas e Binda (2008, pp. 78-96). Contudo, a menção a Deus nos tangos que tratam de marginais é muito mais escassa do que nos sambas. Encontramos em *Mala Entraña* uma alusão a Deus (“*Quiera Dios que no te cache/ la mala vida fulera*”) e outra, em *¡Qué calamidad!*, à Virgem Maria (“*Mientras vos, al llegar el domingo/ te vas a Palermo tranquilo a jugar,/ yo le ruego a la Virgen que ganes/ pa'*

verte contento... Pa' eso, nomás.”). No entanto, como se vê, esses dois casos são apenas expressões de desejo mediante construções quase lexicalizadas. Por outro lado, encontramos a associação do *malevaje* a um destino, porém, diferentemente do caso brasileiro, essa condição é posta como um castigo, conforme vimos em *Ventarrón*. Destaquemos que esse destino está sempre associado a uma circunstância social e/ou familiar desencadeante para a condição de marginal, tanto no caso dos *compadritos* como no das *milonguitas*.

3. *Milonguitas* e mulheres da orgia

Outro tipo de mulheres presente nos sambas e tangos selecionados que acreditamos apresentar características comuns são as já mencionadas “*milonguitas*”, no caso argentino, e as “mulheres da orgia”, no caso brasileiro. Essas duas figuras femininas têm em comum o fato de não se enquadrarem no perfil de “mulher de família”, como mãe e dona de casa. Nas letras selecionadas, apenas em *Maldito tango* e *De mi barrio* essa figura ocupa o espaço de locutora. Em todos os demais sambas e tangos nas quais essas figuras femininas aparecem, ocupam ou a instância de alocutária personagem ou apenas a de personagem. Igualmente, sua postura é criticada pelo locutor, seja por haver abandonado a família, como no caso das *milonguitas*, seja por não cuidar da casa, como no caso das mulheres da orgia.

No entanto, uma grande característica que diferencia o caso brasileiro do argentino é que nos tangos essas figuras são sempre descritas de forma melodramática, beirando em alguns casos a sordidez. Já os sambas sobre elas, com exceção de *Mulher boêmia* e *Saudade do meu barracão*, têm sempre tom humorístico. Esses duas composições que apontamos como exceção, em função do seu caráter melodramático, apresentam algumas outras regularidades que os aproximam justamente dos tangos que tratam das *milonguitas*, o que pode indicar influência deste gênero sobre aquele. Em *Saudade do meu barracão*, um locutor masculino fala sobre uma mulher que se instaura na letra como personagem e também como alocutária. Observemos a segunda estrofe:

Hoje mora na cidade
Essa morena bonita
Toda cheia de vaidade,
Não usa mais chita
Procura tudo esquecer,
Volta pro teu barracão,
E ouve o que eu vou te dizer
Tudo isso é ilusão.

Como se vê, semelhantemente aos tangos que tratam das *milonguitas*, nesse samba uma mulher abandona o seu espaço de origem, nesse caso o barracão, e vai para a cidade, descrita como o lugar da ilusão. Ademais, o tecido de chita é empregado metonimicamente para designar a vida anterior à ida à cidade, assim como encontramos o *percal* empregado nos tangos com o mesmo objetivo, conforme vemos, por exemplo, em *Milonguita* (“*Milonguita,/ los hombres te han hecho mal/ y hoy darías toda tu alma/ por vestirte de percal...*”).

Encontramos outro caso de um samba que tratava de uma mulher da orgia e de um tango de uma *milonguita* que apresentam regularidades que nos chamaram especialmente a atenção. Vejamos:

<p>Oh! Seu Oscar Wilson Batista/ Ataulfo Alves 1939</p> <p>Cheguei cansado do trabalho Logo a vizinha me falou: - Oh! seu Oscar Tá fazendo meia hora Que sua mulher foi-se embora E um bilhete deixou O bilhete assim dizia: "Não posso mais Eu quero é viver na orgia"</p> <p>Fiz tudo para ter seu bem-estar Até no cais do porto eu fui parar Martirizando o meu corpo noite e dia Mas tudo em vão Ela é, é da orgia É... parei!</p>	<p>La historia de siempre Música: Pacífico Lambertucci Letra: Celedonio Flores 1942</p> <p><i>No batió ni “¡salute!”, como estaba Cabrera hizo un lío de pilchas, secóse un lagrimón, se miró en el espejo, campaneó la catrera y taqueando apurada los patios pasó. No la fue de serena, se le hacía que todos palpitaban lo fule de su resolución. Cuando estuvo en la puerta dijo: De todos modos donde quiera que vaya estaré yo mejor.</i></p> <p><i>Llegó el coso cansado del laburo y haciendo un esfuerzo inaudito en un papel leyó: "Porque estoy hasta el tope de vivir padeciendo me decido dejarte. Perdoname. Margó." Fue tan seca la biaba que la mente turbada como herida de muerte al momento quedó. Reaccionó de repente: iba a ir a buscarla, mas como era canchero, al impulso lo ahogó.</i></p> <p><i>Ya ni cierra la puerta, tiene el pálpito fulo que a la larga o a la corta al bulín volverá. Él no ha dicho ni medio, pero con disimulo en el patio comentan lo cambiado que está. Porque ella no vuelve y se extingue una vida en la tarde tranquila y bendecida de sol. Es la historia de siempre: una mina perdida y una pobre esperanza conservada en alcohol.</i></p>
--	---

Esse samba, gravado em 1939 na interpretação de Ciro Monteiro, foi o ganhador do concurso de sambas para o carnaval de 1940, o que denota que não era tido como uma canção

passional, apesar de sua letra não ser também a de uma “canção de encontro”.¹⁰⁴ Já no caso do tango, infelizmente não conseguimos nenhuma gravação sua, de modo que nos deteremos aqui nas próprias letras de ambas as composições. As duas são narrativas, mas no samba temos um locutor personagem que fala sobre si mesmo, enquanto no tango temos um locutor sem marca de pessoa. No entanto, em ambos, o que se conta é muito semelhante: trata-se de um homem que chega em casa depois de um dia de trabalho e encontra um bilhete da mulher no qual ela conta que havia ido embora porque não suportava mais a vida de casada. No caso do samba, a própria palavra “orgia” é empregada.

Outra semelhança entre as duas letras é a presença da vizinhança, já que no samba é uma vizinha que entrega o bilhete ao personagem masculino, enquanto no tango, a mulher ao ir embora sai “*taqueando apurada los patios pasó./ No la fue de serena, se le hacía que todos/ palpitaban lo fule de su resolución*”. Ou seja, pela menção ao *patio*, parece que se trata de um *conventillo* e que a mulher desse tango, do mesmo modo que a mulher do samba, desejava que os vizinhos soubessem de sua resolução de abandonar seu companheiro. No tango, os vizinhos voltam a ser mencionados como aqueles que comentam a situação do personagem masculino.

Apesar dessas semelhanças, o final de cada uma das canções é sumamente distinto. No samba, na última estrofe, o homem afirma que havia feito de tudo para agradar a mulher, tendo ido “até” mesmo parar no cais do porto, ocupação que, como vimos, é uma das consideradas piores pela malandragem. Disso, podemos concluir que o personagem masculino era ele mesmo um “malandro regenerado” que havia se unido a uma “mulher da orgia regenerada”. Frente ao retorno desta à boemia e à sua afirmação “parei”, concluímos que ele também retorna à orgia. Assim, temos novamente, apesar das semelhanças, um tango melodramático e um samba irreverente.

Nos tangos analisados, encontramos casos de “mulheres perdidas” que se unem a homens apenas por interesses financeiros e que acabam por destruir a vida destes, como é o caso de *Las vueltas de la vida* e *Aquel tapado de armiño*. Encontramos algo semelhante nos sambas *Caixa econômica* e *Espera mais um ano*. Porém, nesses casos, os homens, que ocupam a instância de locutor personagem, anunciam que se negam a trabalhar para satisfazer

¹⁰⁴ Tatit (2004) chama de “canções de encontro” aquelas que eram, nos 1930 e 1940, compostas para serem lançadas no carnaval e que tinham “melodia contendo temas recorrentes, centrada no refrão e com letra celebrando a união do enunciador ou dos personagens com seus objetos e valores”. No caso desse samba, podemos dizer que, musicalmente, caracterize-se como uma canção de encontro. Já sua letra, ainda que não celebre uma união, tem um certo tom humorístico que suaviza o desencontro narrado.

os desejos materiais das mulheres que ocupam a instância de alocutária. Ademais, diferentemente dos tangos referidos, esses sambas têm tom sumamente humorístico.

4. Jogo, vícios e trabalho

Tanto no caso brasileiro como no argentino, a fim de obter sustento financeiro, era comum o envolvimento do malandro e do *compadrito* na atividade ilícita do proxenetismo, ou então que fossem sustentados por mulheres trabalhadoras. O fato é que a rejeição ao trabalho é outra característica comum a esses personagens marginais do samba e do tango.

Vimos que outra possibilidade que se colocava para que essas figuras conseguissem dinheiro era o jogo, mas no caso argentino essa presença é muito mais forte que no brasileiro. Nos sambas, essa atividade se apresenta apenas em *Malandro medroso* e *Maria fumaça*, mas em nenhum dos dois casos é descrita como vício. Também encontramos sambas nos quais o jogo era empregado como metáfora para os relacionamentos amorosos entre o homem e a mulher, como vimos em *Força de malandro* e *Se você jurar*.

Localizamos nos tangos selecionados diversos casos nos quais o jogo aparecia a partir de uma perspectiva positiva, como era o caso de *Compadrón* e *¡Qué fenómeno!*. No entanto, a maior parte das vezes, essa atividade era descrita de forma negativa, como em *Mala Entraña*, e até mesmo como um vício destruidor de famílias, como em *Palermo*. Assim como no samba, também encontramos tangos nos quais o jogo é empregado para definir a relação amorosa, como em *Canchero*, ou ainda a mulher sendo posta em cena como metáfora para descrever o próprio jogo, como vimos em *Por una cabeza*.

Além do jogo, outros vícios também são mencionados nas composições selecionadas, e mais uma vez, nos tangos essa presença é mais forte. Nos sambas, encontramos apenas menções ao uso de álcool, associado à própria identidade do malandro, como em *Palacete de malandro* (“Barracão é palacete de malandro/ Barracão para ser de fato/ Mora nele um mulato/ Que dedilha o violão/ Tem um São Jorge/ Pendurado na parede/ Cachaça pra matar a sede/ E aliviar o coração”), *Bebida, mulher e orgia* (“Bebida, mulher, orgia/ É a lei do vagabundo”) e *É bamba* (“Eu gosto de ouvi dizê/ Que meu mulato é bamba/ Que ele é do samba/ Da cachaça”). No entanto, quando se trata da mulher, a relação com a bebida é posta sempre a partir de uma perspectiva negativa, como vemos em *Desacato* (“Ela abandona a casa/ E vai pro morro sambar/ Não quero que ela faça/ Como fez da outra vez/ Encheu a cara de cachaça/ E só voltou no fim do mês”) e *Maria Fumaça* (“Maria Fumaça/ Fumava cachimbo, bebia cachaça [...] Maria Fumaça/ Só achava graça na própria desgraça”).

Nos tangos, além do jogo como vício, também encontramos menções a entorpecentes. O álcool aparece associado à identidade do *compadrito* em *No aflojés* (“*Por tu ausencia en las borracherías/ cambió la estantería/ el gusto de las cañas...*”), mas também como um meio para se esquecer de algo em *Esta noche me emborracho* (“*Esta noche me emborracho bien,/ me mamo, ¡bien mamo!./ pa' no pensar*”) e o já mencionado *La historia de siempre*. Também é colocado como um meio para “encarar a verdade”, como vimos em *Patotero Sentimental*.

O champanhe é a bebida mais especificamente nomeada nas letras de tango, mas não associada ao *compadrito*. Em *Seguí mi consejo* aparece em perspectiva positiva, associado à ascensão econômica (“*dormila en colchón de plumas y morfala con champán*”), mas não esqueçamos que esse tango é construído em tom irônico. A maior parte das vezes em que essa bebida é posta em cena, é associada a uma perspectiva negativa, como forma de fuga vinculada ao “mundo de ilusão” do cabaré, como vemos em *Flor de fango* (“*Te gustaban las alhajas,/ los vestidos a la moda/ y las farras de champán*”), *Zorro gris* (“*Al fingir carcajadas de gozo/ ante el oro fugaz del champán,/ reprimías adentro del pecho/ un deseo tenaz de llorar*”), *Los dopados* (“*Ya no sufres, ya no sientes/ el champán mato tu almita/ y, en tu pecho no palpita/ ni nostalgia ni tristeza/ por lo que fue [...] Un cariño te ha perdido/ y, en el vicio te ha extraviado*”) e *Milonguita* (“*¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!/ Si llorás... ¡dicen que es el champán!*”).

Além disso, o champanhe pode aparecer associado à cocaína, como vemos em *Griseta* (“*Y una noche de champán y de cocó,/ al arrullo funeral de un bandoneón,/ pobrecita, se durmió*”). Também encontramos menções ao uso exclusivo da cocaína, em *Fanfarrón* (“*que por pura fantasía te dopás con cocaína*”), *Milonga fina* (“*Te declaraste Milonga fina/ cuando te fuiste con aquel gil,/ que te engrupía con cocaína/ y te llevaba al Armenonvil*”) e *Maldito tango* (“*Como esa música domina/ con su cadencia que fascina,/ fui entonces a la cocaína/ mi consuelo a buscar*”). Do mesmo modo, o uso de morfina é mencionado em *El Taita del Arrabal* (“*Pobre Taita, muchas noches,/ bien dopado de morfina,/ atorrava en una esquina/ campaniao por un botón*”).

Assim, com exceção do caso de *Fanfarrón*, *Esta noche me emborracho* e *El Taita del Arrabal*, as menções a entorpecentes realizadas a partir de uma perspectiva negativa são associadas às *milonguitas*, no que encontramos uma semelhança com o caso das mulheres da orgia do samba. Destaquemos que a maior presença do jogo nos tangos é congruente com o

tom sórdido que aparece em muitos deles, mas nos chama bastante a atenção a sua pouca presença nos sambas.

No que se refere mais especificamente ao trabalho, nos tangos que tratam sobre *compadritos*, o fato de não se trabalhar, de se dedicar ao jogo ou mesmo ao proxenetismo, é posto em cena como algo positivo, característica já presente nos tangos *cupleteros* e que se mantém nos tangos-canção. Quando não trabalhar passa a ser descrito como algo negativo, a figura masculina não recebe nenhum dos nomes associados ao *compadrito*, a saber, *malevo*, *patotero*, *guapo* ou *taita*, mas denominações empregadas depreciativamente como *fanfarrón*, *dandy*, *niño bien* ou *haragán*. Encontramos apenas em *Seguí mi consejo* e *¡Qué fenómeno!* o fato de não trabalhar descrito como algo positivo, mas nesses casos não associado à figura do *compadrito*. Já nos sambas, encontramos tanto naqueles que enunciam o fato de não trabalhar como positivo, como nos que o descrevem como algo negativo, a associação é com a malandragem.

Ademais, tanto no caso brasileiro quanto no argentino, os possíveis trabalhos enunciados para as figuras masculinas são relacionados a atividades braçais, como na menção à pedreira de *Não admito* (“Se quiser, vá trabalhar, oi!/ Vá pedir emprego na pedreira”), ou ao cais do porto em *Seguí mi consejo* (“no vayas al puerto... ¡te puede tentar!.../ Hay mucho laburo, te rompés el lomo,/ y no es de hombre pierna ir a trabajar”) e *Oh, seu Oscar!* (“Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia”). Conforme discutimos, em ambos os países naquele momento, esse tipo de trabalho era visto negativamente, em função de sua associação à escravidão, no caso brasileiro, e à falta de estudos, no caso argentino. Outra semelhança encontrada é que, tanto nos sambas quanto nos tangos, o mesmo termo “otário” está relacionado àqueles que trabalham.

5. Aparelhos silenciados

Tendo em vista que um dos aspectos mais relevantes de nossa tese era a observação de como se davam os embates entre os enunciadores identificados como marginais e aqueles relacionados aos aparelhos ideológicos e repressivos do Estado, ao final de nossa análise chamou-nos a atenção a elipse de alguns desses aparelhos nos sambas e nos tangos selecionados.

