

---

## O *malevaje* e a malandragem como sina no tango e no samba

Andreia dos Santos Menezes<sup>1</sup>

**Resumo:** Em nossa pesquisa de doutorado, analisamos letras de samba e de tango compostas até 1945 nas quais se apresentavam personagens marginais: no caso do samba, o personagem comumente conhecido como malandro e outros pertencentes a seu universo; no tango, o *compadrito* e outros que o circundavam. Nossa análise, de cunho discursivo, nos revelou diversos aspectos em comum entre esses dois gêneros. Neste artigo, buscaremos demonstrar um avanço dos resultados de nossa pesquisa no que se refere ao pertencimento à marginalidade como algo relacionado à sina, ao destino ou a desígnios divinos. Veremos que, no caso brasileiro, essa determinação divina se coloca majoritariamente como algo positivo, como se o fato de pertencer à malandragem fosse uma espécie de laurel destinado apenas a alguns agraciados. Por outro lado, ainda que encontremos a associação do *malevaje* a um destino, nas letras de tango essa condição aparece como um castigo.

**Palavras-chave:** tango; samba; estudos comparados entre o Brasil e a Argentina; estudos discursivos.

**Abstract:** Our doctoral research analyzed samba and tango lyrics composed until 1945. We selected lyrics which presented marginal characters: in samba lyrics this character is usually known as *malandro* and others who belong to his universe; in tango ones, the character is *compadrito* and others who surround him. Our discursive analysis revealed many aspects in common between these two genres. In this article, we demonstrate the results of our research which shows that belonging to *malandragem* and *malevaje* is understood as something associated to fate or divine plans. In the Brazilian case, this divine destiny is seen as something positive, as if the fact of belonging to a kind of *malandragem* was intended only for a few graced people. We also found the association of *malevaje* to destiny, but unlike the Brazilian case, this condition appears as a punishment.

---

1 Professora adjunta no Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. E-mail:andreiasmenezes@gmail.com.

**Keywords:** tango; samba; national identities; comparative studies between Brazil and Argentina; discursive studies.

## Introdução

Tango e samba compartilham algumas importantes características. Primeiramente, ambos se estabilizaram como gênero aproximadamente na mesma época, ou seja, entre as décadas de 1910 e 1920, nas então capitais federais da Argentina e do Brasil, respectivamente. Também nesse período, ocorria nesses dois países a ascensão do rádio e do cinema como meios de comunicação de massa, o que colaborou para que esses gêneros musicais, em diferentes medidas, obtivessem reconhecimento nacional e internacional. Além disso, ambos têm suas origens associadas a grupos e ambientes vistos como marginais, como ex-escravos, lupanares, cortiços e morros.

Considerando especialmente esse último aspecto, não é surpreendente que nas letras de samba e de tango compostas em seus princípios, mais precisamente até a década de 1940, nos deparemos com a reiterada presença de personagens marginais. No caso do samba encontramos o chamado vadio, bamba ou, o mais conhecido, malandro e, no caso do tango, o personagem comumente denominado *taita*, *guapo*, *patotero*, *malevo* ou, mais comumente, *compadrito*. Esses personagens apresentam atributos similares, como serem conquistadores, briguentos e não trabalharem, mas notadamente o fato de se localizarem às margens da sociedade.

Nesse sentido, outro aspecto que os une é o fato de que esses personagens se encontram nessa situação não exatamente por falta de opção, mas por escolha, se adequando à noção de *outsider* proposta por Becker (2008). Segundo esse autor, os *outsiders* são aqueles que rejeitam se ajustar às regras hegemônicas sociais, tornando-se um “desvio” na sociedade. Os personagens marginais que aparecem nas letras de samba e de tango comporiam o exército industrial de reserva que se nega a se submeter às condições de trabalho braçal a eles reservadas. Porém, é importante salientar que, tanto nas letras de samba como nas de tango, esses personagens são idealizados e estão vinculados muito mais ao mundo ficcional desses gêneros musicais do que à realidade.

