



DISCURSO MORALIZANTE NO SAMBA BRASILEIRO E NO TANGO ARGENTINO. DOIS CASOS DE INTERPELAÇÃO A FIGURAS FEMININAS

MORALIZING DISCOURSE IN BRAZILIAN SAMBA AND ARGENTINE TANGO. TWO CASES OF QUESTIONING FEMALE FIGURES

Andreia dos Santos MENEZES¹

Adrián Pablo FANJUL²

RESUMO

Este artigo aborda, a partir de uma perspectiva teórica materialista, a presença de uma regularização discursiva moralizante e socialmente disciplinadora no tango argentino e no samba carioca das décadas de 1920 e 1930. Propomos que esse discurso disciplinador, que relacionamos à tradição melodramática na cultura de massa e a políticas de Estado de ambos os países na época, esteve em conflito, na materialidade desses gêneros, com perspectivas discursivas de insubmissão aos modelos propostos para as classes trabalhadoras. Nosso objetivo é expor esse embate contraditório na análise discursiva de duas composições, descrevendo como ele se especifica na discursividade de cada um dos dois países conforme tendências já observadas em outros estudos. Consideramos aspectos da materialidade musical e da performance vocal, integrados com a observação, na materialidade verbal, da interlocução representada e da construção das entidades pessoais como objetos de discurso. Os resultados mostram prevalência, no tango, de uma focalização escarnecedora sobre a individualidade da personagem, pela sua inautenticidade e vontade de ascensão social. Já o samba desliza do reproche íntimo para uma genericidade em que a interlocução deixa de

¹ Doutora (2012) em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: <amenezes@unifesp.br>.

² Doutor em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”. Livre-Docente em Língua Espanhola pela Universidade de São Paulo. E-mail: <adrianpf@usp.br>.



ser direcionada individualmente. Em ambos, a vocalização oferece chaves para perceber a contradição entre as perspectivas moralizantes e as não disciplinadas.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura de massa e disciplinamento social. Personagens femininas no samba e no tango. Estudos discursivos sobre o Brasil e a Argentina. Discurso na canção.

ABSTRACT

This article approaches, from a materialist theoretical perspective, the presence of a moralizing and socially disciplining discursive regularization in Argentine tango and Brazilian samba of the 1920s and 1930s. We propose that this disciplining discourse, related to the melodramatic tradition in mass culture and to State policies in both countries at the time, was in conflict, in those genres, with discursive perspectives of insubmission to the models proposed for the working classes. The paper aims to expose this contradictory conflict in the discursive analysis of two compositions, describing how it is specified in the discursiveness of each of the two countries according to trends already observed in other studies. Aspects of musical materiality and vocal performance are examined, integrated with the observation, in verbal materiality, of the represented interlocution and the construction of personal entities as objects of discourse. The results show the prevalence, in tango, of a mocking focus on the individuality of the character, centered on her inauthenticity and her pretension of social ascension. On the other hand, samba slides from an intimate reproach to a genericity in which the interlocution is no longer directed individually. In both, elements of vocalization offer keys to understanding the contradiction between moralizing and non-disciplined perspectives.

KEYWORDS

Mass culture and social discipline. Female characters in samba and tango. Discourse studies about Brazil and Argentina. Discourse in song.

INTRODUÇÃO

Este artigo integra, no estudo comparativo de dois casos, reflexões que resultam de diferentes pesquisas dos autores em torno de séries discursivas da cultura de massa no Brasil e na Argentina no século XX. A investigação



que uma autora desenvolve acerca do samba e do tango, os projetos do outro autor sobre a inserção de gêneros da cultura na desigualdade social dos dois países, e sobre tendências para a delimitação das entidades pessoais no discurso, e as de ambos sobre articulação das materialidades verbais e não verbais na análise da canção dão sustento à proposta.