Atentemos, primeiramente, ao caso da família como vínculo parental. Nos tangos selecionados, a menção a esse tipo de relação familiar se constituiu como um dos mais fortes traços de aparelhos ideológicos do Estado. A família era colocada como origem de

compadritos e *milonguitas*, representada especialmente pela mãe solteira que era abandonada por essas figuras no bairro ou *arrabal*. No caso das *milonguitas*, também o pai em conjunto com a mãe, os *viejos*, eram postos em cena como aqueles que eram deixados no lugar de origem e que sofriam em decorrência desse abandono. Isto é, tanto a família quanto a topografia, outra instância intrinsecamente vinculada à origem desses personagens marginais, apareciam associadas. A família também surgia representada pelos filhos que sofriam em função do hábito do jogo de personagens masculinos *outsiders*. Em resumo, a relação que se estabelece com a família é sumamente trágica e, em alguns casos, mesmo melodramática. A família não é centro do conflito, e aparece principalmente como espaço perdido ou desfeito, mas aparece.

Já nos sambas selecionados, encontramos a menção a vínculos parentais somente em duas composições. A primeira delas é *Caixa econômica*, na qual o locutor personagem afirma que seu avô havia “morrido na luta” e o seu pai havia “se cansado na labuta”. Afirmava que em razão disso ele havia “nascido cansado”, “herança dos antepassados”, e não podia trabalhar. Assim, são selecionados os ascendentes masculinos que haviam sofrido e até mesmo morrido por conta do trabalho. Acreditamos que podemos encontrar, nesse caso, uma alusão ao tipo de trabalho braçal e extenuante destinado aos escravos e seus descendentes. No entanto, salientemos que essa menção não é colocada de forma trágica ou melodramática, mas irreverente.

Recenseamento é o segundo samba no qual encontramos um vínculo parental. Nessa composição, um agente recenseador inquire a locutora personagem acerca do seu companheiro porque a vê como uma mãe solteira, já que ele encontra uma criança dormindo no chão da casa da mulher e esta não tinha uma aliança na mão. Ou seja, o agente lança sobre a locutora personagem um olhar crítico em virtude de ela não se enquadrar no ideal de família: o tipo de família selecionado nesse samba é justamente aquele caracterizado pelo seu “desajuste”. Como vimos na análise dessa composição realizada no capítulo anterior, a locutora personagem reage a essa inquirição de forma sumamente irônica e mesmo humorística. Assim, tampouco nesse caso se estabelece uma postura trágica ou melodramática, muito embora o cenário construído da vida da personagem fosse de absoluta pobreza e de um núcleo familiar desestabilizado.

Dessa maneira, o número de vezes e a maneira como a família é posta em cena no tango estabelece um contraste evidente com a sua quase nula presença no caso do samba. Julgamos que o samba permaneceu, na sua identidade como gênero, como um espaço de

“permissão” e, por isso, a família não o atravessa. Ou seja, na “regulação” histórica pela que passou esse gênero, a família foi excluída, elipse essa que reafirma o peso da instituição familiar na formação social brasileira. É claro que não pode ser desconhecido, também, outro fator que julgamos não contraditório com o anterior: a memória recente da escravidão, sistema que dava lugar a laços familiares difusos e que envolveu a principal etnia presente nos espaços de consolidação do samba.

Em segundo lugar, atentemos à presença do aparelho repressivo da polícia. Nos sambas, encontramos várias menções a esse aparelho, bem como a do exército. Vimos que capoeiristas sofreram forte perseguição por parte da polícia. Estando o samba originariamente muito associado a esses grupos: seus praticantes também foram perseguidos, perseguição essa exposta em composições com as que trabalhamos. Esse aparelho repressivo é também responsável pela expulsão de personagens marginais de seus espaços originais, resultado das políticas higienistas aplicadas então.

Já no caso do tango, as únicas menções relacionadas a aparelhos repressivos que encontramos são citações à prisão, como ocorre em *El Taita* e *Mala Entraña*, mas não encontramos menções à polícia nem ao exército. Essa elipse nos pareceu muito intrigante, em primeiro lugar, por conta da estreita filiação entre o tango e a literatura *gauchesca*, na qual o *gaucho* idealizado era descrito como aquele que não se enquadrava no mundo moderno e por isso era perseguido pela polícia. Em segundo lugar, recordemos também que o exército foi empregado na Argentina como um forte instrumento disciplinador, utilizado especialmente para “argentinizar” o grande contingente de imigrantes.

Do mesmo modo que havia ocorrido no Brasil, conforme aponta Bazán (2004), também na Argentina houve um forte furor higienista no fim do século XIX e início do XX. O principal foco dessa política era, novamente, os imigrantes, além dos novos meninos de rua derivados da imigração, dos ladrões e dos anarquistas, sendo a polícia a responsável por botar em prática a repressão a esses grupos. Considerando, pois, esse cenário, chama muito a atenção que em tangos protagonizados por personagens marginais, os aparelhos repressivos não se façam presentes. Pensamos que as omissões da polícia e do exército mereçam ser pesquisadas em trabalhos futuros.

Também o aparelho ideológico escolar é bastante mencionado nos sambas que tratam sobre marginais, o que não ocorre no caso dos tangos selecionados. Lembremos que na Argentina também a escola foi empregada como um forte instrumento de disciplinamento e de argentinização da população imigrante. Embora tenhamos encontrado uma maior coincidência

do ponto de vista dos enunciadores dos tangos selecionados com a perspectiva disciplinadora do Estado, julgamos que a linguagem dos tangos, com o emprego do falar *reo* e do vocabulário lunfardo, foi uma forma de marcar o grupo como marginal e de resistência ao disciplinamento posto em prática pela escola. No entanto, ressaltamos que também essa linguagem marginal vai sendo aos poucos deixada de lado.

Já no Brasil, o aparelho escolar foi empregado com uma intensidade bem menor e com menor abrangência na época com a que lidamos, especialmente nas camadas pobres da sociedade. Nos sambas trabalhados, a escola era geralmente trazida à baila de forma polêmica e irônica. Foram várias as composições nas quais se dizia que a escola dos malandros era o samba ou a malandragem. Acreditamos que encontramos aí um traço da exclusão que sofriam os membros das classes baixas do ambiente escolar, apesar de as letras geralmente seguirem a norma culta do português falado.

Voltaremos a focalizar a questão da linguagem mais adiante.

6. As vozes marginais

Realizaremos neste subcapítulo uma classificação das composições de samba e de tango que tratam de personagens marginais selecionadas considerando a relação estabelecida entre as instâncias do locutor, do alocutário e do personagem.

Consideraremos aqui *locutor sem marcas de pessoa* aquele que não manifeste marcas de primeira pessoa, mas consista apenas em uma voz que fala sobre um personagem ou uma situação. Assim, um *alocutário sem marcas de pessoa* será aquele instaurado quando se estabelece um locutor sem marca de pessoa. Esse alocutário também se plasmará nos enunciados em que se instaure um locutor com marcas de primeira pessoa, mas que não explicita o alocutário por meio de marcas de segunda pessoa.¹⁰⁵

Chamaremos de *locutor* ou *alocutário individual* aqueles expressos no enunciado por meio da primeira pessoa do singular, no caso do locutor, e segunda do singular, no caso do alocutário. Por outro lado, chamamos de *locutor* ou *alocutário coletivo* aqueles expressos pela primeira do plural, no caso do locutor, e na segunda do plural, no caso do alocutário.

Também buscaremos indicar as mudanças de instâncias enunciativas, como personagens que passam a alocutários ou locutores a personagens, por exemplo. A modo de simplificar a classificação, não consideraremos aqui os locutores incluídos mediante discursos diretos ou indiretos.

¹⁰⁵ Tanto para a segunda pessoa do singular quanto para a do plural, consideraremos todas as formas de tratamento que indicam um alocutário representado: todos os pronomes de tratamento, os vocativos etc.

Atentemos primeiramente aos 63 tangos selecionados:

1. Locutor individual fala sobre alocutário individual: *Bailarín compadrito, Los dopados, Milonga fina, Milonguera, Pompas de jabón, Fanfarrón, El Malevo, Flor de fango, Seguí mi consejo, Mano cruel, Compadrón, Niño Bien, No aflojés, Bailarín compadrito, ¡Qué fenómeno!, Zorro gris, Uno y uno, Mala Entraña, Canchero, Guapo y varón, Malevito, La Maleva, Dandy, Griseta, Galleguita, Ventarrón, Milonguita, Mi papito*. (28)
2. Locutor individual fala sobre sua relação com alocutário individual: *Los mareados, Margot, Aquel tapado de armiño, ¡Qué calamidad!, Pan Comido, Palermo, Malevaje, Preparate pa'l domingo, Haragán, Mano a mano*. (10)
3. Locutor sem marcas de pessoa fala sobre personagens para alocutário sem marcas de pessoa: *El Taita del Arrabal, El Ciruja, Los burros, El motivo (Pobre paica), Don Juan Malevo, La historia de siempre*. (6)
4. Locutor individual fala sobre sua relação com personagens para alocutário sem marcas de pessoa: *Matasano, Maldito tango, ¿Por qué soy reo?, El Porteñito, Guapo sin grupo, De mi barrio, Las vueltas de la vida, Por una cabeza*. (8)
5. Locutor individual fala sobre sua relação com personagens para alocutário coletivo: *El Taita, El Torito, Soy tremendo, Pipistrela*. (4)
6. Locutor individual fala sobre sua relação com personagens para alocutário individual: *Esta noche me emborracho, Nubes de humo (Fume compadre), Mama yo quiero un novio* (3).
7. Dois locutores individuais: um locutor sem marcas de pessoa fala sobre um alocutário individual; locutor individual fala sobre sua relação com personagens: *Patotero sentimental, Ofrenda maleva* (2).
8. Combinação 1 e 3: *Tigre Millán, El Rey del Cabaret* (2).

Atentemos agora à classificação dos 69 sambas selecionados:

1. Locutor individual fala sobre sua relação com alocutário individual: *Ave de rapina, Mulher boêmia, Amor de malandro, Se você jurar, Malandro medroso, Sinto saudade, Espera mais um ano, Abre a janela, O “x” do problema, Caixa Econômica, Mania da falecida, Dama do Cabaré, Não admito, Vá trabalhar, Malandro, Não é isso que eu procuro, A malandragem, Esquina da vida, Arranjei outra, Samba da boa vontade* (21).
2. Locutor individual fala sobre sua relação com personagens para alocutário sem marcas de pessoa: *É bamba, É o que ele quer, Fez bobagem, Inimigo do Batente, Mulato de qualidade, Vai, mulher da orgia, Até hoje não voltou, Oh, seu Oscar!, Recenseamento* (9).

3. Locutor sem marcas de pessoa fala sobre personagens para alocutário sem marcas de pessoa: *Mulher de malandro* [1932], *João Ninguém*, *Mulher de malandro* [1945], *Maria Fumaça*, *Força de malandro* (5).
4. Locutor individual fala sobre si mesmo para alocutário sem marcas de pessoa: *Eu vou pra Vila*, *O orvalho vem caindo*, *Eu trabalhei*, *Golpe errado*, *Doutor em samba*, *A vadiagem* (5).
5. Locutor individual fala sobre si mesmo para alocutário sem marcas de pessoa: *Rei vagabundo*, *Fui louco*, *Palacete de malandro*, *Bebida, mulher e orgia*, *Foram-se os malandros* (5).
6. Locutor individual fala sobre si mesmo para um alocutário individual: *Nem assim*, *Com que roupa?*, *Que se dane*, *Lenço no pescoço*, *Cabide de molambo* (5).
7. Locutor individual fala sobre sua relação com um alocutário individual; este se instaura como personagem: *O meu amor tem*, *Mulata fuzarqueira*, *Nem é bom falar*, *Desacato* (4).
8. Locutor individual fala sobre personagens para alocutário sem marcas de pessoa: *Mulato bamba*, *O amor regenera o malandro*, *Malandro sofredor* (3).
9. Locutor individual fala sobre sua relação com personagens para alocutário individual: *Batuque na cozinha*, *O trabalho me deu bolo* (2).
10. Locutor individual fala sobre sua relação com personagens para um alocutário coletivo: *Por amor a este branco*, *Ora, vejam só* (2).
11. Locutor individual fala sobre sua relação com personagens; estes se instauram como alocutários individuais: *Bom elemento*, *Saudade do meu barracão* (2).
12. Locutor individual fala sobre si mesmo para um alocutário coletivo: *O bonde São Januário* (1).
13. Dois locutores individuais falam sobre si mesmos; um deles se instaura como coletivo: *O que será de mim* (1).
14. Locutor individual fala sobre sua relação com um alocutário individual; aquele se instaura como um locutor coletivo: *Batente*, *A favela vem abaixo* (2).
15. Dois locutores individuais falam de si mesmos para alocutário sem marcas de pessoa: *Escola de malandro* (1).
16. Locutor coletivo fala sobre sua relação com um personagem; aquele se transforma em locutor individual e fala sobre personagens: *Gosto que me enrosco* (1).

Nessa classificação das composições no que diz respeito a sua materialidade verbal, primeiramente, atentemos ao fato de que encontramos um número um pouco maior de sambas (69 letras) do que de tangos (63 letras), o que não nos parece uma diferença numérica significativa. Encontramos nos samba uma tendência maior a que as entidades mudem de nível de enunciação, fato denotado também pelo maior número de categorias localizadas nos sambas – dezesseis – do que no tango – oito.

Pensamos que tal fenômeno tenha sido influenciado pela forte ascendência que o samba sofreu em seu período inicial dos sambas de roda ou dos partidos altos, já que esses eram comumente formados por um refrão mais ou menos fixo e tinham as estrofes compostas por meio do improviso, o que favoreceria que as instâncias enunciativas mudassem de nível. Ainda que os sambas com os quais lidamos tenham sido elaborados por compositores específicos que as registravam, pensamos que aquela estrutura dos sambas de partido alto tenha permanecido de alguma forma nos sambas do período ao qual nos dedicamos. É claro que até hoje em dia encontramos sambas no estilo do partido alto, mas observamos uma maior tendência à estabilidade das entidades nos níveis enunciativos ao longo dos anos 1930.

Como outra hipótese que corroboraria esse fenômeno, levantamos o também mencionado fato de os sambas naquela época serem muitas vezes elaborados por diferentes parceiros, sem distinção entre os compositores da letra e o da música, prática que pensamos favorecer o fenômeno descrito. Já no caso do tango, a maioria das letras foi composta por um autor e as músicas por outro. Em nosso *corpus*, encontramos sete tangos cujas letras e músicas foram compostas por um só artista, sendo três deles de autoria de Angel Villoldo, o que pode indicar uma característica relacionada mais especificamente ao autor, ou ainda à época. Encontramos três casos em que a música foi composta por dois artistas e a letra por outro, e oito casos em que a música foi composta por um artista e a letra por outros dois. As 45 restantes tiveram a letra elaborada por um artista e a música por outro. Seja como for, todos os tangos com os que lidamos indicam quem compôs a música e quem compôs a letra, o que não encontramos em nenhum daqueles sambas selecionados que foram compostos por mais de um artista, o que nos faz concluir que letra e música tinham sido compostas conjuntamente pelos autores da canção.

Além do mais, a grande maioria dos tangos da época à qual nos dedicamos, com exceção dos *cupleteros*, que tinham caráter descritivo, soe contar uma história, tem um cunho narrativo, o que favorece uma maior estabilidade dos níveis da enunciação. Além da clara influência do teatro, julgamos que também as *payadas* incidiram nessa estabilidade das vozes.

Lembremos que as chamadas *payadas de contrapunto* se caracterizam por estabelecer o desafio entre dois *payadores*, o que favorece, pois, a centralidade na primeira pessoa e a consequente estabilidade das vozes.

Recordemos que, nas letras de tango de caráter descritivo, os locutores instaurados eram eles próprios *compadritos* que falavam sobre si mesmos ou sobre sua relação com personagens de seu grupo. Já no tango-canção, essa figura vai gradativamente saindo da instância de locutor, passando para a de alocutário e depois ocupando apenas a de personagem. Acreditamos que esse fenômeno possa, por um lado, se relacionar com a figura empírica do *compadrito*, já que esse teria ficado “*allá por los 1890*”, conforme vimos descrever Borges. Assim, pensamos que o *compadrito* tanguero, a exemplo do que passou anteriormente com o *gaucho*, é enunciado como um ser idealizado e relacionado à ficção e ao passado.

Por outro lado, no tango-canção o *compadrito* passa daquela postura hedonista dos *cupleteros* a outra relacionada a uma identidade em revérbero que o faz retornar constantemente a um momento passado que determina o seu presente, bem como o seu futuro. O *compadrito* e as *milonguitas* se transformam em personagens cindidos entre o exterior e o interior. Assim, a questão da delimitação de suas identidades é o principal eixo argumentativo dos tangos que tratam desses personagens marginais: dizer o que eles eram, o que não eram, o que deveriam ser, bem como o que é verdade ou mentira, o interior colocado em confronto com a aparência. Foi o que chamamos no Capítulo 7 de “identidade em revérbero” que, como gesto de delimitação constante, favorece a estabilidade das instâncias pessoais. Além disso, esses tangos são organizados a partir do ponto de vista de um locutor demiúrgico, menos propenso à ambiguidade, o que também favorece a maior estabilidade dos níveis enunciativos.