Encontramos nas letras desse período também personagens marginais femininos, como as “mulheres da orgia”, no caso do samba, e as “*milonguitas*”, no caso do tango. A principal característica que compartilham elas é a de não se enquadrarem à representação da “mulher de família”, boa esposa e mãe. Elas são descritas como mulheres que vivem na noite, que fumam, bebem e, no caso do tango, podem usar outras drogas, como cocaína, e ainda se prostituir. Ademais, estão intrinsecamente relacionadas ao mundo do tango e do samba. Contudo, salientemos que as letras de samba onde aparecem as mulheres da orgia têm sempre um tom humorístico, enquanto que o caso argentino o tom é absolutamente melodramático, beirando

---

em alguns casos a sordidez. Adiantamos que encontramos letras com essas figuras femininas muito mais nos tangos do que nos sambas onde se plasma o tema que trabalhamos neste artigo.

Considerando que esses gêneros musicais se atrelavam comumente à representação da identidade nacional, julgamos haver na frequente presença desses personagens marginais masculinos e femininos uma contradição constitutiva, já que essas letras propagavam um modo de vida marginal, fora do apregoado como ideal de cidadão pelos respectivos Estados nacionais. Com base, em especial, nessa verificação, elaboramos nossa tese de doutorado (MENEZES 2012). Para tanto, selecionamos 85 letras de samba e 82 de tango compostas entre as décadas de 1910 e 1940, momento de estabilização e de subsequente notoriedade desses gêneros. Ademais, esse também foi um período 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. Nas letras selecionadas deveriam aparecer os mencionados personagens marginais, bem como a topografia representada, que foi outro aspecto tratado em nosso trabalho sobre o qual não vamos nos debruçar neste artigo.

Assim, foi objetivo central de nossa pesquisa analisar como, nas composições nas quais aparecem os mencionados personagens, emergiam 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. Como ações disciplinadoras, consideramos aquelas vinculadas aos aparelhos ideológicos ou repressivos do Estado, segundo definição de Althusser (1985). Os aparelhos repressivos seriam o governo, a administração, o exército, a polícia, os tribunais, as prisões, entre outros. Já os ideológicos seriam compostos por instituições como as igrejas, os partidos, os sindicatos, a família, a escola, os jornais, as empresas culturais etc. Enquanto os aparelhos repressivos empregam principalmente a violência para reprimir e controlar os habitantes de um Estado, os ideológicos lançam mão da ideologia para alcançar os mesmos fins. Porém, o autor frisa o fato de que os aparelhos repressivos também podem empregar a ideologia em suas instituições, assim como os ideológicos podem também lançar mão da violência. Em resumo, ambos os tipos de 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.

Outros importantes referenciais teóricos que nortearam nossa pesquisa se relacionam especialmente aos estudos discursivos e enunciativos. Lidamos especialmente com categorias propostas por Ducrot (1984; 1977) quanto às vozes presentes em um texto, em especial a de locutor – que seria aquele que fala em um texto –, a de alocutário – que seria aquele para quem se fala – e a de enunciador. É a partir dessa última categoria que Ducrot tenta desenvolver uma visão polifônica

da enunciação indicando que 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. Salientamos, ademais, que, tendo em vista o caráter interdisciplinar de nosso trabalho, também adotamos conceitos relacionados aos estudos históricos, sociológicos, musicológicos e das ciências da comunicação.

Comparando brevemente os mencionados personagens femininos e masculinos nas letras do corpus selecionado, no que se refere às vozes, cabe salientar que as figuras femininas aparecem como locutoras em poucos casos e apenas no tango. Na maioria das vezes, se plasmam nas letras como alocutárias ou apenas como personagens. Além disso, são sempre criticadas por sua postura. Quanto às figuras masculinas, encontramos uma maior diversidade quanto às vozes, já que podem aparecer como locutores – sendo que no caso do tango isso ocorre especialmente nas composições mais antigas, a chamada *Guardia Vieja* – e também como alocutários ou somente personagens. Diferentemente do caso feminino, esses personagens masculinos são muitas vezes descritos a partir de uma perspectiva positiva, havendo uma exaltação do modo de vida marginal.

A análise que levamos a cabo em nossa tese revelou diversos outros aspectos em comum, em diferentes medidas, entre esses dois gêneros. Um dos pontos em comum que encontramos foi a associação do pertencimento desses personagens marginais à malandragem, no caso brasileiro, ou ao *malevaje*, no caso argentino, como resultado da sina, do destino ou de desígnios divinos. É nosso objetivo neste artigo demonstrar alguns avanços de nossa pesquisa quanto a esses aspectos.

