

Topografia, personagens marginais e identidade em letras de samba e de tango

Andreia dos Santos Menezes

Andreia dos Santos Menezes é doutora (2012) e mestre (2006) em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana) pela Universidade de São Paulo (USP). Possui bacharelato (1998) e licenciatura (2002) em Letras, com habilitação em Português e Espanhol pela mesma instituição. Tem experiência na área de língua espanhola, trabalhando principalmente com os seguintes temas: estudos contrastivos entre o português brasileiro e o espanhol; estudos culturais, discursivos e enunciativos comparativos entre o Brasil e a Argentina. Atualmente é professora de Língua Espanhola na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Contato: andreiasmenezes@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Tango; Samba;
Identities Nacionais;
Estudos comparados
entre o Brasil e a
Argentina; Estudos
discursivos.

KEYWORDS

Tango; Samba; National
identities; Comparative
studies between
Brazil and Argentina;
Discourse studies.

RESUMO

Nas letras de samba e de tango compostas entre as décadas de 1910 e 1940, notamos a reiterada presença de personagens marginais: o “malandro” e outros de seu universo, no caso do samba, e o “compadrito” e outros relacionados a ele nos tangos. Essa presença se plasma como uma contradição constitutiva, já que esses gêneros musicais, muitas vezes relacionados à representação do nacional, propagavam um modo de vida fora do apregoado como ideal de cidadão pelos respectivos Estados nacionais. É nosso objetivo neste artigo analisar como, nas composições nas quais aparece esse tipo de personagem, emergem embates 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. Observaremos também como nessas letras a topografia representada se relaciona com questões de identidade desses personagens marginais, assim mesmo com questões de identidade nacional.

ABSTRACT

The samba and tango lyrics produced between 1910 and 1940 present the assiduous presence of such characters known as “malandro” in samba songs and “compadrito” in the tango ones. Such presence is a constitutive contradiction for those musical genres, which constantly related to a national representation. This discrepancy occurs because those lyrics propagated a way of life, which was the opposite of the ideal citizen defended by those national States. This paper analyzes the compositions in which those characters appear in order to examine the clashes established between two different voices: on one hand, the ones sided with the marginal perspective and, on the other hand, the ones associated to the disciplining perspective of national States. This text also examines how topography relates to some aspects of these marginal characters’ identity and the national identity.

INTRODUÇÃO

Pretendemos neste artigo realizar uma breve síntese de alguns dos resultados alcançados em nossa tese de doutorado (Menezes, 2012). Esta se originou da observação de que as letras de samba e de tango compostas até aproximadamente 1945 é frequente a presença de certos personagens *outsiders* (Becker, 2008), ou seja, indivíduos que se negam a seguir as regras sociais, tornando-se um “desvio” na sociedade. Nos sambas, encontramos os malandros, e outros de seu universo, enquanto no tango são constantes o *compadrito* e outros relacionados a ele. Julgamos essa constatação como uma contradição constitutiva, visto 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 de então.

Por outro lado, partindo da associação entre esses gêneros musicais e a representação da identidade nacional, outra constatação que nos chamou a atenção se refere à topografia representada nas letras desses gêneros no período citado. Notamos que nos sambas eram frequentes menções diretas ao Brasil, geralmente de forma ufanista. Contudo, nos tangos, após uma pesquisa bastante detida, encontramos somente uma letra na qual a Argentina era literalmente mencionada, justamente o tango *Argentina*, composto por Vicente Greco em 1924. Essa observação com relação ao caso argentino nos pareceu bastante significativa, considerando a associação comumente estabelecida para o tango como gênero representativo desse país.

Com base nessas constatações, o principal objetivo de nosso trabalho foi analisar como, nas composições nas quais aparecem os citados personagens *outsiders*, 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. Ademais, discutimos como o

Brasil e a Argentina, vistos como topografia representada, relacionavam-se com os gêneros samba e tango, mas também como o espaço nas letras desse período se associa profundamente com a representação de identidades e com a delimitação identitária dos personagens marginais sobre os quais nos propusemos a trabalhar.

Para tanto, lidamos, na tese, com um corpus composto por 85 sambas e 82 tangos, tendo como critério de seleção, em primeiro lugar, eleger composições elaboradas entre as décadas de 1910 e 1940, 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. Em segundo lugar, as letras deveriam apresentar os personagens *outsiders* mencionados ou ainda a topografia representada.