Nesse sentido, recorramos a Pablo Vila (1996), que encontra nos discursos narrativos uma estreita relação com a definição identitária. Conforme aponta o autor, o discurso narrativo é uma das formas encontradas para se entender a dimensão temporal da existência. Ele acredita que (grifos nossos): “*es la narrativa la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia. Así, lo que produce la identidad del personaje es la identidad del argumento y no viceversa*”. O autor também destaca que quem conta uma história explica o seu presente dando conta do seu passado e ao mesmo tempo também projeta sua vida para o futuro. No caso que nos concerne, a organização das letras de tango em forma de narrativas está absolutamente em consonância com sua linha argumentativa centrada na definição das identidades dos personagens. Igualmente, Vila, em um artigo elaborado

conjuntamente com Pablo Semán (1999), aponta que o tango no início do século XX havia sido uma “música de uso”, no sentido de que havia sido empregado pelos imigrantes, para, entre outras coisas, ser um suporte para sua identidade.

Ressaltemos que alguns tipos de tango que não focalizavam personagens *outsiders*, como é o caso daqueles de cunho mais autobiográfico – como *Volver* ou *Adiós muchachos* – ou daqueles mais centrados na topografia – como *Buenos Aires* ou *San José de Flores* –, estão em primeira pessoa. Julgamos que essa constatação indica que a tendência à instauração de um locutor demiúrgico, bem como a de personagens cindidos com identidades em revérbero, que encontramos nos tangos que tratam de *compadritos* e de *milonguitas*, torne-se mais significativa. Atentemos que os grupos 1 e 2 dos tangos selecionados somados correspondem a um ato de interpelação; isto é, há uma grande diferença entre os tangos com os que estamos lidando e os autobiográficos, cujos locutores não são interpeladores. Essa constatação nos permite ponderar a importância da diferença de quando o locutor é também personagem, visto que sair do papel de interpelador naturalmente o enfraquece. Corroborando essa verificação, está o fato de que a maioria dos personagens que ocupam também o lugar de locutor nos tangos-canção é de mulheres que se queixam dos seus companheiros que não trabalham, ou ainda aquelas que aparecem ridicularizadas. Ou seja, não são aqueles que apresentam uma identidade cindida e em revérbero.

Já nos sambas selecionados, mesmo quando o sujeito muda ou está na iminência de mudar, isso não é posto como algo angustiante. Ademais, comparativamente aos tangos trabalhados, a interpelação nos sambas é bem menor. Aqueles locutores encontrados na categoria 1 dos tangos, que apresentam uma interpelação quase pura, praticamente não aparecem nos sambas. Por outro lado, a categoria 1 dos sambas, que é a 2 nos tangos, é uma interpelação representada com maior intimidade em virtude de o locutor também ser colocado como um personagem da cena, ou seja, que tem uma relação com o interpelado.

Dos 69 sambas selecionados, encontramos apenas oito de caráter narrativo, sendo os demais de caráter descritivo ou expositivo. E mesmo entre essas oito composições, duas narram um diálogo. Acreditamos que essa característica está associada à postura hedonista dos personagens marginais desses sambas, que são representados como preocupados apenas com o seu presente, assim como também ocorria nos tangos *cupleteros*. Como vimos com DaMatta (1997), o malandro não se interessava em mudar a ordem social, o que influenciaria essa postura de viver o presente e buscar apenas o prazer.

Nesse sentido, Dealtry (2009) assinala que a maior parte dos compositores dos sambas elaborados na época à qual nos dedicamos se identificavam com a figura do malandro, sendo, pois, a malandragem contada pela boca de seus protagonistas. Recordemos também que, embora tenhamos encontrado sambas do chamado estilo antigo em que houvesse menção ao malandro e mesmo uma identificação entre o locutor ou alocutário com essa figura, é nas composições que seguiam o estilo novo aquelas nas quais localizamos uma muito maior ocorrência dessa figura e até mesmo a exaltação do seu estilo de vida, ainda que polemicamente. A malandragem, seja para exaltá-la seja para negá-la, acaba por se tornar o tema central de muitos sambas, especialmente os compostos no fim dos anos 1920 e durante os anos 1930. Na década de 1940, começam a se sobressair os sambas-canção de temas mais passionais, além dos sambas-exaltação, estilos pouco propícios a essa figura.

Atentamos também ao número de letras classificadas nas diferentes categorias dadas em busca de mais regularidades significativas. Percebemos que, no caso do tango, até mesmo em função do menor número de categorias encontradas, há uma maior concentração de letras em algumas categorias. Contudo, chama muito a atenção a concorrência de 28 letras na categoria “1- Locutor individual fala sobre um alocutário individual”, principalmente se consideramos o universo de 63 letras que compunham o total do *corpus*. Assim, nessa categoria se reúnem aproximadamente 44% do total das letras. Por outro lado, no caso do samba, a maior parte se concentra na categoria “1- Locutor individual fala sobre sua relação com um alocutário individual”, na qual estão 21 letras, totalizando cerca de 30% do total das letras. Além de a porcentagem ser significativamente maior no caso argentino que no caso brasileiro, chamou-nos a atenção o fato de que na categoria de maior concentração de letras do tango o locutor não fala sobre si mesmo, enquanto que no samba sim.

Com base na mencionada constatação, resolvemos organizar as categorias dos tangos nas quais o locutor não se instaurasse como personagem e não falasse sobre si mesmo ou sobre sua relação com personagens ou alocutários personagens. Localizamos os casos das categorias 1, 3 e 8 que somavam 36 letras, ou seja, aproximadamente 57% do total. Realizamos o mesmo procedimento com relação aos sambas e constatamos que somente nas categorias 3 e 8 os locutores não falavam sobre si ou sobre sua relação com personagens e alocutários personagens, somando apenas oito letras, ou seja, cerca de 11% do total. Logo, em aproximadamente 89% das letras de samba selecionadas, o locutor fala sobre si mesmo.

Pensamos que essas concentrações têm a ver com algo que mencionamos anteriormente, a saber, o fato de que a maior parte dos locutores dos sambas malandros se

enuncia, em alguma medida, identificado com a malandragem. Já nos tangos, essa identificação se dava nos *cupleteros*, conforme comprovamos pela categorização feita: é na categoria 5, “Locutor individual fala sobre sua relação com personagens para alocutário coletivo”, na qual estão três dos tangos *cupleteros* selecionados (*El Taita*, *El Torito*, *Soy tremendo*), além de *Pipistrela*, que apresenta uma estrutura bem semelhante a dos primeiros tangos nos quais um personagem se apresenta a um público. Acreditamos que essa instauração de um alocutário coletivo se vincula à relação do tango em seus primórdios com o *cuplé* – que supunha a apresentação de um personagem membro de uma peça para o público – e as *payadas de contrapunto* – nas quais um *payador* se apresenta ao público e aos adversários. Outros tangos *cupleteros* estão na categoria 4, “Locutor individual instaurado também como personagem fala sobre sua relação com um ou mais personagens a um alocutário sem marcas de pessoa”, na qual temos *Matasano* e *El Porteño*. No entanto, destaquemos que, ao não ter marcas de pessoa, esse alocutário também pode ser interpretado como coletivo, já que se trata de produtos que começam a circular nos meios de comunicação em massa que supõem um grande público como ouvinte.

Também acreditamos que a alta incidência de tangos nos quais o locutor não fala sobre si ou sobre sua relação com o alocutário ou personagem se relaciona com a alta incidência do que no Capítulo 7 chamamos de “locutores demiúrgicos” encontrados nos tangos. Vimos que muitos dos locutores dos tangos selecionados se colocavam na enunciação como conhecedor do passado, do presente e do futuro dos alocutários ou personagens sobre os quais falava. Posicionava-se, em geral, de forma autoritária e crítica com relação às posturas e escolhas dos alocutários ou personagens que cantavam.

Nos sambas, encontramos mais casos de perspectivas coletivas, seja por parte dos locutores, seja dos alocutários. Nos tangos, encontramos apenas a categoria 5, que conta com quatro composições, nas quais se apresentam alocutários coletivos. Já nos sambas, encontramos quatro categorias (10, 12, 13, 14 e 16) em que se faziam presentes locutores ou alocutários coletivos, contabilizando sete letras. Ainda que seja um número pequeno, acreditamos que seja significativo, em especial quando o confrontamos ao fato de não haver nenhuma ocorrência de locutor coletivo nos tangos selecionados e de que os que possuem alocutários coletivos são quase todos *cupleteros*. Acreditamos que essa constatação acerca do samba possa se relacionar, por um lado, às questões de parceria já apontadas aqui. Como assinala Matos (1982, p. 75):

O sambista malandro fala sua voz individual, mas sua voz é a "voz do morro": nunca é uma voz isolada, mas uma conjunção com outra ou outras vozes. Assim, sua individualidade não reside no fato de não ter parceiros, mas de não os ter fixos. Seu parceiro potencial são todos, é a comunidade inteira. Mas o parceiro é figura imprescindível.

Por outro lado, julgamos que nos deparamos, também nesse caso, com as já mencionada tendência ao endocentrismo, encontrada na discursividade argentina, e ao exocentrismo, na brasileira (FANJUL, 2005; 2002). Como nas composições analisadas na Parte 2 desta tese, também nos tangos que tratavam de figuras *outsiders* encontramos a preponderância de uma perspectiva endocêntrica na medida em que o ser é representado a partir de sua própria perspectiva e não pela inserção em um coletivo (FANJUL, 2012b). Nesse ponto, é interessante retomar o fato de que um dos principais dilemas dos compadritos do tango-canção era justamente o de manter-se ou não no grupo. Nesses tangos, vimos que o olhar do grupo determinava em grande medida a sua conduta. Ademais, essas figuras se mostravam cindidas, já que queriam continuar sendo parte do grupo apesar de se enunciarem como não sendo mais parte dele em uma dimensão “interior” ou “verdadeira”, apresentada como oposta à “aparência”. Assim, enunciam-se como dissociados, diferenciados do grupo, o que acreditamos estar refletido nos resultados que obtivemos das relações estabelecidas entre as entidades enunciativas. Destaquemos aqui que a nomeação está intimamente associada às questões de identidade dos personagens marginais no tango, notadamente das femininas. Isso culmina a que chegemos a encontrar letras nas quais os personagens descritos alteram seu nome como reflexo do seu processo de cisão, como ocorre com a Margarita se torna Margot, em *Margot*, e com a Esthercita que se torna Milonguita, em *Milonguita*. Não encontramos nos sambas selecionados nada semelhante.

No caso brasileiro, esse vínculo fundamental com o coletivo se reflete inclusive nas oscilações do locutor encontrado em uma mesma letra, podendo uma entidade ser posta em cena como individual e em seguida como coletiva ou vice-versa. Semelhantemente ao tango, esses locutores apontavam a presença do olhar de outrem. Porém, muito diferentemente daquele, afirmavam seu posicionamento por meio de formulações como “deixa quem quiser falar”. Destaquemos também que esse “outrem” não é o mesmo indivíduo, mas os que não pertencem ao coletivo que comunga com a sua conduta. Além disso, pensamos que essa maior mudança das vozes entre os níveis enunciativos se relacione em certa medida com a própria maleabilidade do personagem malandro e da fala malandra. Esta apresenta uma capacidade de se apropriar de distintos discursos substancialmente maior do que aquela do locutor

marginal do tango. Conforme afirma Matos (1982, p. 67), “No samba da malandragem, o sambista fala a linguagem de um ideal, e proclama o ideal de uma linguagem capaz de conter em si uma multiplicidade de significações simultâneas”.

Também encontramos, tanto nos sambas quanto nos tangos tratados nesta Parte 3, algumas peculiaridades na linguagem empregada. No caso argentino, essa particularidade se dá mais claramente por meio do emprego do lunfardo. Localizamos algumas letras, como *El Ciruja*, em que a incidência de estruturas do lunfardo é tão alta que a tornam praticamente uma linguagem em código. Em realidade, conforme vimos por meio dos estudos de Gobello (1996), ser uma linguagem em código empregada pelos criminosos bonaerenses parece haver sido a função primordial do lunfardo no fim do século XIX. Assim, especialmente nos tangos compostos na década de 1910, o emprego desse repertório léxico de certa maneira marcava a associação desse gênero com a marginalidade. No entanto, conforme já mencionado nesta tese, essa associação foi se desfazendo gradativamente, passando a ser o lunfardo relacionado ao tango, que por sua vez vai também se dissociando da marginalidade. Também o *cocoliche* era empregado no tango, mas conforme vimos na análise de *Pipistrela*, o seu exagero era uma forma de marcar a inadequação dessas figuras ao ideal de cidadão argentino almejado pelo Estado. Vimos que nos tangos de caráter mais humorístico analisados – *Seguí mi consejo*, *Haragán*, *Pipistrela*, e *Mi papito* – a perspectiva dos enunciadores se filia mais à do Estado do que à do marginal.

Por outro lado, destaquemos que havia por parte do Estado argentino uma preocupação clara com o uso da língua nas escolas, inquietação que se estendia às produções culturais. Conforme aponta Fraga (2006, p. 38), o Decreto 21.044 de *Reglamento de Radiocomunicaciones* estabelecia em 1933 que a *Dirección General de Correos y Telégrafos* observaria toda transmissão que não fosse considerada “altamente artística e cultural”. Segundo Fraga (ibidem), esse decreto acabou por excluir produtos culturais que contivessem lunfardo “*dada la concepción de sub-literatura marginal que sobre ellos pesaba en los ámbitos académicos*”. Esses regulamentos foram publicados na chamada *Colección de Disposiciones Vigentes* que teve uma nova edição em 1935. Nesta, se proibiam “*modismos que bastardeen el idioma*” e “*la comicidad de bajo tono que se respalda en remendos de otros idiomas, equívocos, exclamaciones airadas, voces destempladas, etc.*” (apud FRAGA, 2006, p. 39). Essas prescrições, como se vê, se dirigiam claramente ao lunfardo e ao *cocoliche*. Realmente, seja por conta dessas determinações, seja pelo sucesso que alcançava o tango no exterior, na década de 1930 é menor o uso de lunfardo e *cocoliche* nas letras de tango.

Também no Brasil foram instauradas medidas governamentais com vistas a censurar composições que fizessem apologia à malandragem, mas essa continuou presente de diferentes maneiras no fim da década de 1930 e na década de 1940, conforme vimos. Recorrendo novamente a Matos (1982, p. 110):

Se nos anos 40 o malandro está historicamente superado, o mesmo não acontece a seu discurso. Pelo contrário, o esforço de sobrevivência desse discurso, identificado à necessidade de preservar uma voz cultural autenticamente negra e proletária, virá enriquecer e sutillar sua linguagem, que encontra na ironia, na elipse, na ambiguidade, as vias que lhe permitirão continuar exercendo seu espírito crítico e jocoso.

Fazendo um paralelo com essa reflexão de Matos, podemos dizer que também o *compadrito*, já nos anos 1920, está historicamente superado. Acreditamos que ele também permanece na “linguagem em código” do lunfardo, mas essa vai se enfraquecendo gradativamente ou perdendo o caráter e alcance de código grupal, já que passa a circular na cultura de massa. Julgamos que esse movimento se estende às perspectivas às que os enunciadores do tango vão se filiando, já que encontramos na maior parte dos tangos-canção analisados uma maior vinculação com vozes disciplinadoras, relacionáveis aos aparelhos de Estado.

Quanto ao caso do samba, concluímos o oposto: mesmo naqueles nos quais uma análise superficial mostraria uma filiação entre a perspectiva do locutor com a do enunciator do Estado, ao nos debruçarmos mais detidamente, concluímos justamente o contrário. Assim, esses locutores rejeitam a perspectiva disciplinadora burlando-a mediante o emprego de determinadas estratégias discursivas, notadamente a ironia. Encontramos esses “dribles” no desenvolvimento argumentativo e na linearidade das composições analisadas. Essa percepção se intensifica quando observamos a série de composições selecionadas, já que elas foram sofrendo modificações a modo de regulação social, como é o caso da não cisão angustiosa ou ainda da não encenação da família, características que encontramos nos tangos e não nos sambas. Pensamos que essas são estratégias de resistência, mas também uma maneira de domesticar o samba, constituindo-o como um espaço de libertinagem convenientemente delimitada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O FIM DA FESTA

Como encerramento desta tese, realizaremos aqui um breve percurso pelos capítulos que a compõem e algumas reflexões sobre nossas possíveis contribuições, já que as principais conclusões, que aqui retomaremos, já foram detalhadas no Capítulo 9.