Abordaremos um tango argentino e um samba brasileiro gravados respectivamente pela primeira vez em 1925 e em 1936, na época em que ambos os gêneros de proveniência popular consolidam sua forte presença na radiofonia e na indústria do disco. O objetivo do artigo é expor de que modo as regularidades de um discurso moralizante ligado à tradição melodramática, presente, na época, em fenômenos da cultura de massa em boa parte do mundo, atravessa desigualmente os espaços dos dois países, sendo atingido pelas suas especificidades. Tentaremos demonstrar, com a nossa análise, que esse discurso disciplinador é afetado contraditoriamente por formas e perspectivas que os gêneros musicais considerados portam da sua proveniência pré-midiática, e por tendências que já eram diferentes, em cada um dos dois países, para o processamento discursivo da desigualdade social.

Organizaremos este artigo em quatro seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira, abordamos um processo que caracteriza o final do século XIX e o começo do XX, e suas especificidades no Brasil e na Argentina: urbanização, migrações, e as políticas dos Estados e classes dirigentes para homogeneização dos novos setores populacionais. É nesse contexto que enquadramos a passagem dos gêneros populares para os meios de comunicação e o papel do melodramático neles. No mesmo item, definimos como entenderemos os conceitos de “regularização discursiva” e de “cultura e massa”. Por razões expositivas, outras conceitualizações



teóricas serão apresentadas em seções posteriores. Na segunda parte do artigo, a mais extensa, apresentamos as composições que serão nosso objeto, fundamentamos a abordagem articulada das diferentes linguagens na canção e desenvolvemos a análise, organizada em três partes que correspondem à dimensão sonora e performática, à interlocução representada na canção e à construção dos objetos de discurso. Na terceira seção, estabelecemos relações entre o que fomos encontrando na análise, tanto no que diz respeito ao embate entre perspectivas dentro de uma mesma composição quanto às diferenças entre ambas, com aspectos sociohistóricos e com estudos anteriores que compararam séries discursivas na cultura de massa de Argentina e do Brasil. A consideração de aspectos da desigualdade social de realização diferente em cada um dos dois países levará para uma quarta seção centrada na especificidade do discurso moralizante acerca da mulher, com referência também a outros gêneros da cultura de massa na época. Nas considerações finais, realizamos uma integração da diversidade de problemáticas que percorremos.

A ÉPOCA, O JOGO DE FORÇAS E ALGUMAS PRECISÕES CONCEITUAIS.

A estética e o tom melodramático mantêm uma forte presença na cultura de massa que se consolida nas primeiras décadas do século XX, embora o melodrama como gênero, na sua forma clássica, já não estivesse em cena. Vale lembrar que o confronto moral, com a vitória, por reconhecimento, da virtude e da inocência, é constitutivo do melodrama (BROOKS, 1974), do que deriva seu papel, como gênero, no disciplinamento social das novas classes proletárias que o desenvolvimento industrial e a urbanização trouxeram



para as cidades. A exaltação da virtude, da humildade e da inocência será uma das tendências na regularização discursiva dos gêneros de tradição popular que, na época, adquirem consolidação no espetáculo urbano e que, sobretudo, entram nos suportes de reprodução midiática.

Afirmamos que essa era uma e não a única das tendências por considerarmos, como Pêcheux ([1983] 2007, p. 52-53), que a regularização, como estabilização de pré-construídos em um domínio de memória discursiva, não é uma via de mão única, e sim que pode encontrar-se em um “jogo de forças” com uma “desregulação” que de algum modo a perturba. Com efeito, em vários dos gêneros de tradição popular da época é observável uma contradição produtiva entre a perspectiva disciplinadora que vimos descrevendo, e discursividades que, sem chegar a serem caracterizáveis como “de resistência”, parecem mobilizadas por um desejo de não adequação, de esquivar, de alguma maneira, o lugar oferecido para as classes populares nas relações de produção e nos modos de organização do trabalho, e portanto, também da distribuição entre trabalho e descanso, assim como da vida familiar.