Os referenciais teóricos que nortearam nossa pesquisa se pautaram especialmente nos estudos discursivos e enunciativos, bem como em conceitos oriundos de estudos históricos, sociológicos, musicológicos e das ciências da comunicação. Metodologicamente, lidamos com algumas composições específicas, mas também com a série em sua linearidade, ademais de termos lançado mão de diferentes gêneros discursivos, tais como outros gêneros musicais ou enunciados relacionados mais diretamente ao discurso nacionalista e de disciplinamento nesses países. Neste artigo, mostraremos alguns fragmentos de alguns desses textos a modo de exemplo.

TOPOGRAFIA REPRESENTADA

Conforme mencionamos, um dos objetivos de nossa pesquisa foi discutir como o Brasil e a Argentina, vistos como topografia representada, relacionam-se com os gêneros samba e tango. Empregamos, para tal, a noção de topografia conforme a define Dominique Maingueneau (1997; 2001), que considera que a *déixis* discursiva, construída mediante a

enunciação, funciona a partir das instâncias do locutor e do alocutário, pela cronografia e pela topografia, ou seja, coaduna pessoa, tempo e espaço, sendo que um mesmo elemento em um texto dado pode relacionar-se a mais de uma dessas dimensões. Trabalhamos com a hipótese de que, no samba e no tango, a instância da topografia se articula com a instância do enunciador, conforme o define Ducrot (1984).

Ao analisarmos as composições no intuito de observar como o Brasil era descrito como topografia representada nos sambas do período que nos concernia, observamos que havia muitas composições que falavam sobre o Brasil, em sua maioria de maneira ufanista. Ao longo de nossa pesquisa constatamos que a descrição do país por meio da exaltação de sua natureza e de seu povo, constituindo o espaço como um lugar edênico, faz parte de uma tradição da discursividade brasileira. Encontramos – desde textos fundadores como a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, passando por outros claramente nacionalistas como o *Hino Nacional Brasileiro*, mas também pela literatura ou ainda por letras de diferentes gêneros musicais – constantemente o estabelecimento de um *ethos* de povo pacífico e ordeiro, bem como a associação do país com a paz do Jardim do Éden, sem conflitos, onde o próprio Deus se faz presente e imperam a paz e o amor.

Observemos os seguintes trechos selecionados da canção “Meu Brasil” (Pedro de Sá Pereira; Olegário Mariano, 1932), do poema “Canção do exílio” (Gonçalves Dias, 1847), das letras dos sambas “Eu gosto da minha terra” (Randoval Montenegro, 1930) e “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso, 1942):

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 re florir/ Tem a ventura/ tem o condão de seduzir. (Meu Brasil)

Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá;/ As aves, que aqui gor-

jeiam/ Não gorjeiam como lá. / Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores. (Canção do exílio)

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!. (Eu gosto da minha terra)

O Brasil, samba que dá/ bamboleio que faz gingar/ O Brasil do meu amor, / terra de nosso senhor/ Brasil pra mim, Brasil pra mim. (Aquarela do Brasil)

Como se vê, essa forma de descrever o país não se restringe aos chamados “samba-exaltação”, mas está presente em outros gêneros discursivos brasileiros e mesmo em letras de sambas compostos anteriormente ao estabelecimento desse subgênero, que se considera inaugurado por “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso, 1942). Além disso, como vemos nos exemplos selecionados anteriormente, encontramos uma identificação entre o locutor e a topografia, sendo o lugar definidor do próprio ser. No caso dos sambas, observamos no *corpus* selecionado que a essa identificação se acrescenta o próprio gênero musical: espaço, locutor e samba se confundem.

Quanto ao tango, em um primeiro momento, julgamos que não havia nesse gênero musical uma relação com o discurso de teor nacionalista, tão claramente encontrado no samba. No entanto, localizamos também nele essa filiação com textos de forte teor patriótico, como é o caso da letra do “Himno Nacional Argentino” ou ainda a literatura *gauchesca*. Observemos os seguintes trechos retirados do Himno Nacional Argentino (Vicente López e Blas Parera, 1813), do romance gauchesco *Juan Moreira* (Eduardo Gutiérrez, 1880) e dos tangos “La Morocha” (Ángel Villoldo, 1905), “Viva

la patria” (Anselmo Aieta; Francisco García Jiménez, 1930) y “Mi Buenos Aires querido” (Carlos Gardel; Alfredo Le Pera, 1934):