Na Parte 1, buscamos definir algumas noções que serviram de base e, em grande medida, também de justificativa para as análises e discussões que realizamos ao longo da tese. Tendo em vista que nossa proposta se vinculava à noção de nação, procuramos, no Capítulo 1, descrever brevemente o percurso histórico que levou ao estabelecimento dos Estados nacionais. Discorremos sobre estratégias empregadas para a criação de um sentimento de identidade nacional entre os membros da “comunidade imaginária” da nação e sobre a criação de tradições e a seleção e imposição de uma língua nacional. Também dissertamos sobre a importância dos meios de comunicação de massa ao longo desse processo, bem como acerca do papel desempenhado pelo que Althusser (1989) chama de aparelhos ideológicos do Estado.

No Capítulo 2, seguimos tratando de questões relacionadas ao estabelecimento dos Estados nacionais, mas voltando nossa atenção ao caso do Brasil e da Argentina, especialmente ao período localizado entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX. Observamos, também, algumas peculiaridades na formação social dos dois países, especialmente o diferente peso que neles tiveram a escravidão e a imigração estrangeira, bem como as distintas políticas adotadas para alcançar a “nacionalização” dessas populações. Nesse sentido, discutimos sobre as diferenças do espaço da língua nacional no estabelecimento do sentimento de identidade nacional e do papel dos meios de comunicação em massa nesse processo, notadamente o rádio. Por fim, realizamos uma breve descrição da estabilização do tango e do samba como gêneros musicais e começamos a apontar alguns dos vínculos que viriam a se estabelecer entre esses gêneros e o imaginário de nacional em seus respectivos países, tema sobre o qual nos detivemos nas duas partes subsequentes.

Já no Capítulo 3, voltamos nossa atenção a problemáticas do âmbito dos estudos discursivos buscando evidenciar como estas se relacionam com o que havíamos levantado nos dois primeiros capítulos. Discutimos sobre como as discursividades podem estar vinculadas a espaços nacionais e acerca do compartilhamento de memória discursiva entre os membros de um mesmo país, bem como os de distintas nações. Então, dissertamos sobre como os conceitos vistos anteriormente se relacionavam à definição de discursividades brasileiras e

argentinas, como também sobre os particulares modos de proximidade existentes entre elas. Focalizamos, então, as peculiaridades dos gêneros com os quais lidamos nesta tese, buscando, primeiramente, definir como se recorta um gênero discursivo nas condições de circulação da cultura de massa, bem como o tango e o samba em torno dessa problemática.

Em seguida, levantamos questões sobre o aspecto multimodal desses gêneros e concluímos que os estudos que têm canções como objeto de análise necessitam atentar tanto ao aspecto verbal, como ao musical e ao performático. Finalmente, expusemos nossa filiação aos estudos que apontam que na interpretação de canções também entram em jogo as relações que são estabelecidas entre estas e seu público e o que é dito sobre elas. Concluimos que, além de gêneros discursivos, o tango e o samba também formam cada um deles um subcampo dentro dos campos maiores da música popular brasileira e da argentina, respectivamente. Em resumo, buscamos evidenciar na Parte 1 que a opção por trabalhar com o tango e com o samba vistos como gêneros discursivos e como subcampos nos levou a ter que considerá-los a partir da sua relação também com outros gêneros discursivos, notadamente com aqueles de cunho nacionalista e com os relacionados aos processos de disciplinamento.

Na Parte 2, demos início às análises de composições no intuito de observar como a Argentina e o Brasil eram descritos como topografia representada nas composições de samba e de tango do período que nos concernia. No Capítulo 4, focalizamos o caso brasileiro e observamos que o samba se inseria em grande medida em uma tradição da discursividade brasileira de ufanar o país por meio da exaltação de sua natureza e de seu povo, constituindo o espaço como um lugar edênico. Observamos, também, que a delimitação da topografia se dava mediante a contraposição entre diferentes espaços: por um lado, o Brasil ou diferentes partes da cidade do Rio de Janeiro, sendo também o próprio samba empregado como representante desses espaços, e por outro, outros países ou outros bairros cariocas.

No Capítulo 5, nos debruçamos sobre o caso argentino e encontramos apenas uma composição na qual havia menções diretas à Argentina. Contudo, também encontramos vinculações entre o tango e textos advindos de outros gêneros discursivos de cunho nacionalista, especialmente no tocante à constituição de um *ethos* valente e guerreiro, bem como na produção de um cronotopo idílico. Também encontramos uma dicotomia que plasmava os lugares identificados com o tango – a cidade Buenos Aires ou ainda seus *arrabales* ou alguns de seus bairros – em oposição ao centro da cidade, descrito como um lugar corrompido e de ilusões perdidas.

No último capítulo dessa parte, confrontamos as análises realizadas nos dois capítulos anteriores e chegamos a importantes conclusões que foram essenciais para as discussões levantadas na Parte 3 deste trabalho, em especial no que tange à demarcação das entidades pessoais. Observamos que nos tangos havia uma tendência à centralidade da pessoa na cenografia que incidia na relação do ser com o tempo – gerando um sobredimensionamento do presente e do passado posto como repetição –, bem como com o espaço – equiparado ao ser, com a pessoa diante da paisagem ou ainda como se aquela a observasse. Já nos sambas, advertimos que havia uma oscilação entre uma perspectiva individualizada e outra coletivizada, além de uma tendência a que a pessoa fosse definida por meio do pertencimento a um grupo identificado com um espaço determinado. Apesar dessas peculiaridades, tanto no caso brasileiro quanto no argentino, a topografia representada se relacionava profundamente com a definição das identidades dos personagens, além de que se estabelecia uma estreita vinculação entre o espaço e os próprios gêneros samba e tango.

Finalmente, na Parte 3, chegamos ao cerne de nossa tese: a análise das composições que tinham personagens *outsiders* no intuito de observar o embate entre as vozes que denominamos, por um lado, de marginais e, por outro, de disciplinadoras. No Capítulo 7, no qual nos dedicamos ao caso argentino, observamos que personagens marginais eram constantes já nos primeiros tangos que seguiam a estrutura do *couplet*. Nessas composições, eram frequentes os *compadritos* – também chamados de *taitas*, *patoteros* ou *malevos* – que se afiliavam ao *gaucho* idealizado pela literatura *gauchesca* de cunho nacionalista. Assim como esse personagem literário, os *compadritos* dos tangos *cupleteros* eram caracterizados a partir de uma perspectiva positiva, apesar da sua postura claramente marginal. Nesses primeiros tangos, os *compadritos* ocupavam a instância do locutor, se descreviam como hedonistas e falavam para seus iguais.

Ao longo das composições elaboradas no estilo do tango-canção, esses personagens foram gradativamente sofrendo uma série de modificações. Primeiramente, foram mudando da instância de locutor para a de alocutário até chegar a ocupar somente a de personagem. Logo, outras vozes, que não apenas as dos seus pares, foram entrando na cena enunciativa, culminando em que o discurso fosse organizado por um tipo de locutor que chamamos de demiúrgico. Também o tempo predominante na cenografia enunciativa, que antes era o presente condizente à postura hedonista dos *compadritos* dos primeiros tangos, passa a ser o passado. Esses personagens são, então, descritos como figuras de identidades cindidas e mediante uma enunciação que denominamos em “revérbero”, cujo passado ecoava em seu

presente e em seu futuro. Em consonância com essas modificações, o caráter descritivo que tinham os primeiros tangos muda para um narrativo, e o *compadrito* passa a ser localizado em um passado idealizado. Então, encontramos tangos com outros tipos de personagens marginais que recebem outras denominações – como *haraganes* ou *fanfarrones* – e que são descritos a partir de uma valorização mais negativa.

Localizamos também tangos-canção com figuras femininas *outsiders*, as chamadas *milonguitas*, mulheres “perdidas” no tango, nas drogas e nos cabarés. Também nessas composições, como nas que tinham como protagonistas os *compadritos*, as personagens apresentavam identidades cindidas e em revérbero. Outra característica compartilhada com os tangos-canção sobre *compadritos* é que elas ocupavam predominantemente a instância de alocutária ou apenas a de personagem, e os locutores instaurados tinham uma postura demiúrgica. Encontramos outras figuras femininas que, diferentemente daquelas, ocupavam a instância de locutoras e eram postas em cena como personagens nostálgicas do *compadrito* que havia ficado no passado, ou ainda como aquelas que se queixavam da postura de personagens descritos como seus companheiros que se negavam a trabalhar e a quem elas tinham que sustentar. Por fim, no tango *Pipistrela*, encontramos uma personagem feminina que concluímos que ridicularizava os imigrantes e seus descendentes que não haviam se “argentinizado” de acordo com o projeto de cidadão ideal proclamado pelo Estado.

No Capítulo 8, nos debruçamos sobre o caso brasileiro, focalizando especialmente a figura do malandro. Encontramos, nos sambas do chamado estilo antigo, personagens que se diziam malandros, mas que, diferentemente daqueles que encontraríamos no estilo novo, não se vangloriavam de sua condição malandra. Concluímos que a posição do personagem malandro dos primeiros sambas provavelmente adviria de uma opressão mais ostensiva por parte dos aparelhos repressivos do Estado sobre os marginais sociais no momento em que foram compostos. Já nos sambas do estilo novo, em especial naqueles elaborados entre aproximadamente 1928 e 1936, encontramos verdadeiras odes à malandragem. Esses personagens, a exemplo dos *compadritos cupleteros*, eram descritos como hedonistas e as composições eram de cunho descritivo ou expositivo, característica essa que, diferentemente do caso argentino, predomina ao longo de todo o período com o que lidamos. Encontramos muitos sambas nos quais esses personagens se diziam “regenerados” ou em vias de “regeneração”, porém, distintamente dos *compadritos* do tango-canção, essa condição não era representada como causando qualquer tipo de angústia.

Também encontramos nos sambas personagens femininas *outsiders* que guardavam semelhanças com as personagens femininas do tango-canção descritas, como aquelas que se queixavam do fato de terem que trabalhar para sustentar economicamente o seu companheiro. E, como no caso argentino, elas ocupavam a instância de locutora e os homens as de alocutário ou somente a de personagem. Encontramos também as “mulheres da orgia” que, como as *milonguitas*, também ocupavam a instância de alocutária ou personagem e eram criticadas pelo seu estilo de vida. No entanto, diferentemente do caso das personagens argentinas, essas críticas eram, em geral, decorrentes do fato de elas terem abandonado o lar para irem para a “orgia”.

No Capítulo 9, cotejamos as análises realizadas nos dois capítulos anteriores e as vinculamos com as análises da Parte 2. Além dos pontos já mencionados, destaquemos aqui a menção ou a elipse de alguns aparelhos ideológicos e repressivos do Estado que nos pareceram significativas. No caso dos sambas, chamaram-nos a atenção as poucas menções aos vínculos parentais apesar do peso que a instituição familiar tem em nossa sociedade. Já nos tangos, essas menções eram frequentes, em geral associadas à origem do *compadrito* e da *milonguita* e colocadas de forma melodramática. No caso argentino, constatamos que não havia alusão a aparelhos repressivos, como a polícia ou o exército, apesar de toda a repressão que sofreram as populações tidas como marginais em Buenos Aires. Já nos sambas, encontramos menções a esse aparelho tanto nas composições do estilo antigo como nas do novo.

Consideramos nossa análise com relação às vozes outro aspecto a ser destacado. Observamos que nos tangos havia uma estabilidade das vozes quantos aos níveis da enunciação substancialmente maior que nos sambas. No caso brasileiro, encontramos que os locutores oscilavam entre individuais e coletivos, ou ainda passavam para o nível de alocutário ou personagem, por exemplo. Relacionamos a maior estabilidade do tango, em primeiro lugar, à forte presença do que chamamos de locutor demiúrgico que se posicionava como interpelador dos alocutários, mas poucas vezes como personagem; em segundo, ao caráter narrativo característico do tango-canção; e em terceiro, ao fato de que, no processo de composição desses tangos, geralmente a um artista cabia elaborar a música e a outro a letra. Julgamos que todos esses fatores em conjunto favoreceram essa estabilidade de vozes encontradas nos tangos. Já os sambas selecionados, primeiramente, em sua maioria não apresentam um cunho narrativo, mas expositivo e descritivo; quando compostos por mais de um artista, não havia uma divisão entre quem escreveria letra e quem comporia música, sendo

o processo realizado em conjunto; apresentava muita influência do samba de roda, de produção coletiva e improvisada; a grande maioria dos locutores se implicava no que contava como personagem. Julgamos que esses fatores conjugados, no caso brasileiro, favoreceram a maior instabilidade que encontramos.

Enquanto nos sambas localizamos mais casos de locutores e alocutários instaurados como coletivos, nos tangos foram poucas as ocorrências desse tipo, limitando-se aos tangos *cupleteros* caracterizados justamente por um personagem que se apresenta a um público. Ou seja, encontramos nessas composições argentinas uma tendência a que o ser fosse representado partir de sua própria perspectiva e não pela inserção em um coletivo. Já nos sambas, encontramos uma tendência oposta, isto é, a que o ser fosse representado a partir de sua inserção em um coletivo. Ademais, esses resultados, tanto com relação ao tango quanto ao samba, estão em consonância com o que havíamos encontrado na Parte 2 desta tese no tocante às diferentes tendências predominantes para a delimitação das entidades pessoais na cenografia enunciativa.

Outra conclusão destacável é que encontramos nos tangos-canção uma maior filiação entre os seus enunciadores e as vozes disciplinadoras relacionáveis aos aparelhos do Estado. Nos sambas, os locutores rechaçavam a perspectiva disciplinadora driblando-as por meio de estratégias discursivas, em especial da ironia. Contudo, também no caso brasileiro encontramos ao longo das composições um movimento de domesticação constituindo o samba como um espaço de libertinagem convenientemente delimitada.

Como uma reflexão final, primeiramente, acreditamos poder afirmar que contribuímos para os estudos que vêm sendo realizados sobre o samba e o tango. Isso porque abordamos esses gêneros a partir de uma perspectiva e de um instrumental dos estudos discursivos e enunciativos ainda não presente em outros estudos, mas que não nos impossibilitou dialogar com eles. Buscamos revisar, a partir da problematização das vozes na enunciação e do estabelecimento de relações interdiscursivas, problemáticas que em estudos anteriores haviam sido abordadas no plano das temáticas e dos personagens. Esse caminho que adotamos nos permitiu também recorrer a diferentes gêneros discursivos – como composições de outros gêneros musicais ou a enunciados de campos relacionados mais diretamente ao discurso de disciplinamento nesses países – o que cremos haver contribuído às nossas análises e fortalecido as conclusões a que chegamos.

Haver considerado também o aspecto sonoro das composições se constituiu como um desafio em virtude de não sermos musicólogos, mas acreditamos que essa decisão certamente

enriqueceu nossas análises e contribui também para outros estudos que vêm sido feitos nessa linha analisando outros gêneros musicais. Ademais, ao havermos nos debruçado sobre algumas composições específicas e também trabalhado com uma série em sua linearidade, pudemos advertir o processo de regulação social que esses gêneros foram sofrendo. Nesse sentido, em virtude de havermos encontrado menos trabalhos acadêmicos sobre o tango, sentimos que nossa contribuição foi maior com relação aos estudos sobre esse gênero.

Já o cunho comparativo de nosso trabalho nos possibilitou atentar para determinadas características de cada um desses gêneros que provavelmente passariam inadvertidamente em uma pesquisa que se dedicasse a cada um deles isoladamente. Acreditamos que mediante essa escolha, também acabamos por contribuir para os estudos que vêm se dedicando comparativamente à discursividade brasileira e à argentina.