Nas grandes cidades dos dois países aos quais aqui nos dedicamos, a Argentina e o Brasil, todos os componentes dessa contradição produtiva que caracteriza a época estão presentes e em movimento: tanto a necessidade, por parte do Estado e das classes dominantes, de disciplinar novos setores da população urbana, como a tensão discursiva nos gêneros de tradição popular que começam a formar a cultura de massa.

Entenderemos aqui “cultura de massa” como as práticas que configuram o popular nas condições de reprodutibilidade que se consolidam no século XIX, e que se relacionam à legitimação dos valores da burguesia (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 169). O melodrama dos teatros de começos daquele século,



depois o folhetim e a literatura seriada voltada diretamente para a nova massas de público leitor são os primeiros grandes passos, mas nas primeiras décadas do século XX se consolidam outros meios de potente reprodução: a fonografia, a radiofonia e o cinema. Esses meios foram cruciais no período ao que pertencem os casos sobre os quais nos debruçamos neste trabalho, porque chegavam também a uma população iletrada. E cabe lembrar que a radiofonia e depois o cinema foram extensamente empregados pelos Estados tanto para infundir o sentido de nacionalidade na sua população, como também para a sua homogeneização cultural.

A particularidade do conflito da época entre esse propósito de homogeneização e de disciplinamento, e as discursividades “desobedientes” presentes nos gêneros de tradição popular está dada, na Argentina, principalmente pela massa de imigrantes estrangeiros, e, no Brasil, pela mesma imigração, mas em maior medida pelo deslocamento para as cidades e pela incorporação a novas relações de trabalho por parte da população que, pouco tempo antes, era escravizada. O processo de submissão desses setores da população à ordem social será praticado, de modo geral, sob a perspectiva de ideologias positivistas e darwinistas (CARNEIRO, 2001), e de formas de nacionalismo que têm em comum aspirações de homogeneização cultural e racial (TERÁN, 2008; FAUSTO; DEVOTO, 2004). Houve diferenças entre os dois países, já que o acento na problemática da homogeneização racial foi muito mais enfático no Brasil, e, como veremos na seção 3, a desigualdade social mostrava graus bastante distintos. Mas um dos componentes do arcabouço ideológico homogeneizador que aparecerá com força semelhante em ambos os estados nacionais e nas suas políticas culturais é uma representação virtuosa e civilizadora do



trabalho. O correlato, para a mulher, é a aceitação da sua condição social e o apego à vida familiar.

Por outra parte, tanto o tango argentino como o samba brasileiro, principalmente no período da sua entrada na mídia fonográfica e radiofônica, vão ser gêneros nos quais se apresenta claramente o tipo de tensão contraditória que já mencionamos, entre adequação e não adequação ao processo ideológico dominante. Menezes (2017) dedicou um amplo estudo ao que caracteriza como um embate entre “vozes disciplinadoras e marginais” em ambos os gêneros. Considerando o conceito de *outsider* a partir de Howard Becker (2008) como o indivíduo que rejeita se submeter às relações de trabalho que o funcionamento da sua formação social lhe destina, analisa, em um amplo corpus de sambas e de tangos compostos durante as décadas de 1920 e 1930, a alternância contraditória, muitas vezes dentro de uma mesma canção, do que caracteriza como um “enunciador marginal” e um “enunciador disciplinador” (MENEZES, 2017, p. 133).

Os dois casos específicos que analisaremos neste artigo, ainda não abordados em trabalhos anteriores, têm em comum, além de aspectos da interlocução posta em cena, a dominância de uma perspectiva moralizante, que, como veremos na seção seguinte, não impede ouvir, no entramado da materialidade musical e verbal, algo da “libertinagem” sufocada.

DE ORGIAS E BOLHAS DE SABÃO

Os dois casos com que trabalharemos são o samba “Vai, mulher da orgia”, de 1936, composto por Miguel Bauso Guarnieri e Roberto Martins, e o tango “Pompas de jabón”, de 1925, que tem música de Roberto Goyeneche e letra de Enrique Cadícamo. As gravações que selecionamos, que foram as primeiras



produzidas, podem ser ouvidas nos links que colocamos no rodapé³, e as letras estão no Anexo, conforme as estabelecemos ouvindo essas duas gravações.