Sean eternos los laureles/ que supimos conseguir/ coronados de gloria
vivamos,/ o juremos con gloria morir. (Himno Nacional Argentino)

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. (Juan
Moreira)

En mi amado rancho,/ bajo la enramada,/ en noche plateada,/ con dulce
emoción,/ le canto al pampiero,/ a mi patria amada/ y a mi fiel amor. (La
Morocha)

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. (Viva la patria)

Mi Buenos Aires/ tierra florida/ donde mi vida/ terminaré/ Bajo tu ampa-
ro/ no hay desengaños,/ vuelan los años,/ se olvida el dolor. (Mi Buenos
Aires querido)

Nesses fragmentos se apresentam algumas características que encontramos ao longo do *corpus* selecionado: o *ethos* do povo guerreiro e valente, bem como o lugar que recebe o “guerreiro” após a luta da vida. Assim, ainda que o espaço nos tangos também possa apresentar características edênicas, se aproxima mais do idílico. Bakhtin (2010) aponta que o cronotopo idílico apresenta uma ligação do ser com o espaço que 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, para Bakhtin (2010, 333), “a unidade do seu ritmo, a linguagem comum para evocar os fenômenos e os acontecimentos respectivos”. O autor também aponta que em romances nos quais o cronotopo idílico se manifesta, os personagens abandonam o seu lugar próprio e vão para a cidade onde permanecem, para então retornarem como um filho pródigo à terra natal. Personagens como esses são bastante comuns nas letras de tango de nosso corpus, sendo este outro lugar caracterizado como o centro da cidade ou ainda outros países, enquanto o lugar que o recebia podia ser Buenos Aires, alguns de seus bairros ou o *arrabal*. A modo de exemplo, observemos o seguinte trecho do tango “San José de Flores”, composto por Armando Acquarone e Enrique Gaudino em 1936:

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.

Acreditamos que a relação idílica com o espaço que encontramos no caso argentino também se vincule ao descrito por Bakhtin (2010) no que tange a relação do ser com o tempo posto em cena como cíclico, aproximando-se do tempo mítico. Esse cronotopo idílico se filia ao discurso patriótico claramente encontrado no Himno Nacional Argentino e em “Viva la pátria”, bem como nos tangos que tratam de Buenos Aires, seus bairros e subúrbios.

Recorrendo aos estudos de Fanjul (2002), identificamos esses fenômenos como relacionados ao que o autor chama de “centralidade na pessoa”, encontrada também em outros gêneros na 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. Vejamos os seguintes exemplos retirados dos tangos “Golondrinas” (Carlos Gardel; Le Pera, 1934) e “Sur” (Aníbal Troilo; Homero Manzi, 1948):

Tierras lejanas te vieron pasar;/ otras lunas siguieron tu huella. (Golondrinas)
Ya nunca alumbraré con las estrellas/ nuestra marcha sin querellas/ por las
noches de Pompeya. (Sur)

Já nos sambas analisados, a delimitação da topografia pode se dar mediante a 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 ao Estácio. O próprio samba aparecia como representante desses espaços de modo a contrapor o Brasil a outros países; Observemos os seguintes exemplos:

Isto deve ser despeito dessa gente [da cidade]/ porque o samba não se
passa para ela/ porque lá o luar é diferente/ não é como o luar que se vê
desta Favela. (“A Favela vai abaixo”, Sinhô, 1928)

Chegou a hora dessa gente bronzada/ Mostrar seu valor/ Eu fui à penha
fui pedir à padroeira para/ Me ajudar/ Salve o Morro do Vintém, Pendu-
ra-saia,/ Eu quero ver/ Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro/ Para o
mundo sambar. (“Brasil pandeiro”, Assis Valente, 1941)

Por outro lado, no tango, essas contraposições se limitavam à cidade frente ao bairro ou ao subúrbio, estes frente a países estrangeiros. Ademais, no tango, os bairros e *arrabales* eram postos em cena como uma extensão do campo, estabelecendo-se uma filiação entre o subúrbio tanguero e o campo da literatura *gauchesca*:

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. (Sur,
Aníbal Troilo; Homero Manzi, 1948)

Sos barrio del gotán y la pebeta,/ el corazón del arrabal porteño,/ cuna
del malandrín y del poeta,/ rincón cordial,/ la capital/ del arrabal. (Boedo,
Julio De Caro; Dante A. Linyera, 1927)