Por fim, gostaríamos de destacar o imenso prazer que foi haver realizado esta tese.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA Argentina de Letras. **Diccionario del habla de los argentinos**. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva de sentido. In: ACHARD, Pierre. et alii. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999. pp. 11-21.
- ALABARCES, Pablo. Fútbol y patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la argentina del siglo XX. **Papeles del CEIC**, v. 1, n. 25, set. 2006.
- ÁLVAREZ MARTINEZ, María Ángeles. El español y el portugués: aspectos léxicos. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madri, n. 570, p.15-27, 1997.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ALVITO, Marcos. Com seu Batuque na cozinha, João da Baiana ironizou o preconceito racial. E ainda ganhou um sucesso. **Revista de História.com.br**. 13 jan. 2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/critica-musical>. Acessado em: 12 jun. 2012.
- AMUCHÁSTEGUI, Irene; DEL PRIORE, Oscar. La Morocha, un tango de exportación. Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/leyenda_morocha.asp. Acessado em: 23 mar. 2012.
- AMOSSY, Ruth. Aportes para uma distinción: dialogismo vs. Polifonia en el análisis argumentativo. In: BRES, Jacques. **Dialogisme et polyphone**. Approches linguistiques. Tradução: Maria Isabel López (inérita). Bruxelas: Duculot, 2005.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ANDREWS, George Reid. **Los afroargentinos de Buenos Aires**. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1989.
- ARAVENA, Jorge. El tango y la historia de Carlos Gardel. Buenos Aires: Lom Ediciones, 2003.
- ARCHETTI, Eduardo P. O “gaucho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. In: **Mana**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, Abr. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100002&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 18 jan. 2012.
- ASSUNÇÃO, Fernando O. **El tango y sus circunstancias (1880-1920)**. Buenos Aires: Librería Editorial El Ateneo, 1998.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). In: **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, n. 19, pp. 25-42, jul.-dez. 1990.

AYARRAGARAY, Lucas. **La anarquía argentina y el caudillismo**: estudio psicológico de los orígenes argentinos. Buenos Aires: J. Lajouane & Cia Editores, 1925. (Edição original, 1904).

BABYLON dicionário online. Disponível em: <http://dicionario.babylon.com>.

BAGNO, Marcos. **Português Brasileiro?** Um convite à pesquisa. São Paulo: Parábola, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. IX- O cronotopo idílico no romance. In: _____ **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

BANDECCHI, Brasil et alii. **Novo dicionário de história do Brasil ilustrado**. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

BARBOSA, Livia. **O jeitinho brasileiro**: a arte de ser mais igual que os outros. Rio de Janeiro: Campos, 1992.

BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BARREIRO, Javier. Los contextos del cuplé inicial: canción, sicalipsis y modernidad. **Dossiers Feministes**, n. 10, pp. 85-100, 2007.

BAZÁN, Osvaldo. **Historia de la homosexualidad en Argentina**. De la conquista de América al siglo XXI. Buenos Aires: Marea, 2004.

BASTOS, Rafael José de Menezes. The "Origin of Samba" as the Invention of Brazil (Why Do Songs Have Music?). **British Journal of Ethnomusicology**, vol. 8, pp. 67-96, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ; N-Imagem, 1997.

BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudo de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BELLER, Daniel. Los Gobbi, "Los Reyes del Gramofón". Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/los_gobbi.asp. Acessado em: 05 mai. 2012.

BENEDETTI, Hector Angel. **Las mejores letras de tango**. Buenos Aires: Booket, 2004.

BERGSON, Henry. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Frei João José Pedreira de Castro (org.). São Paulo: Ave Maria, 1995.

BOMENY, Helena. **Os intelectuais da educação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORGES, Jorge Luis; BULLRICH, Silvina (org.). **El compadrito**. Buenos Aires: Emecé, 2000.

_____. Temas del tango. <http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=499982>. Acessado em: 15 set. 2007.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOSQUE, Ignacio. **Nueva gramática de la lengua española**. Manual. Buenos Aires: Espasa, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual**. Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL/ Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRITO, Silvia Helena Andrade de. A educação no projeto nacionalista do primeiro governo Vargas (1930-1945). In: LOMBARDI, José Claudinei; SAVIANI, Demerval; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (coord.). **Navegando na história da educação brasileira**. Campinas: UNICAMP, 2006. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_101.html. Acessado em: 24 fev. 2012.

BRUNO, Fátima A. T. Cabral. A educação patriótica no Brasil e na Argentina: contrastes para a construção de um ethos autoritário. In V Congresso Brasileiro de Hispanistas/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, Belo Horizonte, Faculdade de Letras UFMG. **Anais...**, v. 1. p. 2625-2624, 2009.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.

_____. **Noel Rosa**: de costas para o mar. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPRA, Rosalba. **Como con bronca y junando...** – la retórica del tango. Buenos Aires: Edicial, 1996.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CARA-WALKER, Ana. Cocoliche: The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines. **Latin American Research Review**, vol. 22, n. 3, pp. 37-67, 1987.

CARBALLO CALERO, Ricardo. **Gramática elemental del gallego común**. Vigo: Galaxia, 1968.

CARELLA, Tulio. **Tango: mito y esencia**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

CARRETERO, Andrés. **El tango, la otra historia**. Buenos Aires: Margus, 2004.

CARRICABURO, Norma. **El voseo en la literatura argentina**. Madri: Arcos Libros, 1999.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice et alii (org.). **Decantando a República**, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. pp. 37-68.

CASTILHO, Ataliba T. de. **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2010.

CASTRO, Maria Lilia Dias de. Dialogismo e efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: editora da UNICAMP, 2005.

CASTRO, Ruy. **Carmen: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAZAP, Susana. Mecanismos de elaboración de lo cómico en el sainete español y el sainete criollo. In: PELLETTIERI, Osvaldo (org.). **De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino**. Buenos Aires: Garland, 1994.

CELADA, Maria Teresa. Versiones de Babel – memoria de la otra lengua en la propia. In: CELADA, María Teresa; Neide MAIA GONZÁLEZ (coord. dossier). Gestos trazan distinciones entre la lengua española y el portugués brasileiro. **SIGNOS ELE**, v. 2, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.salvador.edu.ar/sitio/signosele/articuloanterior.asp?id=5>. Acessado em: 20 fev. 2012.

_____. **O espanhol para o brasileiro: uma língua singularmente estrangeira**. Tese de doutorado – Unicamp, Campinas, 2002.

_____.; GONZÁLEZ, Neide T. M. Los estudios de lengua española en Brasil. In: **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos: Suplemento El hispanismo en Brasil**. Madri: S.n, 2000. pp. 35-58.

CESAROTTO, Oscar Angel. **Tango malandro**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CÍRIO, Norberto Pablo. La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 15, n. 25, jul.-dez. 2004, pp. 101-131.

COLOMBA, DIEGO. **Letras de Rock Nacional**: Género, estilos y transposiciones (1965-2008). Tesis de doctorado – Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2010.

CONDE, Oscar. **Diccionario etimológico del lunfardo**. Buenos Aires: Taurus, 2004.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna Rachel, BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.

CRISTINO, Leandro Nascimento. A malandragem como emblema nacional. **Soletras**, ano IX, n. 17, Supl., São Gonçalo, UERJ, 2009, pp. 39-51. Disponível em: www.filologia.org.br/soletras/17sup/04.pdf. Acessado em: 12 mar. 2012.

CRUZ, Cláudio Celso Alano da. Contribuição para uma arqueologia do compadrito borgeano. **Variaciones Borges**, v. 31, p. 57-70, 2011.

CUCHE, Denys. **La noción de cultura en las ciencias sociales**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato**: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1997.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre. et alii. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999. pp. 23-38.

DEL PRIORI, Oscar; AMUCHÁSTEGUI, Irene. **Cien tangos fundamentales**. Buenos Aires: Aguilar, 1998.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha**: malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ FAPERJ, 2009.

DÍAZ, Claudio. Entre el payador perseguido y el provinciano cantor. El dispositivo de enunciación en la canción folklórica argentina. In: IV Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y I Jornadas Internacionales de Discurso e Interdisciplina. **Actas completas...**, 2009. pp. 35-58. Disponível em: http://www.fl.unc.edu.ar/aledar/index.php?option=com_wrapper&Itemid=47. Acessado em: 10 nov. 2010.

DICCIONARIO Clave. Versão online. Disponível em: <http://clave.smdiccionarios.com/>.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Versão online. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>.

DICCIONARIO de la Lengua Española. Versão online. Disponível em: <http://buscon.rae.es>.

DICCIONARIO ElMundo.es. Versão online. Disponível em: <http://www.elmundo.es/diccionarios/>.

DICCIONARIO Lunfardo Lexicón. Versão online. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/lexicon>.

DIELEKE, Edgardo. **Los tangos de la vanguardia**: una perspectiva diferente sobre la lógica de funcionamiento de la vanguardia argentina. Monografía (graduação em Administração de Empresas) – Universidad de San Andrés. Victoria, Argentina, 2002.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, pp. 107-121.

DI TULLIO, Angela Lucía. **Políticas lingüísticas e inmigración**: el caso argentino. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

DUBOIS, Jean *et alii*. **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 2004.

DUCROT, Oswald. **El decir y lo dicho**. Barcelona: Paidós, 1984.

_____. **Princípios de semântica linguística** (dizer e não dizer). São Paulo: Cultrix, 1977.

ELIZAICÍN, Adolfo. Romania Nova: lugar de contacto del español con otras lenguas/culturas. In: Primer Simposio de Lingüística Hispánica, University of Surrey, Guildford, UK, 11-13 abr. 2002. **Anales...**

_____. Contacto entre lenguas genéticamente emparentadas: el caso del español y del portugués. **Revista Signo y Señá**, Buenos Aires, Instituto de Lingüística de la UBA, n. 6, jun. 1996., pp. 415-434.

_____. **Dialectos en contacto**: español y portugués en España y América. Montevideo: Arca, 1992.

Entrevista a Nei Lopes, **Revista E**, julho de 2007, n. 1, ano 14, pp. 10-14.

FANJUL, Adrián Pablo. **Sobre cuartos y pertenencias**: desjuvenilizaciones en el rock argentino. No prelo (2012a).

_____. Tallado y demarcación. Letras adaptadas entre el rock de Brasil y de Argentina. In: MUSLIP, Eduardo (org.). **Passo de Guanxuma**: cruces culturales argentino-

brasileños. Los Polvorines: Editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento. No prelo (2012b).

_____. Proximidad lingüística y memoria discursiva. Reflexiones alrededor de un caso. **Signo & Seña**, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n. 20, enero 2009, pp. 183-205.

_____. Loucura, realidade e deslocamento em cenografias pioneiras do rock. In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, Sara Rojo et alii (org.), Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2009, pp. 2239-47. **Anais...**

_____. Delimitación enunciativa de héroes en letras de música urbana de Brasil y Argentina. In: XIV Congreso Internacional de ALFAL (Asociación de Lingüística y Filología de América Latina), 2005, Monterrey (México). **Actas...** [CD-room].

_____. Português Brasileiro, Espanhol de... onde? Analogias incertas. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 20, pp. 165-183, jan.-jun. de 2004.

_____. **Português-Espanhol: línguas próximas sob o olhar discursivo**. São Carlos: Ed. Clara Luz, 2002a.

_____. Escenificación enunciativa de la persona en las discursividades brasileña y argentina. Un estudio a partir del contacto. In: Congreso Internacional Del Discurso, Lengua, Cultura, Valores, Universidad de Navarra-Pamplona, 24 a 28 de novembro de 2002b. **Anales...** (no prelo)

_____. Perspectivas endocêntrica y exocêntrica para la escenificación de la persona en la enunciación. Estudio comparativo entre brasileños y argentinos. In: FANJUL, Adrián; OLMOS, Ana Cecilia; GONZÁLEZ, Mario (org.). **Hispanismo 2002**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Associação Brasileira de Hispanistas, v. 1, pp.76-84, 2002c.

_____. **Deslocando a proximidade: discursividade no contato português – espanhol**. Tese de doutorado – Araraquara, Unesp, 2002d.

_____. Espacio de la persona en la versión portugués-español: un problema de identidad discursiva. **Revista Estudos Acadêmicos Unibero**, São Paulo, Ano V, n. 10, pp. 135-154, jul.-dez. 1999.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. **Brasil e Argentina**. Um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: Editora 34, 2004.

FAUSTO, Boris. O hino nacional. In: **Folha de São Paulo**. 07 set. 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz07099807.htm>. Acessado em: 07 jul. 2011.

_____. **Trabalho urbano e conflito social**. São Paulo: Difel, 1986.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERNÁNDEZ SORIANO, Olga. Los pronombres personales. Formas y distribuciones. Pronombres átonos y tónicos. In: DEMONTE BARRETO, Violeta; BOSQUE, Ignacio (orgs.). **Gramática descriptiva de la lengua española**. Madrid: Espasa Calpe, 1999. vol 1, pp. 1209-1274.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: 2005.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia et alii. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. pp. 15-43.

FLAMENCO GARCÍA, Luis. Las construcciones concesivas y adversativas. In: BOSQUE, Ignacio; DEMONTE, Violeta. **Gramática descriptiva de la lengua española**. Madrid: Espasa, 1999, pp. 3805-3878.

FLORES, Valdir do Nascimento et alii. **Dicionário de Linguística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FLORES, Elio Chaves. Representações cômicas da República no contexto do Getulismo. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 21, n. 40, p. 133-157. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n40/a07v2140.pdf>. Acessado em 25 jun. 2012.

FONTANELLA DE WEINBERG, Beatriz. **El español de América**. Madrid: Mapfre, 1992.

FRAGA, Enrique. **La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina – 1933-1953**. Buenos Aires: Lajouane, 2006.

FRIGERIO, Alejandro. “Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: repensando nuestras categorías raciales. In: MARONESE, Leticia (org.). **Temas de Patrimonio Cultural 16: Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura**. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006. Disponível em: www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/.../temas_16.pdf. Acessado em: 20 jan. 2012.

FRITH, Simon. Why do songs have words? **Contemporary Music Review**, vol. 5, n. 1, pp. 77-96, 1989.

FURTADO FILHO, João Ernani. Samba exaltação: fantasia de um Brasil brasileiro. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

GAMARRA, Maíra. Indústria do cinema na Argentina: história, produção e distribuição. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação/ XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Natal, 2 a 6 de setembro de 2008. **Anais...**

GARCÍA LORENZO, Luciano. ¿Teatro menor?, ¿teatro breve? sobre una obra inédita de Lauro del Olmo. In: **El teatro menor a partir del siglo XVI**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 281-305, 1983. Disponível em: <http://digital.csic.es/handle/10261/13526?locale=en>. Acessado em: 10 jan. 2012.

GARCÍA BLAYA, Ricardo; CESPI, Bruno. Los tangos prostibularios. Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/tangos_prostibularios.asp. Acessado em: 21 abr. 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas**: tango, samba y nación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GIORLANDINNI, Eduardo. Las raíces del tango. Disponível em: http://www.eft.com.ar/doctrina/articulos/giorlandini/20031228_giorlandini_raices_cuaderno4.htm. Acessado em: 13 abr. 2010.

_____. Lunfardo/ siciliano: aproximaciones. Disponível em: http://www.edutecne.utn.edu.ar/giorlandini-2008/Lunfardo_Siciliano.pdf. Acesso: 16 abr. 2009.

GIRON, Luís Antônio. **Mario Reis**: o fino do samba. São Paulo: Editora 34, 2001.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GOBELLO, José. **Breve historia crítica del tango**. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

_____. **Aproximación al lunfardo**. Buenos Aires: Educa, 1996.

GOMES, Samara Maria Cordeiro. Gramáticas e o Ensino das Línguas do Brasil Império. In: **Revista Helb**, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Brasília, ano 4, n. 4, 2010. Disponível em: http://www.helb.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=140:gramaticas-e-o-ensino-das-linguas-do-brasil-imperio&catid=1095:ano-4-no-04-12010&Itemid=13. Acessado em: 24 fev. 2012.

GOMES, Tiago de Melo. Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929). **Revista de História**, vol. 141, pp. 59-73, 1999. Disponível em: www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n141/a04n141.pdf. Acessado em: 12 abr. 2012.

GONZÁLEZ, Neide T. M. La expresión de la persona en la producción de español lengua extranjera de estudiantes brasileños: perspectivas de análisis. In: TROUCHE, A.; REIS, L. (orgs.), **Hispanismo 2000**, vol. 1, Brasília: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España en Brasil, 2001. pp. 239-255.

_____. Pero, ¿qué gramática es esa? Los sujetos pronominales y los clíticos en la interlengua de brasileños adultos aprendices de E/LE. **RILCE**, n. 14.2 Universidad de Pamplona, pp. 243-263, 1998.

_____. **“Cadê o pronome? O gato comeu”**. Os pronomes pessoais na aquisição/aprendizagem do espanhol por brasileiros adultos. Tese de doutorado – São Paulo, FFLCH, USP, 1994.

GONZÁLEZ GARCÍA, José María. ¡Libertad o con gloria morir! Los himnos nacionales en Latinoamérica. In: **Relatos de nación**: la formación de las identidades nacionales en el

mundo hispânico. COLOM GONZÁLEZ, Francisco (org.). Madrid: Iberoamericana, 2005. 2 tomos. pp. 729-747. Disponível em: <http://digital.csic.es/handle/10261/19530>. Acessado em: 18 mar. 2012.