### **O malandro e o *compadrito* nas discursividades brasileira e argentina**

Antes de nos debruçarmos sobre as letras, consideramos primordial oferecer uma breve descrição da presença do malandro e do *compadrito* na discursividade brasileira e argentina, respectivamente, a modo de apresentar alguns subsídios acerca da dimensão de sua importância nesses dois países.

Na discursividade argentina, a figura do *compadrito* está bastante atrelada à do *gaucho* que, por sua vez se associa muito a questões de identidade nacional. O *gaucho* representaria o “verdadeiro argentino” associado ao campo e, por sua vez, ao “verdadeiro *criollo*”, termo este empregado nesse país praticamente como sinônimo de argentino. Essa associação campo/*criollo*/*gaucho* se origina e se fortifica especialmente como resposta às grandes levas de imigrantes chegadas à Argentina no fim do século XIX e começo do XX e que modificaram intensamente o perfil populacional do país. Como parte desse movimento está o auge da literatura gauchesca, que tinha como grande modelo, não apenas para esse tipo de literatura como também para a idealização do próprio *gaucho*, o poema *Martín Fierro* de José

Hernández publicado em 1872. É essencial destacar que as qualidades tidas como negativas no *gaucho* descrito em outra obra emblemática argentina – Facundo, escrito por Sarmiento quase trinta anos antes, em 1845, e que estabeleceu a dicotomia civilização versus barbárie – se metamorfosearam em outras positivas: a violência se transformou em valentia, a anarquia em independência, e a trapaça em inteligência.

No momento em que se publica *Martín Fierro*, a Argentina já havia passado por uma série de mudanças levadas a cabo pelo Estado com vistas à modernização do país. Como consequência, já não existiam mais os pampas livres descritos no poema, pois estes espaços haviam sido divididos em grandes latifúndios. Diante das alterações ocorridas no país, muitos dos *gauchos* se viram obrigados a se mudar para as periferias da capital que, naquele momento, ainda não tinham bem definidas as fronteiras entre o rural e o urbano. São esses os *gauchos* comumente apontados como a origem do *compadrito*, que costuma ser definido como aquele que imita as atitudes do *compadre*, como esclarece a seguinte descrição de Collier (apud ARCHETTI 2003: 15):

O livre e nômade mundo *gaucho* havia mais ou menos desaparecido nos anos 1880, embora o *compadre* suburbano tenha talvez herdado certos valores *gauchos*: 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.

Assim, num movimento similar ao encontrado no caso do *gaucho*, o *compadrito* também transformou-se em personagem literário, em especial nos escritos de Borges que, por sua vez, havia se inspirado na obra de Evaristo Carriego. Borges define o *compadrito* como um desceite direto do *gaucho*: “*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: 11).

Outro ponto importante em comum entre o *gaucho* e o *compadrito* é a relação desses personagens com o universo da música. Faz parte da caracterização do *gaucho* a habilidade deste com o violão e em cantar *payadas*. A *payada* é uma improvisação de versos que geralmente tratam de temas relacionados ao cotidiano rural, é acompanhada de violão e está intimamente vinculada ao imaginário da identidade argentina: os *gauchos* da literatura gauchesca são sempre descritos como bons *payadores*. Em suas origens, o tango sofreu influências das *payadas*, sendo que muitos músicos que se dedicavam a este gênero também tocavam tango,

em especial nos chamados “*circos criollos*”, como é o caso emblemático do próprio Carlos Gardel. Ademais, a figura do *compadrito* é também intrinsecamente associada ao universo tanguero, seja por tocá-lo, seja por dançá-lo. Por fim, julgamos que o *compadrito*, embora seja uma figura relacionada aos *arrabales* portenhos, ganha contornos nacionais devido à sua filiação com o *gaucho*.

A exemplo do *compadrito*, o malandro também se relaciona a questões de identidade nacional, mas de forma ainda mais destacada do que no caso argentino. Podemos dizer que tal relação se deve, em primeiro lugar, a que a intelectualidade brasileira dos anos 1920 e 1930 via essa figura como condensadora da integração cultural, racial e de grupos sociais, seguindo a imagem do cadinho de raças em voga à época. Desse período, a obra mais emblemática é sem dúvida *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado em 1928 por Mário de Andrade. O personagem principal desse romance busca representar o povo brasileiro, sendo fruto da mistura de raças e culturas, que busca sobreviver com pequenos golpes, assim como o malandro.