Tirao por la vida de errante bohemio/ Estoy, Buenos Aires, anclao en Pa-
rís./ Cubierto de males, bandeado de apremio,/ Te evoco, desde este lejano
país./ Contemplo la nieve que cae blandamente/ Desde mi ventana, que da
al bulevar. (Anclao en París, Guillermo Barbieri; Enrique Cadícamo, 1931)

Já nos sambas analisados parece predominar uma modalidade diferente à encontrada nos tangos quanto à demarcação da pessoa. Enquanto nestes o ser estabelecia uma relação individualizada frente à topografia, naqueles, essa relação oscilava entre o individualizado e o apresentado como coletivo. Nos tangos encontramos o ser como coletivo somente em “Viva la pátria”, justamente numa letra que se refere claramente a um momento histórico político, letra de teor altamente nacionalista, como o encontrado no “Himno Nacional”. Nos sambas, comumente a pessoa era definida mediante o pertencimento a um grupo, que por sua vez era identificado por um determinado espaço.

Também encontramos que o próprio tango aparece como a voz de Buenos Aires, a “pátria” do tango, estabelecendo uma relação metonímica entre a capital o país. Concluimos que isso se devia à situação política e econômica argentina de então, quando Buenos Aires ocupava um papel centralizador e, por vezes, opressor sobre o restante do país. Este posicionamento também pode ter incitado a dicotomia que encontramos nas letras de tango entre o centro da cidade, lugar da corrupção e do

pecado, frente aos *arrabales*, lugar idílico de traços bucólicos.

Salientemos que, com base em Díaz (2009), o gênero musical argentino folclore é mais reconhecido pelos argentinos como identitário do que o tango. Isso se deve em grande medida ao fato de que o folclore foi deliberadamente empregado pelo Estado como instrumento de homogeneização de marcas de classe dos migrantes que chegaram à Capital de diferentes partes do interior da Argentina em busca de trabalho entre os anos 1930 e 1950. Já 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 à identidade nacional. Esses autores, diferentemente das vanguardas europeias que buscavam rupturas com o passado, viram o tango como uma continuidade de tal passado.

Já no caso brasileiro, o Rio de Janeiro não tinha o papel centralizador e opressor de Buenos Aires, não proporcionando, assim, uma postura de rechaço por parte dos habitantes do restante do país. Ademais, houve por parte do governo estadonovista um esforço para criar a imagem de unidade nacional, principalmente em função dos conflitos liderados por oligarquias regionais. Por outro lado, o Rio de Janeiro era a capital política e também cultural do Brasil naquele momento, além 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. Pensamos que essa configuração se reflete nas letras de samba, onde

Brasil, Rio de Janeiro e samba se confundem, ao ponto de encontrarmos que, em uma composição denominada “Rio de Janeiro” (Ary Barroso, 1944), de tom altamente ufanista, unicamente se fala sobre o Brasil, sem mencionar essa cidade.

MARGINAIS NO SAMBA E NO TANGO

Conforme mencionamos anteriormente, analisamos as 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. Ao nos dedicarmos 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:

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. (El Porteñito, Ángel Villoldo, 1903)

Aquí tienen a El Torito,/ el criollo más compadrito/ que ha pisao la población. (El Torito, Ángel Villoldo, 1910)

También he sido/ un habitante/ fiel y constante/ de la prisión,/ porque soy taita/ de las camadas/ y doy trompadas/ a discreción”. (El Taita, Alfredo Eusebio Gobbi; Silverio Manco, 1910)

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”, com o passado ecoando em seu presente e em seu futuro. Em consonância com essas modificações, o caráter descritivo que tinham os primeiros tangos muda para uma configuração narrativa, 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:

Decí, por Dios, ¿qué me has dao,/ que estoy tan cambiao,/ no sé más
quién soy?/ El malevaje extrañado,/ me mira sin comprender.../ Me ve
perdiendo el cartel/ de guapo que ayer brillaba en la acción. (Malevaje,
Juan de Dios Filiberto; Enrique S. Discépolo, 1928)

Aunque busques en tu verba/ pintorescos contraflores/ pa’ munirte de
cachet,/ yo te digo a la sordina/ ¡Dios te ayude, compadrito/ de papel
maché!. (Compadrón, Luis Visca; Enrique Cadícamo, 1927)

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:

Haragán, si encontrás al inventor del laburo, lo fajás... Haragán, si seguís en ese tren yo te amuro... ¡Cachafaz!. (Haragán, Enrique Delfino; Manuel Romero; Luis Bayón Herrera, 1928)

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, Roberto Goyheneche, 1923)

Fuiste papusa del fango/ y las delicias de un tango/te arrastraron del bulín. (Flor de fango, Augusto Gentile; Pascual Contursi, 1919)

Por fim, no tango “Pipistrela” (de Fernando Ochoa e Juan Canaro, gravado em 1933), 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:

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. (Pipistrella, Juan Canaro; Fernando Ochoa, 1933)

No caso brasileiro, 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 de Estado (Althusser, 1985) sobre os marginais sociais no momento em que foram compostos:

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. (Batuque na cozinha, João da Baiana, 1917)

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:

Se eu precisar algum dia/ De ir pro batente/ Não sei o que será/ Pois vivo na malandragem/ E vida melhor não há. (O que será de mim, Ismael Silva;

Nilton Bastos; Francisco Alves, 1931)

Se você jurar que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é para fingir, mulher/ A orgia assim não vou deixar. (Se você jurar, Ismael Silva, 1928)

Também encontramos nos sambas personagens femininas *outsiders* que guardavam semelhanças com algumas das 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”:

Diga por que você me deixa a casa/ E vai para a orgia/ Me desobedece (oi, neném)/ Perca esta mania (meu bem). (Desacato, Wilson Batista; Murilo Caldas; P. Vieira, 1933)

Você deve cooperar/ É forte, pode ajudar/ Procura emprego/ Deixa o samba e vai trabalhar. (Vá trabalhar, Ciro de Souza, 1932)

Comparando os dois gêneros, destaquemos 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 na 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.

Ademais, observamos que nos tangos havia uma estabilidade das vozes quanto aos níveis da enunciação representados 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 e níveis de interlocução representados. Já os sambas selecionados, primeiramente, a maioria não apresenta cunho narrativo, mas sim expositivo e descritivo. Quando compostos por mais de um artista, não havia uma divisão entre quem escreveria a letra e quem comporia a música, sendo o processo realizado em conjunto. Apresentavam muita influência do samba de roda, de produção coletiva e improvisada, e a grande maioria dos locutores se implicava no que contava como personagem. Julgamos que esses fatores conjugados, no caso brasileiro, favoreceram a maior instabilidade de vozes 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

a partir de sua própria perspectiva. 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 descrevemos na seção anterior no tocante às diferentes tendências predominantes para a delimitação das entidades pessoais na cenografia enunciativa.

Outro aspecto 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-a por meio de diversas 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.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Neste artigo procuramos expor, de forma muito concisa, algumas das principais conclusões a que chegamos em nossa tese de doutorado. Esperamos haver evidenciado que tanto nas letras de samba como nas de tango do período selecionado há uma relação intrínseca entre a delimitação sociocultural dos personagens e a representação do espaço, seja este o país, a cidade, o bairro, o morro ou o *arrabal*. Essa identificação se estabelece entre personagens descritos mediante gentílios “brasileiros”, “argentinos”, “cariocas”, “*porteños*” ou “*criollos*”, ou ainda mediante características que os definem como *outsiders*.

Também buscamos demonstrar que os *compadritos* foram sofrendo modificações no que tange às instâncias enunciativas, deixando de ocupar o lugar de locutor e passando para o de personagem, mudança essa não observada quanto aos malandros. Ainda no que se refere às vozes, outros

pontos relevantes são, por um lado, a significativamente maior associação, nas letras de tango, do enunciador marginal com o ponto de vista do enunciador disciplinador; e, por outro, a menor estabilidade das vozes no caso brasileiro do que no argentino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- Becker, Howard S. *Outsiders: estudo de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- 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, 35-58. Disponível em: <http://www.fl.unc.edu.ar/aledar/index.php?option=com_wrapper&Itemid=47>. Acesso em: 20 abril 2015.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Fanjul, Adrián Pablo. *Português-Espanhol: línguas próximas sob o olhar discursivo*. São Carlos: Ed. Claraluz, 2002.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Maingueneau, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- Menezes, Andreia dos Santos. *Entre pátrias, pandeiros e bandoneones: O embate entre vozes marginais e disciplinadoras em composições de samba e tango (1917 - 1945)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012, Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-13032013-111737/pt-br.php>> Acesso: 20 de abril de 2015.