GOTTLING, Jorge. **Tango, melancólico testigo**. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

GRANDE Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Versão online. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>.

GUIMARÃES, Eduardo. A língua portuguesa no Brasil. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 57, n. 2, Jun. 2005. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200015&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 25 fev. 2012.

_____ **Semântica do acontecimento**. Campinas: Pontes, 2002.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda de samba**. Rio de Janeiro, Funarte (Col. MPB Reedições, 2), 1978.

GUTIÉRREZ, Eduardo. **Juan Moreira**. Buenos Aires: N.Tommasi Editor, s/d. Disponível em: www.biblioteca.clarin.com/pbda/novela/moreira/novela.htm. Acessado em: 24 mar. 2012.

HAUSSEN, Doris Fagundes. **Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita**. Língua, sujeito e discurso. Campinas: Ed. Da UNICAMP, 1992.

HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro**. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa, Victoria 79, 1872. Disponível em: http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/la_ida/la_ida00indice.htm. Acessado em: 24 mar. 2012.

HOBBSAWN, Eric J.; RANGER, Terence (org.). **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

HORVATH, Ricardo. **Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia**. Buenos Aires: Biblos, 2006.

KERBER, Alessandro. Nacionalismo e ufanismo na Argentina e no Brasil dos anos 1920 e 1930 através da trajetória artística de Carlos Gardel e Carmen Miranda. **História Unisinos**, set.-Dez. 2008 vol. 12, n. 3, pp. 271-284.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje**. Buenos Aires: Hachette, 1986.

LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. **El tango en la sociedad porteña: 1880-1920**. Unquillo: ABRAZOS, 2008.

LASTRA, Yolanda. La lengua como medio de comunicación y símbolo de identidad. In: **Sociolingüística para hispanoamericanos: una introducción**. Cidade do México: El Colegio de México, 1992, pp. 371-432.

LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LUCCI, Héctor. Los payadores y las primeras grabaciones en Buenos Aires. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/payadores.asp>. Acessado em: 23 mar. 2012.

MACHADO, Rachel; CAMPOS, Tician R. de; SAUNDERS, Maria do Carmo. História do Ensino de Línguas no Brasil: Avanços e Retrocessos. In: **Revista Helb**. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade de Brasília. Ano 1. n. 1, 2007.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (org.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, pp. 19-36.

_____. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Criar, 2005.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Termos-chave da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1997.

MALDIDIER, Denise. Lecture et memoire: projet de recherche. In: **L'Inquietude du Discours: textes de Michel Pêcheux**. Paris: Éditions des Cendres, 1990, pp. 285-93. Tradução realizada por M. R. Gregolin. Inédita.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

MATAMORO, Blas. **La ciudad del tango** (tango histórico y sociedad). Buenos Aires: Galerna, 1969.

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

MATTE BOM, Francisco. **Gramática comunicativa del español: de la lengua la lengua a la idea – tomo 1**. Madrid: Edelsa, 1995.

MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. In: **Revista de História**. 31 out. 2007. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal>. Acessado em: 12 mar. 2012.

MCCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil**: popular music in the making of modern Brazil. Duke University Press. Durham/ London: Duke University Press, 2004.

_____. Noel Rosa's Nationalist Logic. In: **Luso-Brazilian Review**, University of Wisconsin Press, vol. 38, n. 1 (Summer, 2001), pp. 1-16.

MELLO, Ricardo Marques de. Hino Nacional Brasileiro: entre espaços de experiências e horizontes de expectativas. In: **Revista Múltipla**, Brasília, jun. 2008, vol. 18, n. 24, pp. 57-76. pp. 77-93. Disponível em: <http://www.upis.br/revistamultipla/multipla24.pdf#page=77>. Acessado em: 09 mar. 2012.

MENEZES, Andreia dos Santos; SILVA, Marcos Maurício Alves da. Quando a Análise do Discurso (não) basta. In: GARCIA, B. R. V.; CUNHA, C. L.; PIRIS, E. L.; FERRAZ, F. S. M.; GONÇALVES SEGUNDO, P. R. (Orgs.). **Análises do Discurso**: o diálogo entre as várias tendências na USP. São Paulo: Paulistana Editora, 2009. Disponível em: <http://www.epedusp.org>. Acessado em: 12 jun. 2011.

_____. Pipistrela e Recenseamento: o embate entre vozes marginais e disciplinadoras nas letras de tango e de samba. In: Congreso Internacional de Profesores de Lenguas Oficiales del Mercosur, 2010. **Anais...** pp.108 – 117.

_____. Entre mulheres, seus malandros, seus *malevos*. In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, UFMG, Belo Horizonte, 2009. **Anais...** pp. 246-254.

_____. **Sangue de amor correspondido x Sangre de amor correspondido**: análise de um caso emblemático de contato entre o PB e o E. Dissertação de mestrado – USP, São Paulo, 2006.

MINA, Carlos. **Tango**: una mezcla milagrosa. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

MONTEAGUDO, Henrique. Variação e norma linguística: subsídios para uma (re)visão. In: LAGARES, Xoán Carlos; BAGNO, Marcos. **Políticas da norma e conflitos linguísticos**. São Paulo: Parábola, 2011.

MORAIS, Danielle Crespo de. O discurso republicano e a prática policial na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XX. In: III Simpósio Impérios e Lugares no Brasil, 12, 13 e 14 de maio de 2010, Universidade Federal de Ouro Preto. **Anais...** Disponível em: <http://www.ilb.ufop.br/IIIsimposio/50.pdf>. Acessado em: 15 jun. 2012.

MORENO CHÁ, Ercilia. Por los caminos del payador profesional actual. **Revista de Investigaciones Folclóricas**, Buenos Aires, vol. 12, 1997, pp. 103-111. Disponível em: <http://www.porsiempremalvinas.com.ar/payadores/Estudio8.htm>. Acessado em: 14 jan. 2012.

_____. Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino. **Latin American Music Review**, nol. 8, n. 1, spring/summer 1987, pp. 94-111.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____.; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, , 2000, v. 20, n. 39. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 25 nov. 2011.

NATALE, Oscar. **Buenos Aires, negros y tangos**. Buenos Aires: Peña Lillo, 1984.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Gramática de usos do português**. São Paulo: Unesp, 2000.

OLINTO, Antonio. **Ary Barroso**: a história de uma paixão. Rio de Janeiro: Mondrian, 2003.

ORLANDI, Eni P.. A língua brasileira. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 57, n. 2, jun. 2005. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000200016&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 25 fev. 2012.

_____. A língua brasileira. **Trabalhos em linguística aplicada**, São Paulo, n. 23, 1994, pp. 29-36.

PARANHOS, Adalberto. Espelhos partidos: samba e trabalho nos tempos do “Estado Novo”. **Projeto História**, n. 43, dez. 2011, pp. 59-79.

_____. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. **História**, São Paulo, 2003, vol. 22, n. 1, pp. 81-113.

PATTO, Maria Helena Souza. Estado, ciência e política na Primeira República: a desqualificação dos pobres. **Estudos avançados**, vol. 13, n. 35, 1999, pp. 167-198. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a17.pdf>. Acessado em 15 jun. 2012.

PÊCHEUX, Michel. Leitura e memória. Projeto de pesquisa. In: **Análise de discurso**. Textos escolhidos por Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2011.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre *et alii*. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

PELLETTIERI, Osvaldo. **El sainete y el grotesco criollo**: del autor al actor. Buenos Aires: Galerna, 2008.

PELINSKY, Ramón. **Invitación a la etnomusicología**. Madrid: Akal, 2001.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. Sobre pragmática del texto teatral: El «hablante dramático básico» en el teatro de Alfonso Sastre. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-pragmatica-del-texto-teatral-el-hablante-dramatico-basico-en-el-teatro-de-alfonso-sastre--0/html/44604cb9-f460-4eb4-adfb-d5db0714f933_3.html. Acessado em: 15 mai. 2012.

PINSÓN, Néstor. Luis Visca. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/creadores/lvisca.asp>. Acessado em 18 mai. 2012a.

_____, Maria Luisa Carnelli. Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/creadores/ml_carnelli.asp. Acessado em 18 mai. 2012b.

_____, Tita Merello. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/creadores/tmerelo.asp>. Acessado em 30 mai. 2012c.

_____, Manuel Romero. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/creadores/mromero.asp>. Acessado em 01 jun. 2012d.

_____; GARCÍA BLAYA, Ricardo. El humor y el tango en la cinematografía argentina. Disponível em: http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/cronica_humor_cine.asp. Acessado em 29 mai. 2012.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2003.

_____. O conceito de identidade em linguística: é chegada a hora para uma reconsideração radical? In: SIGNORINI, Inês (org.). **Língua(gem) e identidade**: elementos para uma discussão no campo aplicado. Mercado de Letras: Campinas, 2002.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

RIBEIRO, Gustavo Lins. Tropicalismo e Europeísmo: modos de representar o Brasil e a Argentina. In: _____. FRIGERIO, Alejandro (org.). **Brasileiros e argentinos**: encontros, imagens e estereótipos. São Paulo: Vozes 2002. , pp. 240- 264.

ROCHA, Gilmar. “Eis o malandro na praça outra vez”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, 2º sem. 2006, v. 10, n. 19, p. 108-121, _____. Disponível em: http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621145500.pdf. Acessado em: 12 abr. 2012.

RODRIGUES, Fernanda dos Santos Castelano. **Língua viva, letra morta**: obrigatoriedade e ensino de espanhol no arquivo jurídico e legislativo brasileiro. Tese de doutorado – FFLCH, USP, São Paulo, 2010.

RODRIGUES MOLAS, Ricardo. Los afroargentinos y el origen del tango (sociedad, danzas, salones de baile y folclore urbano). **Re-vista de Historia Desmemoria**, 2002.

ROMANO, Eduardo. Origen de las letras del tango y sistema sociocultural. In: MORENO CHÁ, Ercilia. **Tango mío, tuyo, suyo**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología, 2005.

ROSSI, Vicente. **Cosas de negros**. Buenos Aires: Taurus, 2001.

RUIZ, Irma. Componentes simbólicos de la transregionalización del tango. In: **Revista Transcultural de Música/ Transcultural Music Review**, vol. 2. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/>. Acessado em: 30 mar. 10.

SALAS, Horacio. **Tango: una guía definitiva**. Buenos Aires: Ediciones B, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SARLO, Beatriz. **Uma modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

_____. Argentina: nada será como antes. In: **Novos Estudos**, São Paulo, Cebrap, n. 61, mar.-nov. 2001, pp. 41-56.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**. Disponível em: http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=96&swords=facundo&tt_products=12. Acessado em: 18 abr. 2012.

SAVIGLIANO, Marta E. **Tango and the polical economy of passion**. Boulder: Westview Press, 1995.

SCHEINES, Graciela. **Las metáforas del fracaso: Sudamérica ¿geografía del desencuentro?** Havana: Casa de las Américas, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciência Sociais**, n. 29. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03. Acessado em: 10 abr. 2012.

SELLES, Roberto; BENARÓS, León. **Historia del tango: primera época**. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo. Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. In: Filmus, D. (org.). **Los noventa**. Buenos Aires: EUDEBA-FLACSO, 1999.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Volume 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SIGAL, Silvia. **Intelectuales y poder en Argentina: la década del sesenta**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.

SOLOMIANSKY, Alejandro. **Identities secretas: la negritud argentina**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.

SOUZA, Rafael Pereira de. **“Batuque na cozinha, sinhá num qué!”**: repressão e resistência cultural dos cultos afro-brasileiros no Rio de Janeiro (1870-1890). 145 f. Dissertação de mestrado – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

TABOADA, Pablo. Sofía Bozán. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/creadores/sbozan.asp>. Acessado em 26 mai. 2012.

TARALLO, Fernando. Sobre a alegada origem crioula do Português Brasileiro: mudanças sintáticas aleatórias. In: ROBERTS, Ian; KATO, Mary (orgs.). **Português Brasileiro**: uma viagem diacrônica: homenagem a Fernando Tarallo. Campinas: Editora da Unicamp, 1993a.

_____. Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d’aquém e d’além mar ao final do século XIX. In: ROBERTS, Ian; KATO, Mary (orgs.). **Português Brasileiro**: uma viagem diacrônica: homenagem a Fernando Tarallo. Campinas: Editora da Unicamp, 1993b.

TALLON, José Sebastián. **El tango en su etapa de música prohibida**. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, s/d.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Musical, 2004.

_____. **Análise semiótica através da música**. Cotia: Ateliê Musical, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRAVASSOS, Elisabeth. Um objeto fugidio: voz e musicologias. In: MATOS, Cláudia et alli. **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TURINO, Thomas. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. **Latin American Music Review**, vol. 24, n. 2, fall/winter 2003, pp. 169-209.

ULLA, Noemí. **Tango, rebelión y nostalgia**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na literatura**: o caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera, 2003.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VEGA, Carlos. **Estudios para los orígenes del tango argentino**. Buenos Aires: Educa, 2007.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2004.

VIANNA, Luiz Werneck. Os “simples” e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTE, Berenice *et alii* (org.). **Decantando a República**, vol. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. pp. 69-78.

VIDART, Daniel. **Teoria del tango**. Montevideu: Editora de la Banda Oriental, 1964.

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. In: **Revista Transcultural de Música**, , Barcelona, 1996, n. 2. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>. Acessado em: 30 mar. 2010.

_____. Tango to folk: hegemony construction and popular identities in Argentina. **Studies in Latin American Popular Culture**, 1991, vol. 10.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia (org.) **História da vida privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 245-319.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EcoS Revista Científica**, Uninove, São Paulo, 2001, n. 1, v. 3, pp. 105-122.

GRAVAÇÕES:

Compact Discs:

GARDEL, Carlos. **Carlos Gardel**. [S.l.]: RCA, 1995. 1 CD.

GARDEL, Carlos; LAMARQUE, Libertad. **Carlos Gardel y Libertad Lamarque: Nostalgias**. Curitiba: Revivendo, s/d. CD.

MIRANDA, CARMEN. **Carmen Miranda: a pequena notável**. Curitiba: Revivendo, s/d. 1 CD.

PIXINGUINHA; JESUS, Clementina de; BAIANA, João da. **Gente da antiga**. [S.l.]: EMI-Odeon, 2003.

SILVA, Ismael. **Ismael Silva: Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira**. Vol. 21. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. 1 CD.

SINHÔ. **Sinhô: Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira**. Vol. 25. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. 1 CD.

ROSA, Noel. **Noel Rosa: Feitiço da Vila**. Curitiba: Revivendo, s/d.

VV. AA. **Tango trilogy: the complete anthology of tango**. [S.l.]: Music Brokers, s/d. 3 CDs.

Sites:

Acervo virtual do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/>.

Acervo do site Todotango. Disponível em: <http://www.todotango.com/>.

Acervo do site Youtube. Disponível em: www.youtube.com.