A associação do malandro como representante do brasileiro ganha ainda mais força a partir dos 1970, quando passa a ser objeto de estudo de intelectuais advindos de diferentes áreas do conhecimento. Segundo Rocha (2006) a obra que dá início a essas discussões é o ensaio “Dialética da malandragem” de Antonio Candido (1969). Este autor vai buscar 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. Candido faz uma associação entre o personagem desse romance e outros advindos da narrativa popular, notadamente Pedro Malasartes, bem como a outros presentes na obra de Gregório de Matos. Além disso, estabelece um contraponto entre a sociedade norte-americana, que classifica como rígida e puritana, e a brasileira, que se caracterizaria pela falta de rigidez e, conseqüentemente, pela oscilação entre a ordem e a desordem, entre o moral e o imoral, entre o lícito e o ilícito. Também Roberto Damata (1997), em “Carnavais, malandros e heróis”, vai buscar no personagem Malasartes, ao lado do Caxias e do renunciador, a essência do povo brasileiro. Esse personagem popular representaria o famoso “jeitinho brasileiro”, ou seja, a habilidade de transformar “as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa” (1997: 291).

Outros autores, como Vasconcelos e Suzuki (apud ROCHA 2006) estabelecem uma relação intrínseca entre o malandro e o samba. Eles consideram que esse personagem surgiu no contexto pós-abolicionista de escravos libertos que não queriam se enquadrar no espaço de trabalho delimitados para os de sua condição social e que encontraram no mundo da música uma possibilidade mais atraente de sobrevivência. Corroborar essa associação o fato de que, segundo Sandroni (2001: 159), a primeira menção à malandragem em meio impresso, na coletânea de modinhas e lundus de 1904 denominada “O trovador da malandragem”, já o relaciona com o

universo da música popular. Contudo, conforme afirma Sandroni e também Cláudia Matos (1982), é somente ao final dos anos 1920 que o malandro começa a ser tema recorrente nas letras de samba e quase sinônimo de sambista. Porém, a pesquisadora considera que o malandro que desponta nos sambas da década de 1920 está relacionado aos sambistas do bairro carioca do Estácio e as letras onde aparece o caracteriza como otimista, por relativizar tristezas e alegrias e por se localizar na fronteira: esse personagem não é do centro nem do morro, mas de bairros de passagem como a Lapa; não é trabalhador tampouco ladrão, mas malandro.

Já Giovanna Dealtry (2009) destaca o fato de ser nesse período que o malandro deixa de ser descrito apenas por intelectuais e escritores e passa a falar por si mesmo. E é o malandro desses sambas, de terno branco e navalha, que passa a ocupar o imaginário que se tem desse personagem, ainda que este tenha desaparecido das ruas da cidade do Rio de Janeiro. Mas do malandro, assim como vimos que aconteceu com o *gaucho* e o *compadrito* na Argentina, são selecionadas algumas características vistas positivamente – como a miscigenação, a capacidade de superar adversidades mediante a inteligência ou a criatividade – e outras são silenciadas – como a violência, por exemplo.

Conforme se vê, tanto no caso brasileiro como no argentino encontramos alguns movimentos de apropriação e adaptação desses personagens marginais de modo a adequá-los às ideias nacionalistas do início do século e que seguiram repercutindo, em diferentes medidas, nos anos seguintes. Considerando esse jogo de apropriações e adaptações, bem como o fato de que a igreja é um dos mais eficientes aparelhos ideológicos do Estado, buscamos observar nas letras que selecionamos como se dá o embate entre as vozes marginais e as disciplinadoras relacionadas a esse aspecto da religiosidade. Vejamos a seguir o que encontramos no samba e no tango.

## Samba

Encontramos nas letras de samba nas quais apareciam os mencionados personagens marginais diversas associações ao cristianismo, como nas alusões a passagens bíblicas e ao próprio Jesus Cristo, como se observa em “Escola de malandro”, composto por Ismael Silva, Noel Rosa e Orlando Luis Machado em 1932:

Oi, enquanto existir o samba/  
Não quero mais trabalhar/  
A comida vem do céu,  
Jesus Cristo manda dar!