Em ambas as composições, um locutor masculino se direciona a uma interlocutora feminina, que é também personagem do embrião narrativo que a palavra cantada apresenta. Nessas primeiras gravações, em cada caso a voz foi a de um dos mais notáveis intérpretes de cada gênero na época: Carlos Gardel, no tango argentino, e Orlando Silva, no samba.

O fato de considerarmos que a identidade dessas peças não é apenas a de uma “letra”, ou a de uma composição musical com letra, mas a de um **cantar gravado** tem a ver com o tipo de aproximação analítica que propomos para uma abordagem discursiva da canção, em particular da sua existência nas condições de reprodução midiática, e que explicamos a seguir.

Mesmo para uma análise que localiza regularidades na linguagem verbal, não é possível desconhecer que, na canção, seja qual for seu gênero, essa dimensão verbal “se realiza nas especificidades de sua materialização em performance” (FINNEGAN, 2008, p. 24), em palavra cantada que articula música, texto verbal e interpretação vocal. Ao tratar sobre os modos de existência da linguagem verbal na canção, Frith ([1998] 2014) identifica uma “maneira musical” de empregar a palavra, envolvendo relações específicas com a oralidade que entram em tensão com a modalidade escrita à qual muitas vezes remetem trechos das chamadas “letras”. Para esse autor, o fato de a canção adotar o ritmo da fala a aproxima dos gêneros dramáticos, o que explica o nome de “performance” para a interpretação vocal. Esse, como

³ A versão do samba com a qual trabalhamos está disponível em <https://youtu.be/hLqUgjkxr9c> e a do tango em <https://youtu.be/oTRqCiM7H8o>. Último acesso a ambas em 14 jul. 2023.



outros aspectos da dimensão sonora, tais como o desdobramento do canto em várias vozes ou em coros, a instrumentação, as mudanças de ritmo, ou a presença de sonoridades não estritamente musicais são todos de interesse na perspectiva de análise que propomos neste e em outros trabalhos de pesquisa, não apenas porque são constitutivos da produção de sentido como também porque possibilitam relações interdiscursivas ao trazer a memória de gêneros musicais e não musicais.

Além desse interesse pela sonoridade, nos casos que abordamos neste artigo e na maior parte das nossas pesquisas, trata-se de performances que circularam originalmente e continuam circulando em um suporte gravado. A existência concomitante de versões ao vivo, que, se fossem nosso objeto, requereriam integrar outros aspectos à análise da performance, não ofusca que a gravação tem sido, desde começos do século XX, o principal modo de circulação e de popularização desses gêneros. E, como surge do que expusemos na Introdução, a regularização discursiva moralizante que é centro da nossa atenção neste trabalho tem como aspecto ineludível das suas condições de produção a entrada dessa música popular nas mídias radiofônica e discográfica. Por esses motivos daremos início a esta análise considerando, no próximo item, aspectos da dimensão sonora e interpretativa.

ASPECTOS MUSICAIS E PERFORMÁTICOS

Observando a instrumentação, na gravação com que trabalhamos, o samba é acompanhado pelo Conjunto Diabos do Céu – composto por instrumentos de sopro, percussão e cordas, regido pelo emblemático Pixinguinha – além de contar com um coro de vozes femininas. Já o tango é acompanhado por dois violões tocados por dois importantes nomes desse



campo: Guillermo Barbieri e José Ricardo. Neste sentido, vale destacar que, embora seja comum a associação do tango às chamadas orquestras típicas (formadas geralmente por violino, piano, baixo, violoncelo e, especialmente, bandoneón), na primeira fase do gênero era bastante corriqueiro que as músicas fossem tocadas por duos de violão. É pertinente apontar, também, que o samba com que estamos trabalhando tem andamento acelerado e está em tom maior, além de apresentar muitas repetições, traço que, conforme Tatit (2001) está relacionado ao tópico do encontro. Quanto ao tango, nesta versão, ele também mostra um andamento acelerado, mas alterna entre tom maior e menor, ademais de não apresentar repetições, o que pode, para o mesmo autor, relacionar-se ao tópico da busca.