Glossário¹⁰⁶

<i>Amurar</i>	(lunf.) Abandonar, dejar sin protección; arrestar, detener, aprisionar, encarcelar, encerrar; robar, estafar; engañar; empeñar, dar una cosa en prenda por un préstamo; arrinconar, cercar; (jgo.) en el billar, dejar una de las bolas junto a la banda; (pop.) no pagar una deuda; cerrar, clausurar. (DLL)
<i>Arrastre</i>	(pop.) Atracción que se ejercita sobre otro; influencia, predicamento, ascendiente; prestigio, importancia.
<i>Atorrante</i>	(lunf.) Haragán; haragán crónico y mugriento; vago; ocioso; individuo sin ocupación ni domicilio; holgazán, persona poco afecta al trabajo; inescrupuloso; persona desaliñada, sucia, descuidada. (DLL)
<i>Batir</i>	(lunf.) Delatar, denunciar; decir, contar, declarar; avisar. (DLL)
<i>Berretín</i>	(lunf.) Capricho, deseo vehemente, antojo, debilidad por algo, idea fija; cosa falsa o falsificada; enamoramiento intenso; individuo al que el amor le ha sorbido el seso; lugar donde se guarda una cosa, escondrijo; ilusión. (DLL)
<i>Biabazo</i>	(lunf.) Aument. de Biaba, fuerte golpe de puño, golpe especial que emplea el biabista para atacar a sus víctimas. Se aplica de atrás y por el costado derecho. No es mortal. Puñetazo, zurra, sopapo. (DLL)
<i>Buen mozo</i>	Persona de aventajada estatura y gallarda presencia. (RAE)
<i>Bulín</i>	(lunf.) Habitación; cuarto de soltero para citas amorosas, lugar donde se duerme o vive; (carc.) Celda. (DLL)
<i>Bute</i>	(lunf.) De buena calidad, bueno, de lo mejor, excelente, magnífico, admirable, espléndido, óptimo, especial, lo mejor en su clase, apropiado (DLL).
<i>Cachafaz</i>	(pop.) Bribón, descarado, insolente, atrevido, desfachatado, pillo, pícaro, desvergonzado; holgazán, ocioso; importuno. (DLL)
<i>Cachet</i>	(fr.) Elegancia en el vestir, distinción; emolumento o remuneración pactada en el ambiente artístico. (DLL)
<i>Cafishio</i>	(lunf.) Rufián (DLL).
<i>Calavera</i>	(pop.) Hombre de vida licenciosa, vicioso; trasnochador, individuo de vida disipada o disoluta, dado al libertinaje, desenfrenado. (DLL)
<i>Camada</i>	(coloq.) Cuadrilla de ladrones o de pícaros; grupo de personas, generalmente de edad similar, que en un período dado participan de experiencias comunes. (RAE)
<i>Cancha</i>	Local o terreno de juego destinados a la práctica de determinados deportes. (DCL)
<i>Canyengue</i>	(pop.) Arrabalero; baile; modo quebrado y con cortes de bailar el tango; compadre. (DLL)
<i>Carambola</i>	(pop.) Acierto, casualidad; doble resultado alcanzado mediante una sola acción; (jgo.) En el juego de billar, tocar con la bola con que se juega a las otras dos. (DLL)

¹⁰⁶ Abreviação das fontes usadas para a elaboração desse glossário: DCL= *Diccionario Clave*; DLL= *Diccionario Lufardo Léxico*; QS= *Diccionario Qué Significa*; RAE= *Diccionario de la Lengua Española*.

<i>Carpe(ta)</i>	<i>(Delinc.) Antecedentes delictivos y contravenciones de un delincuente; expediente de contravención policial, sumario judicial; (pop.) buena aptitud de una persona o calidad, destreza, habilidad, ingenio, inteligencia, perspicacia, experiencia, viveza; (jgo.) Tapete verde que cubre la mesa de juego. (DLL)</i>
<i>Catrería</i>	<i>(pop.) Cama.</i>
<i>Chamuyo</i>	<i>(lunf.) Conversación, parlamento, discurso, parlada; (medic.) Sesión de psicoanálisis. (DLL)</i>
<i>Chanta</i>	<i>(lunf.) Descarado, desvergonzado; informal, incumplidor; insolvente moral, persona que contrae deudas con las que no cumple. (DLL)</i>
<i>Chapalear</i>	<i>Dicho del agua: Sonar batida por los pies o las manos. (RAE)</i>
<i>China</i>	<i>(pop.) Quích. Muchacha de capa social baja; mujer de rostro aindiado; campesina; mujer querida. (DLL)</i>
<i>Churrasca</i>	<i>(pop.) Mujer joven y linda. Aument. de Churra. (DLL)</i>
<i>Colo</i>	<i>(pop.) Vesr. de Loco/ca; (drog.) Instante en que entra la sangre en la jeringa al retirar el émbolo.</i>
<i>Contraflor</i>	<i>En el juego del truco, redoblar los tantos de la flor. (QS)/ Flor: Juego de envite que se juega con tres naipes. Hace flor quien junta tres de un palo. (RAE)</i>
<i>Corrido</i>	<i>(pop.) Echado; aislado; experimentado.</i>
<i>Coso</i>	<i>(lunf.) Persona cuyo nombre no se menciona, sujeto, individuo cuyo nombre se ignora o no se recuerda. (DLL)</i>
<i>Cotorro</i>	<i>(pop.) Habitación de soltero; habitación para citas amorosas. (DLL)</i>
<i>Dato</i>	<i>(pop.) Informe, aviso, anuncio de un hecho; (turf.) Información que se da con respecto a las carreras de caballos. (DLL)</i>
<i>Engrupido</i>	<i>(lunf.) Engañado, timado; consentido, engreído, ensobrecido, envanecido, sobreestimado, fatuo, orgulloso, pretencioso, soberbio.</i>
<i>Engrupir</i>	<i>(lunf.) Embaucar, engañar, falsear, mentir; timar, hacer el cuento del tío, meter un cuento; distraer; cautivar, encantar, seducir, halagar, adular. (DLL)</i>
<i>Entreverarse</i>	<i>(pop.) Meterse en un bochinche o en un negocio. (DLL)</i>
<i>Escolazo</i>	<i>(jgo.) Juego de azar por dinero; lugar de ese tipo de juego; acción y efecto de escolarar. (DLL)</i>
<i>Espor</i>	<i>(lunf.) Dinero ganado por una prostituta, que le ha quitado el rufián (DLL).</i>
<i>Fachinero</i>	<i>(pop.) Valiente, resuelto; persona que vive en zonas bajas y anegadizas.</i>
<i>Fajar</i>	<i>(pop.) Golpear, castigar, pegar, dar o recibir golpes; cobrar en demasía. (DLL)</i>
<i>Feite</i>	<i>(pop.) Tajo, herida, corte o cicatriz de arma blanca en el rostro. (DLL)</i>
<i>Fija</i>	<i>(turf.) Apuesta considerada como imperdible; dato sobre el probable ganador de una carrera.</i>
<i>Filo</i>	<i>(delinc.) Cuento, máquina o aparato que se hace creer a la víctima, sirve para fabricar dinero; acompañante que recibe lo sustraído de manos del burrero; delincuente que hace un cuento para estafar, ladrón que hace el cuento en el trabajo de otario; (drog.) Dinero propio utilizado por el traficante de drogas para comprar las mismas. (DLL)</i>

<i>Fonda</i>	<i>(pop.) Casa de comida de ínfima categoría. (DLL)</i>
<i>Fulero</i>	<i>(pop.) Cosa fea; cosa mal hecha, ordinaria; cobarde, miedoso, felón; desagradable; falso; embustero; mujer fea, feo; algo muy desacreditado; individuo incapaz y en quien no se puede confiar. (DLL)</i>
<i>Gambetear</i>	<i>(pop.) Correr haciendo gambetas; andar con rodeos y no animarse a efectuar o decir directamente lo que se siente o desea, esquivar situaciones, evitar compromisos. (DLL)</i>
<i>Ganzúa</i>	<i>(pop.) Alambre preparada con la punta doblada, para abrir cerraduras; persona vivaz; ladrón que opera con ganzúa. (DLL)</i>
<i>Gato</i>	<i>(delinc.) Ladrón nocturno; cómplice que se esconde en una casa para facilitar la entrada del ladrón; (pop.) Prostituta de hotel de categoría; persona que vale muy poca cosa, infeliz. (DLL)</i>
<i>Gavián</i>	<i>(pop.) Querido, novio; hombre. (DLL)</i>
<i>Guita</i>	<i>(lunf.) Dinero, caudal, hacienda, bienes, fortuna, moneda. (DLL)</i>
<i>Handicap</i>	<i>(delinc.) Antecedentes contravencionales y delictuosos de un malviviente; (ingl.) Ventaja que se concede en algunos deportes a otros jugadores de menores condiciones; (pop.) Facilidad, superioridad. (DLL)</i>
<i>Jaileife</i>	<i>(pop.) Elegante, fino, joven presumido. (DLL)</i>
<i>Jaula/ Jaulero</i>	<i>(mus.) Bandoneón cerrado; (pop.) Cajón de madera con las tablas laterales separadas para aireación de las verduras que se transportan; habitación, vivienda humilde; (delinc.) Calabozo, cárcel. (DLL)</i>
<i>Jeta</i>	<i>Rostro, semblante. (DLL)</i>
<i>Largar</i>	<i>(pop.) Hacer algo bruscamente; decidirse resueltamente a ejecutar algo; desembolsar, dar, entregar, regalar, verter; dejar, abandonar a una persona; confesar; delatar, alcahuetear; vomitar; (turf) salir del punto de partida de una carrera. (DLL)</i>
<i>Lengue</i>	<i>(lunf.) Pañuelo de golilla. Igual que lengo, pañuelo de cuello. (DLL)</i>
<i>Lonjazo</i>	<i>(pop.) Golpe dado con una lonja; latigazo.</i>
<i>Mala racha</i>	<i>(pop.) Mala suerte, especialmente en el juego.</i>
<i>Manga</i>	<i>(lunf.) Pedido de dinero o cosas, sablazo; montón, mucho, conjunto, abundancia, cantidad numerosa y apreciable de animal; turba, multitud. (DLL)</i>
<i>Manyado</i>	<i>(lunf.) Conocido; estudiado, observado, visto; identificado, reconocido; descubierto al hacer el robo. (DLL)</i>
<i>Manyar</i>	<i>Entender; conocer, reconocer a los detenidos; ver, observar, contemplar, vigilar; sorprender; darse cuenta de lo que se habla (DLL).</i>
<i>Marchanta</i>	<i>(pop.) Disputa de monedas o golosinas que se arrojan en un festejo; derroche o malgaste de cosas o dinero. (DLL)</i>
<i>Mate</i>	<i>(quich.) Metaf. por Cabeza, cráneo; cerebro, mollera; inteligencia, juicio, talento, capacidad. (DLL)</i>
<i>Maula</i>	<i>(pop.) Individuo cobarde; pusilánime; despreciable; persona tramposa; bellaca; taimado, traicionero. (DLL)</i>
<i>Meneguina</i>	<i>(lunf.) Igual que “menega”, plata, dinero. (DLL)</i>

<i>Metejón</i>	<i>(pop.) Afición desmedida por una cosa o persona; capricho amoroso, enamoramiento, apasionamiento intenso, entusiasmo; acción de meter una cosa. (DLL)</i>
<i>Mina</i>	<i>(po.) Mujer; prostituta, mujer que cohabita con uno, a quien sostiene con sus puterías y ayuntamientos carnales con otros; mujer que se une a un hombre ilícitamente, concubina, querida. (DLL)</i>
<i>Mishé</i>	<i>(pop.) Hombre que paga los favores de las mujeres; individuo que mantiene una amante o querida. (DLL)</i>
<i>Mishio</i>	<i>(lunf.) Pobrete, individuo pobre, escaso o falto de dinero. (DLL)</i>
<i>Morlacos</i>	<i>(pop.) Dinero. (DLL)</i>
<i>Niño bien</i>	<i>(pop.) Joven de buena familia, que viste a la moda y de modales afectados. (DLL)</i>
<i>Paddock</i>	<i>(ingl. turf.) Tribuna preferencial próxima a la meta en el hipódromo, en cuyo sector se pasea a los animales de las riendas antes de la carrera. (DLL)</i>
<i>Paica</i>	<i>(lunf.) Querida del compadrito; amante, concubina; mujer, muchacha; mujer perteneciente a un rufián (DLL)</i>
<i>Palmar</i>	<i>(pop.) Abonar una deuda o cuenta; pagar; desembolsar; enfermar; morir, fallecer. (DLL)</i>
<i>Papa</i>	<i>(pop.) Mujer bonita y joven. (DLL)</i>
<i>Papusa</i>	<i>(pop.) Lo que es muy bueno y hermoso; mujer espléndida, hermosa, linda. (DLL)</i>
<i>Pato</i>	<i>(pop.) Persona necesitada, sin dinero, pobre, indigente; mojado por el agua; (turf) Perdedor en las carreras de caballos. (DLL)</i>
<i>Pedigrí</i>	<i>(ingl. Pedigree: genealogía) Ascendencia; (polic. y delinc.) antecedentes delictuosos o contravencionales de una persona. (DLL)</i>
<i>Pelechar</i>	<i>(pop.) Mejorar de fortuna, prosperar, adelantar; recobrar la salud. (DLL)</i>
<i>Percanta</i>	<i>(pop.) Mujer; amante. (DLL)</i>
<i>Perrera</i>	<i>(delinc.) Ambulancia o carrito celular de conducir presos, camión celular para transporte de detenidos; vehículo municipal que recoge los perros sueltos encontrados en las calles; lugar de encierro para su sacrificio o devolución a sus dueños; (turf.) tribuna popular en el Hipódromo de Palermo. (DLL)</i>
<i>Piantar</i>	<i>(lunf.) Afer. de Espiantar; escapar, huir, irse; huir, ir, robar, sacar; echar a una persona, expulsarla. (DLL)</i>
<i>Pibe</i>	<i>(lunf. ital. Pivello) Niño, muchacho, jovencito, chiquilín; individuo de sexo masculino aún cuando sea adulto.</i>
<i>Pintón</i>	<i>(pop.) Elegante; buen mozo; persona de buena presencia. (DLL)</i>
<i>Púa</i>	<i>(coloq.) Persona sutil y astuta. (RAE)</i>
<i>Punto</i>	<i>(pop.) Prostituta; persona cándida, crédula, ingenua, simple, individuo candoroso; persona innominada; hombre que mantiene una amante o querida o que paga los favores de una mujer; pederasta pasivo masculino; persona tomada como centro de una broma o burla; individuo de avería; (delinc.) víctima de una estafa o hurto. (DLL)</i>
<i>(Re)Chipé</i>	<i>(lunf.) Muy bueno, bien hecho, excelente, de gran calidad. (DLL)</i>

<i>Redoblona</i>	<i>(turf.) Apuesta a un caballo en una carrera, que de resultar ganador, se traslada su producido a otra siguiente elegida previamente, y así sucesivamente en las demás carreras; (jgo.) Apuesta similar a un número en la quiniela, y en caso de ganar, a otro también elegido con anterioridad, etc. (DLL)</i>
<i>Remanyar</i>	<i>(lunf.) Penetrar las intenciones de otro; comprender, entender; ver o fijarse bien, escudriñar. (DLL).</i>
<i>Remanye</i>	<i>(pop.) Acción y efecto de remanyar; conocimiento completo de una cosa o persona.</i>
<i>Reo</i>	<i>(pop.) Atorrante, haragán, holgazán, vago; se dice del que vive alegremente, sin preocupaciones y no se inquieta por las apariencias; alegre, bohemio; individuo abandonado y mugriento; atrevido, descarado. (DLL)</i>
<i>Ribete</i>	<i>(pop.) Apariencia, viso. RIBETES: (pop.) Pliegues del ano; adorno de detalles agregado a lo que se cuenta o dice. (DLL)</i>
<i>Sabalaje</i>	<i>(pop.) Gente orillera o de los arrabales de la ciudad; reunión de malvivientes; conjunto de hampones; gente de baja condición social. (DLL)</i>
<i>Shusheta</i>	<i>(lunf.) Joven vestido a la moda, elegante, refinado. (DLL)</i>
<i>Tallador</i>	<i>(jgo.) Banquero en el juego de dados, naipes o ruleta. (DLL)</i>
<i>Tallar</i>	<i>(pop.) Preponderar; charlar, conversar, departir amistosamente; (jgo.) tener la banca en juegos de naipes; actuar de tallador en juego de azar; llevar la baraja en el juego de banca y otros. (DLL)</i>
<i>Tarro</i>	<i>(pop.) Suerte; chiripa; trasero, culo. (DLL)</i>
<i>Tigre</i>	<i>(pop.) Individuo de malos sentimientos; matón; valiente, atrevido.</i>
<i>Timba</i>	<i>(jgo.) Juego de azar; garito; casa de juego; lugar donde se juega por dinero en forma autorizada o clandestina. (DLL)</i>
<i>Trifulca</i>	<i>(pop.) Desorden; camorra; riña; disputa; pelea. (DLL)</i>
<i>Trompada</i>	<i>(pop.) Golpe de puño; cachetada; puñetazo. (DLL)</i>
<i>Vento</i>	<i>(lunf.) Dinero; producto de una estafa (DLL).</i>
<i>Violeta</i>	<i>(pop.) Persona pedante. (DLL)</i>
<i>Zorzal</i>	<i>(pop.) Payador; el que tiene buena voz. (DLL)</i>

DETALHAMENTO DOS ANEXOS DO CD-ROM

ANEXO A – Gravações

Nome da composição, do intérprete e ano da gravação

Capítulo 4

1. *Rio de Janeiro* com Dalva de Oliveira (1950).
2. *Aquarela do Brasil* com Francisco Alves (1939).
3. *Meu Brasil* com Vicente Celestino (1932).
4. *Batente* com Bando de Tangarás (1929).
5. *Eu gosto da minha terra* com Carmen Miranda (1930).
6. *A favela vai abaixo* com Francisco Alves (1928).
7. *Coisas nossas* com Noel Rosa (1931-1932).
8. *O samba é carioca* com Carmen Miranda (1935).
9. *Aquarela no Brasil* no filme *Alô amigos* (1942).