Também nos deparamos com menções a Deus e a Nossa Senhora:

Pra que Deus nunca deixe de olhar/  
por nós da malandragem e pelo Morro da  
Favela. (“A favela vai abaixo”, Sinhô, 1928)

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 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)

Ademais, encontramos essa condição também associada a ritos religiosos afro-brasileiros, como em “*Golpe errado*”, composto por Francisco Alves em 1929:

Pegar no pesado meu santo não quer/ Pra ficar mal acostumado [...] Trabalho, isso não/ Meu corpo é fechado/ É contra minha religião.

Encontramos, no corpus selecionado, uma determinação divina descrita, na maioria dos casos, como algo positivo, como se o fato de pertencer à malandragem fosse uma espécie de laurel destinado apenas a alguns agraciados, fruto de desígnios divinos, lugar de nascença ou hereditariedade:

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 sambacação. (“Lenço no pescoço”, Wilson Batista, 1933)

Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá/ E felicidade maior neste mundo não há [...] Nasci no Estácio/ Não posso mudar minha massa de sangue/ Você pode ver que palmeira do mangue/ Não vive na areia de Copacabana. (“O x do problema”, Noel Rosa, 1936)

No entanto, também localizamos sambas nos quais esse pertencimento é colocado como um fardo, mas ainda assim, como algo que independe da vontade do sujeito, como no mencionado trecho “Ora vejam só” ou no seguinte fragmento de “É Bamba” (1931), de Ary Barroso e Luís Peixoto:

A carne é fraca/ A cabeça não ajuda/ Ele quer ganhar a vida/ Mas o destino é que é cruel.

Como se vê, a malandragem é colocada como algo que não depende do malandro, que lhe é atribuído e, conseqüentemente, não lhe pode ser imputada culpa por suas ações. Podemos aqui estabelecer uma relação com os já mencionados estudos de Damatta (1997: 295-96) 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 (1997: 295-96) 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 de que o malandro também é comumente caracterizado por suas qualidades, sendo sua condição estabelecida no momento do nascimento e relacionada no nível do místico e do divino.

Por outro lado, recordemos que, conforme assinala Moura (1995), era frequente já no fim do século XVIII a presença de batuques feitos pela comunidade negra em festas religiosas católicas, em especial a de Nossa Senhora da Penha. Tal presença pode levar a concluir que esse fenômeno se deve em parte à proximidade do samba, especialmente em suas origens, a ritos religiosos católicos e também aos afro-brasileiros, bem como ao sincretismo religioso comum em nosso país.

Ainda que, em princípio, possa parecer contraditório, tendo em vista o teor mundano das letras onde apareciam, concluímos que nessas letras de samba se opera uma apropriação do discurso religioso como forma de validar o discurso da malandragem.

## Tango

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*. Há, entre os estudiosos do tango, muitas divergências quanto às origens desse gênero musical e mesmo quanto à existência de diferentes estilos ou, ainda, quanto aos 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 ser 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, o que vemos como reflexo do desaparecimento desse personagem das ruas de Buenos Aires e sua transformação apenas em personagem ficcional.

Neste artigo, lidaremos basicamente com letras que tratam de personagens marginais do chamado tango-canção, que começa a ser elaborado pela *Guardia Nueva*. As letras da *Guardia Vieja* eram descritivas e, naquelas que tratavam de personagens marginais, estes ocupavam sempre a instância de locutor que falava para outros *compadritos*, se caracterizavam como hedonistas e se vangloriavam de suas façanhas como valentões, bons dançarinos e mulherengos. Não encontramos, em nenhuma dessas letras, uma associação entre a marginalidade e o destino ou à sina. Já o tango-canção, cujo marco é a composição *Mi noche triste*, composto por Pascual Contursi em 1916, tem estrutura narrativa e comumente tom melodramático. Além disso, naqueles onde aparecem personagens marginais, estes podem ocupar tanto a instância de locutor, como a de alocutário ou, ainda, a de personagem. Não localizamos *milonguitas* nas letras da primeira fase do tango, sendo a primeira composição encontrada a tratar dessa figura feminina o tango-canção *Maldito tango*, de 1916, que tem música de Osmań Pérez Freire e letra de Luis Roldán.