Capítulo 5

1. *Buenos Aires* com Carlos Gardel (1923).
2. *Argentina* com Carlos Gardel (1924).
3. *Viva la patria* com Carlos Gardel (1930).
- 4.1. *La Morocha* com Lola Membrives (1909).
- 4.2. *La Morocha* com Virginia Luque – cena do filme *La historia del tango* (1949).
- 4.3. *La Morocha* com Libertad Lamarque – cena do filme *Puerta cerrada* (1939).
- 4.4. *La Morocha* com Ada Falcón (1938).
5. *El rosal* com Carlos Gardel – cena do filme *Las luces de Buenos Aires* (1931).

Capítulo 7

1. *Patotero sentimental* com Ignacio Corsini (1922).
2. *Malevaje* com Azucena Maizani (1928).
3. *No aflojés* com Mariano Balcarce (1934).
4. *Compadrón* com Carlos Gardel (1927).
5. *Mala Entraña* com Carlos Gardel (1927).
6. *¡Qué fenómeno!* com Carlos Gardel (1929).
7. *Seguí mi consejo* com Carlos Gardel (1929).
8. *Haragán* com Ignacio Corsini (1928).
9. *Guapo sin grupo* com Sofía Bozán (1930).
10. *Mamá yo quiero um novio* com Emilia García (1929).
11. *Mi papito* com Tita Merello (1929).
- 12.1. *Pipistrela* com Tita Merello (1956).
- 12.2. *Pipistrela* com Tita Merello – cena do filme *Filomena Marturano* (1950).

Capítulo 8

1. *Foram-se os malandros* com Gastão formenti e Francisco Alves (1928).
2. *Batuque na cozinha* com João da Baiana (1968).
3. *Escola de malandro* com Ismael Silva e Noel Rosa (1932).
4. *O que será de mim* com Francisco Alves e Mario Reis (1931).
5. *Se você jurar* com Francisco Alves e Mario Reis (1930).
6. *Mulher de malandro* com Francisco Alves (1931).
7. *Mulher de malandro* com Isaura Garcia (1945).
8. *Eu trabalhei* com Orlando Silva (1940).
9. *O amor regenera o malandro* com Gaúcho e Joel (1940).
10. *O bonde São Januário* com Ciro Monteiro (1940).
11. *Com que roupa?* com Noel Rosa (1930).
12. *Recenseamento* com Carmen Miranda (1940).
13. *The girl in the tutti frutti hat* com Carmen Miranda – cena do filme *Entre a loura e a morena* (1943).

ANEXO B – *Corpus* selecionado

Lista com os nomes das letras, dos compositores e do ano da composição dos tangos e sambas selecionados

Tangos

Nome	Compositores (letra/ música)	Ano
<i>Almagro</i>	Vicente San Lorenzo/ Iván Diez	1930
<i>Anclao en París</i>	Guillermo Barbieri/ Enrique Cadícamo	1930
<i>Aquel tapado de armiño</i>	Enrique Delfino/ Manuel Romero	1929
<i>Argentina</i>	Vicente Greco	1924
<i>Arrabal amargo</i>	Carlos Gardel/ Alfredo Le Pera	1935
<i>Bailarín compadrito</i>	Miguel Bucino	1929
<i>Bajo Belgrano</i>	Anselmo Aieta/ Francisco García Jiménez	1926
<i>Boedo</i>	Julio De Caro/ Dante A. Linyera	1927
<i>Buenos Aires</i>	Manuel Jovés/ Manuel Romero	1923
<i>Cafetín de Buenos Aires</i>	Mariano Mores/ Enrique Santos Discepolo	1948
<i>Caminito</i>	Juan de Dios Filiberto/ Gabino Coria Peñaloza	1926
<i>Canchoero</i>	Arturo De Bassi/ Celedonio Flores	1930
<i>Color de barro</i>	Anselmo Aieta/ Cátulo Castillo	1948
<i>Compadrón</i>	Luis Visca/ Enrique Cadícamo	1927
<i>Dandy</i>	Lucio Demare/ Agustín Irusta & Roberto Fugazot	1928
<i>De mi barrio</i>	Roberto Goyheneche	1923
<i>Don Juan Malevo</i>	Eduardo Becar/ Francisco Lomuto	1927
<i>El Ciruja</i>	Ernesto de la Cruz/ Francisco Alfredo Marino	1926
<i>El Malevo</i>	Julio de Caro/ María Luisa Carnelli	1928
<i>El motivo (Pobre paica)</i>	Juan Carlos Cobián/ Pascual Contursi	1920
<i>El Porteño</i>	Ángel Villoldo	1903
<i>El rey del cabaret</i>	Enrique Delfino/ Manuel Romero	1923
<i>El Taita</i>	Alfredo Eusebio Gobbi/ Silverio Manco	1910
<i>El Taita del Arrabal</i>	José Padilla/ Manuel Romero & Luis Bayón Herrera	1922
<i>El Tigre Millán</i>	Francisco Canaro	1934
<i>El Torito</i>	Ángel Villoldo	1910
<i>Esta noche me emborracho</i>	Enrique Santos Discepolo	1928
<i>Fanfarrón</i>	Luis Visca/ Enrique Cadícamo	1928
<i>Flor de fango</i>	Augusto Gentile/ Pascual Contursi	1919
<i>Galleguita</i>	Horacio Pettorossi/ Alfredo Navarrine	1925
<i>Griseta</i>	Enrique Delfino/ José González Castillo	1924
<i>Guapo sin grupo</i>	Salvador Merico/ Manuel Romero	1930
<i>Guapo y varón</i>	Enrique Delfino/ Manuel Romero	1937

<i>Haragán</i>	Enrique Delfino/ Manuel Romero & Luis Bayón Herrera	1928
<i>La canción de Buenos Aires</i>	Orestes Cúfaro & Azucena Maizani/ Manuel Romero	1933
<i>La historia de siempre</i>	Pacífico Lambertucci/ Celedonio Flores	1942
<i>La Maleva</i>	Antonio Buglione/ Mario Pardo	1922
<i>La Morocha</i>	Enrique Saborido/ Ángel Villoldo	1905
<i>Las vueltas de la vida</i>	Francisco Canaro/ Manuel Romero	1928
<i>Los burros</i>	Enrique Delfino/ José Enéas Riú	1927
<i>Los dopados</i>	Juan Carlos Cobián/ Alberto Weisbach & Raúl Doblas	1922
<i>Los mareados</i>	Juan Carlos Cobián/ Enrique Cadícamo	1942
<i>Mala Entraña</i>	Enrique Maciel/ Celedonio Flores	1927
<i>Maldito tango</i>	Osmán Pérez Freire/ Luis Roldán	1916
<i>Malevaje</i>	Juan de Dios Filiberto/ Enrique Santos Discepolo	1929
<i>Malevito</i>	Pedro Maffia/ Celedonio Flores	1926
<i>Mama, yo quiero un novio</i>	Ramón Collazo/ Roberto Fontaina	1928
<i>Mano a mano</i>	Carlos Gardel & José Razzano/ Celedonio Flores	1923
<i>Mano cruel</i>	Carmelo Mutarelli/ Armando Tagini	1928
<i>Margot</i>	José Ricardo & Carlos Gardel/ Celedonio Flores	1921
<i>Matasano</i>	Francisco Canaro/ Pascual Contursi	1914
<i>Melodía de arrabal</i>	Carlos Gardel/ Alfredo Le Pera & Mario Battistella	1931
<i>Mi Buenos Aires querido</i>	Carlos Gardel/ Alfredo Le Pera	1934
<i>Mi papito</i>	Roberto Fontaina & Víctor Soliño/ David Estevez Martín	1928
<i>Milonga fina</i>	José Servidio/ Celedonio Flores	1924
<i>Milonguera</i>	José María Aguilar	1925
<i>Milonguita (Esthercita)</i>	Enrique Delfino/ Samuel Linnig	1920
<i>Niño bien</i>	Juan Antonio Collazo/ Víctor Soliño & Roberto Fontaina	1928
<i>No aflojés</i>	Pedro Maffia & Sebastián Piana/ Mario Battistella	1933
<i>Noches de Buenos Aires</i>	Alberto Soifer/ Manuel Romero	1937
<i>Nubes de humo (Fume compadre)</i>	Manuel Jovés/ Manuel Romero	1923
<i>Ofrenda maleva</i>	Guillermo Cavazza/ Jacinto Font	1931
<i>Palermo</i>	Enrique Delfino/ Juan Villalba & Hermido Braga	1929
<i>Pan comido</i>	Ismael Gómez/ Enrique Dizeo	1926
<i>Patotero sentimental</i>	Manuel Jovés/ Manuel Romero	1922
<i>Pipistrela</i>	Juan Canaro/ Fernando Ochoa	1933
<i>Pompas de jabón</i>	Roberto Goyheneche/ Enrique Cadícamo	1925
<i>Por qué soy reo?</i>	Herminia Velich/ Manuel Meaños & Juan Velich	1929
<i>Por una cabeza</i>	Carlos Gardel/ Alfredo Le Pera	1935
<i>Porteño y bailarín</i>	Carlos Di Sarli/ Héctor Marcó	1945
<i>Preparate pa'l domingo</i>	Guillermo Barbieri/ José Rial	1931
<i>Qué calamidad!</i>	Bernardino Terés/ Pascual Contursi	1925
<i>Qué fenómeno!</i>	Anselmo Aieta/ Enrique Dizeo	1929
<i>San José de Flores</i>	Armando Acquarone/ Enrique Gaudino	1936

<i>Seguí mi consejo</i>	Salvador Merico/ Eduardo Trongé	1929
<i>Soy tremendo</i>	Ángel Villoldo	1906
<i>Sur</i>	Aníbal Troilo/ Homero Manzi	1948
<i>Tinta roja</i>	Sebastián Piana/ Cátulo Castillo	1941
<i>Uno y uno</i>	Julio Pollero/ Lorenzo Juan Traverso	1929
<i>Ventarrón</i>	Pedro Maffia/ José Horacio Staffolani	1933
<i>Viva la patria</i>	Anselmo Aieta/ Enrique Dizeo	1930
<i>Zorro gris</i>	Rafael Tiegols/ Francisco García Jiménez	1921

Sambas

Nome	Compositores	Ano
<i>A favela vai abaixo</i>	Sinhô	1928
<i>A malandragem</i>	Bide / Francisco Alves	1928
<i>A vadiagem</i>	Francisco Alves	1929
<i>Abre a janela</i>	Roberto Roberti / Arlindo Marques Jr.	1938
<i>Amor de malandro</i>	Ismael Silva / Francisco Alves / Frei Junior	1929
<i>Arranjei outra</i>	Dan Malio Carneiro / Vadico	1930
<i>Até hoje não voltou</i>	Geraldo Pereira/ J. Portela	1946
<i>Ave de rapina</i>	Sinhô	1930
<i>Batente</i>	Almirante	1929
<i>Batuque na cozinha</i>	João da Baiana	1917
<i>Bebida, mulher e orgia</i>	Aniz Murad / Luiz Pimentel / Manoel Rabaca	1936
<i>Bom elemento</i>	Quindinho/ Noel Rosa	1930
<i>Brasil</i>	Benedito Lacerda	1939
<i>Brasil moreno</i>	Ary Barroso/ Luiz Peixoto	1941
<i>Brasil pandeiro</i>	Assis Valente	1941
<i>Brasil, usina do mundo</i>	Alcir Pires Vermelho/ Braguinha	1942
<i>Cabide de molambo</i>	João da Baiana	1928
<i>Caixa Econômica</i>	Orestes Barbosa/ Antônio Nássara	1933
<i>Canta Brasil</i>	Alcy Pires Vermelho e David Nasser	1941
<i>Coisas nossas</i>	Noel Rosa	1932
<i>Com que roupa?</i>	Noel Rosa	1929
<i>Dama do Cabaré</i>	Noel Rosa	1936
<i>Desacato</i>	Wilson Batista/ Murilo Caldas/ P. Vieira	1933
<i>Disseram que eu voltei americanizada</i>	Luiz Peixoto/ Vicente Paiva	1940
<i>Doutor em samba</i>	Custódio Mesquita	1932
<i>É bamba</i>	Ary Barroso / Luís Peixoto	1931
<i>É o que ele quer</i>	Oswaldo Santiago/ Paulo Barbosa	1938
<i>Escola de malandro</i>	Ismael Silva/ Noel Rosa/ Orlando Luis Machado	1932

<i>Espera mais um ano</i>	Noel Rosa	1931
<i>Esquina da vida</i>	Noel Rosa/ Francisco de Queirós	1933
<i>Eu gosto da minha terra</i>	Randoval Montenegro	1930
<i>Eu trabalhei</i>	Roberto Roberti/ Jorge Faraj	1940
<i>Eu vou pra Vila</i>	Noel Rosa	1930
<i>Feitiço da Vila</i>	Noel Rosa	1933
<i>Feitio de oração</i>	Noel Rosa	1933
<i>Fez bobagem</i>	Assis Valente	1942
<i>Foram-se os malandros</i>	Donga	1928
<i>Força de malandro</i>	Hervé Cordovil/ Jaime Tolomi	1933
<i>Fui louco</i>	Noel Rosa/ Bide	1933
<i>Golpe errado</i>	Francisco Alves	1929
<i>Good-bye, boy</i>	Assis Valente	1932
<i>Gosto que me enrosco</i>	Sinhô	1928
<i>Imperador do Samba</i>	Valdemar Silva	1937
<i>Inimigo do batente</i>	Wilson Batista/ Germano Augusto	1939
<i>João Ninguém</i>	Noel Rosa	1935
<i>Lenço no pescoço</i>	Wilson Batista	1933
<i>Malandro</i>	André Filho	1930
<i>Malandro medroso</i>	Noel Rosa	1930
<i>Malandro sofredor</i>	Ary Barroso	1933
<i>Mania da falecida</i>	Ataulfo Alves/ Wilson Batista	1939
<i>Maria Fumaça</i>	Noel Rosa	1936
<i>Mulata fuzarqueira</i>	Noel Rosa	1931
<i>Mulato bamba</i>	Noel Rosa	1932
<i>Mulato de qualidade</i>	André Filho	1932
<i>Mulher boêmia</i>	Donga	1928
<i>Mulher de malandro</i>	Heitor dos Prazeres	1932
<i>Mulher de malandro</i>	Hervé Cordovil	1945
<i>Não admito</i>	Augusto Garcez/ Ciro de Souza	1940
<i>Não é isso que eu procuro</i>	Francisco Alves/ Ismael Silva	1928
<i>Nem assim</i>	Lauro dos Santos	1931
<i>Nem é bom falar</i>	Ismael Silva/ Nilson Bastos/ Francisco Alves/ Noel Rosa	1931
<i>O amor regenera o malandro</i>	Sebastião Figueiredo	1940
<i>O bonde de São Januário</i>	Wilson Batista/ Ataulfo Alves	1940
<i>O meu amor tem</i>	André Filho	1930
<i>O orvalho vem caindo</i>	Noel Rosa/ Kid Pepe	1934
<i>O que será de mim</i>	Ismael Silva/ Nilton Bastos/ Francisco Alves	1931
<i>O samba é carioca</i>	Osvaldo Silva	1934
<i>O trabalho me deu bolo</i>	Valdemar Silva	1937
<i>O x do problema</i>	Noel Rosa	1936

<i>Oh! Seu Oscar</i>	Wilson Batista/ Ataulfo Alves	1939
<i>Onde o céu é mais azul</i>	Alcir Pires Vermelho/ Alberto Ribeiro/ Braguinha	1941
<i>Ora vejam</i>	Sinhô	1927
<i>Palacete de malandro</i>	Custódio Mesquita	1933
<i>Por amor a este branco</i>	Custódio de Mesquita	1933
<i>Que se dane</i>	Noel Rosa	1931
<i>Recenseamento</i>	Assis Valente	1940
<i>Rei vagabundo</i>	Ataulfo Alves/ Roberto Martins	1936
<i>Rio de Janeiro</i>	Ary Barroso	1944
<i>Samba da boa vontade</i>	Noel Rosa/ João de Barro	1931
<i>Sandália de prata</i>	Ary Barroso	1942
<i>Saudade do meu barracão</i>	Ataulfo Alves	1935
<i>Se você jurar</i>	Ismael Silva/ Nilton Bastos/ Francisco Alves	1930
<i>Sinto saudade</i>	Mário Travassos de Araujo	1931
<i>Vá trabalhar</i>	Ciro de Souza	1942
<i>Vai mulher da orgia</i>	Miguel Guarnieri/ Roberto Martins	1936