Semelhantemente ao que descrevemos sobre o caso do samba, 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: 78-96). Apesar dessa proximidade, a menção a Deus nas letras selecionadas desse gênero é bastante mais escassa do que nos sambas. Encontramos alusões a Deus e à Virgem Maria, mas geralmente em expressões de desejo ou interjeições quase lexicalizadas, como vemos nos exemplos abaixo:

*Quiera Dios que no te cache/ la mala vida fulera (Mala Entraña, Enrique Maciel e Celedonio Flores, 1927)*

*¡Dios te ayude, compadrito/ de papel maché! (Compadrón, Luis Visca e Enrique Cadícamo, 1927)*

*“Qué fenómeno” ¡Dios mío!/ ¡Quién te ha visto y quién te ve! (¡Qué fenómeno!, Anselmo Aieta e Enrique Dizeo, 1929)*

*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. (¡Qué calamidad!, Bernardino Terés e Pascual Contursi, 1925).*

Ademais, encontramos também letras onde se coloca em dúvida a própria existência divina:

*Vida cruel y cobarde,/ te has ensañado en mi mal/ y no me das ni lágrimas/ pa' poderla llorar./ Vida maula y canalla,/ traicionera y feroz,/ me has basureado el alma,/ ¡y me dicen que hay Dios! (Ofrenda maleva, Guillermo Cavazza e Jacinto Font, 1931)*

*Los amigos se cotizan/ en las malas y en las buenas./ A mí me dieron la chaucha/ y la reparto con vos./ Con esos cuatro manguillos/ se acabarán nuestras penas/ y entonces sí que podemos.../ ¡podemos pensar que hay Dios! (Preparate pal domingo, Guillermo Barbieri e José Rial, 1931)*

De forma semelhante ao encontrado no samba, também nos tangos observamos a associação do *malevaje* a um destino, mas essa condição é posta como um castigo, como vemos em *Ventarrón*, composto por Pedro Maffia e José Horacio Staffolani em 1933:

*Entre el malevaje,/ Ventarrón a vos te llaman.../ Ventarrón, por tu coraje,/ por tus hazañas todos te aclaman.../ A pesar de todo,/ Ventarrón dejó Pompeya/ y se fue tras de la estrella/ que su destino le señaló./ Muchos años han pasado/ y sus guapezas y sus berretines/ los fue dejando por los cafetines/ como un castigo de Dios.*

Tanto no caso dos *compadritos* como no das *milonguitas*, na maioria das vezes, o destino está associado a uma circunstância social e/ou familiar desencadeante para a condição de marginal:

*Yo he nacido en Buenos Aires/ y mi techo ha sido el cielo./ Fue mi único consuelo/ la madre que me dio el ser./ Desde entonces mi destino/ me arrastra en el padecer. (Matasano, Francisco Canaro e Pascual Contursi, 1914)*

*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, Roberto Goyheneche, 1923)*

Também é colocada como fruto de uma ação do próprio personagem:

*Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente/ ni un cafisho de averías el que al vicio te largó.../ Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente...* (Margot, José Ricardo, Carlos Gardel e Celedonio Flores, 1921)

Como dissemos, todos os casos de letras de tango aqui mencionados são tangos-canção que, entre outras questões, se caracterizam pelo tom melodramático que, em alguns casos, especialmente quando se trata das *milonguitas*, beira a sordidez. Segundo o estudioso Martín-Barbero (1997: 184), obras melodramáticas já podem ser encontradas na Europa pós-Revolução Francesa. No entanto, o autor considera que é no circo *criollo* da Argentina onde se forja um espetáculo popular de caráter melodramático que desembocará nas radionovelas e também em outros produtos culturais deste país, como acreditamos ser o caso do tango. Pensamos que esse tom melodramático tão presente no tango-canção favorece essa perspectiva negativa de como é colocado o pertencimento à marginalidade nessas letras.

Ressaltamos também outra característica que encontramos na discursividade argentina que acreditamos estar atrelada a este aspecto localizado nessas letras de tango. Conforme mencionamos anteriormente, o *gaucho* da literatura gauchesca era um personagem ficcional que se relacionava a um mundo dos pampas livres que não existia mais. Vimos também que o *compadrito* das letras de tango da *Guardia Vieja* tinha tom mais humorístico e falava para iguais. Já o da *Guardia Nueva* do tango-canção foi gradativamente perdendo a voz, passando de locutor para alocutário ou apenas personagem. Acrescentamos que este *compadrito*, herdeiro urbano do *gaucho*, também representava um mundo que já não existia, uma cidade de Buenos Aires que estava sendo modernizada e rapidamente modificada, como fica claro nas letras de *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). Nessas letras, os personagens *compadritos* se encontram em uma época de ouro idealizada de um passado que já não existe mais, assim como não existem mais os próprios *compadritos*. Este tom se estende também ao caso das *milonguitas*, que abandonaram sua origem de meninas inocentes de bairros e *arrabales* idealizados – descritos como muito próximos ao mundo rural da literatura gauchesca – em busca do luxo ilusório do centro da capital portenha. Dessa forma, essas letras, além do tom melodramático, também são sumamente nostálgicas.

## Conclusão

Como vimos, tanto no caso brasileiro como no caso argentino a condição de marginal social está relacionada ao destino, à sina ou a desígnios divinos. No entanto, uma característica muito marcante que diferencia as letras desses dois gêneros musicais quanto a esse aspecto é o fato de que nos tangos encontramos muito menos menções a intervenções divinas. Ademais, no caso argentino, a con-

dição de marginalidade é colocada sempre como negativa, além de que o sujeito é posto como causador dessa condição. Já no brasileiro, essa condição é colocada na maioria das vezes como algo positivo e que independe do sujeito.

Outro aspecto importante a destacar é que muitos dos compositores dos sambas com que trabalhamos se viam a si mesmos como malandros, o que não acontecia no caso do tango. Além disso, ainda que o malandro idealizado dos sambas, de terno branco e navalha, tenha se tornado também um ser ficcional, esta figura se adaptou e está presente em letras de samba compostas até hoje.

Por fim, mencionamos os resultados apontados pelo corpus da dissertação defendida por Martín Russo (2013) que vão ao encontro dos resultados apontados neste artigo. O estudo trabalhou com transcrições de narrações de gols, das mesmas partidas disputadas entre equipes brasileiras e argentinas, realizadas por narradores argentinos e brasileiros. Nesse corpus encontramos que no caso brasileiro muitos dos gols eram associados à sorte do jogador ou mesmo à intervenção divina, enquanto nas narrações argentinas em nenhum momento essa relação era estabelecida, sendo sempre o gol relacionado a própria habilidade do jogador. Essa constatação nos leva a crer que pode haver em outros gêneros da discursividade brasileira o aspecto divino ou da sorte como definidor das ações e resultados obtidos pelo sujeito, enquanto na argentina isso se coloca como mais relacionado a sua própria escolha ou mérito.

### Referências bibliográficas

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- 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. <http://goo.gl/3AXXHS>. (18/01/2012)
- BECKER, Howard S. *Outsiders: estudo de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BORGES, Jorge Luis; BULLRICH, Silvina (org.). *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo: USP, 1970, 67-89.
- CARRETERO, Andrés. *El tango, la otra historia*. Buenos Aires: Margus, 2004.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1997.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ FAPERJ, 2009.
- DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Princípios de semântica linguística (dizer e não dizer)*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- GOBELLO, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa, Victoria 79, 1872. <http://goo.gl/qK3SeN>. (24/03/2012)
- LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña: 1880-1920*. Unquillo: ABRAZOS, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- 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. FFLCH/USP, São Paulo, 2012. <http://goo.gl/uTHMCQ>. (11/10/2014)
- 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.
- ROCHA, Gilmar. “Eis o malandro na praça outra vez”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, 2º sem. 2006, v. 10, n. 19, 108-21. [http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20070621145500.pdf](http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070621145500.pdf). (12/04/2012)
- RUSSO, Martin Ernesto. *A voz do torcedor e do hincha na narração de gol no futebol do Brasil e da Argentina*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, São Paulo, 2013. <http://goo.gl/p5YXRU>. (10/10/2014).
- 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.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. <http://goo.gl/yfMJ2c>. (18/09/2012)