A interpretação vocal de Carlos Gardel, na gravação, mostra um alongamento de vogais. No entanto, pelo menos dois momentos são diferenciáveis, determinando dois tipos diferentes de dramaticidade no canto. Uma dicção próxima ao riso vai abrindo passagem, ao longo da canção, a uma outra quase oposta, de crescente gravidade e, no final, próxima do pranto. A primeira predomina claramente nas duas primeiras estrofes, e se mantém no início da terceira até que se enuncia a primeira (“*tu belleza un día se esfumará*”) de uma sequência de predições de deterioramento e de perda. Até esse ponto, há um tom humorístico que, na primeira estrofe guarda algo de simpatia mediante descrições pitorescas, de ironia leve, e na segunda desliza para o sarcasmo. Cada uma dessas duas estrofes é encerrada com uma imagem da mulher interpelada, na primeira com um certo elogio na descrição de como ela tenta a inveja das outras, na segunda com a burla por ela se considerar algo diferente do que é. Não casualmente é nessa primeira parte da canção, sobretudo na primeira estrofe, onde mais



se concentra o *lunfardo*⁴ no léxico (*pebeta, papusa, bacán, milongueras, dique, batir*), em procedimentos como a inversão silábica em “*canba*” (por *bacán*) e na brincadeira com a língua francesa “*batís allons*”.

A voz que se constrói com esses traços é a de um locutor que desfruta tanto da cena como da heterogeneidade linguística em que produz seu divertimento alternando línguas, sílabas e gírias. Não chega à cumplicidade com a personagem interpelada, mas essa mulher, nesse ponto, é muito mais objeto de gozo (ora empático, ora desdenhoso) do que de admoestação, como passará a ser a partir da terceira estrofe, quando o canto muda e adquire um dizer choroso próximo de um radioteatro popular. Consideramos esse deslocamento na interpretação vocal como um dos lugares em que se manifesta o jogo de forças entre, por um lado, a regularização discursiva moralizante e, por outro lado, o discurso de permissividade que o gênero tango traz como material da sua formação histórica.

Ainda dentro da consideração da dimensão sonora, damos importância, no samba de Guarnieri e Martins, à presença de um coro feminino que acompanha, no estribilho, a voz de Orlando Silva. Relacionado à formação do gênero antes dos suportes gravados, o canto em coro traz, para a dimensão vocal desta gravação, uma tensão entre o verbal literal e a performance. Vozes coordenadas de mulheres replicam a palavra do homem que reprocha à sua mulher pelo abandono, e que também enuncia que “o destino de toda mulher da orgia é penar”. Mas de onde provêm essas vozes, qual é sua

⁴ Denominação usual para o repertório léxico coloquial que se consolida na Buenos Aires de começos do século XX, reunindo contribuições de línguas de imigrantes e ressignificações de unidades léxicas do espanhol, e que chega a constituir parte da identidade estilística de alguns gêneros da cultura de massa, dentre eles o tango.



topografia⁵? cremos que há, nessas vozes, algo precisamente “da orgia” como era entendida no discurso do samba: diversão, espaço diferente do trabalho e do lar (MENEZES, 2017, p. 244-245). E não são vozes que soem exatamente “penando”, mas em um canto regozijado que bem pode acompanhar o movimento do corpo. O gênero traz consigo essa marca, que a passagem para o rádio e para a gravação fonográfica transforma apenas parcialmente.

A INTERPELAÇÃO

Como antecipamos na Introdução, em ambas as canções um locutor que se enuncia na primeira pessoa do singular interpela uma interlocutora mulher para questionar seu comportamento. Também em ambos os casos o questionamento focaliza os hábitos de vida libertinos dessa personagem feminina. Porém, há diferenças sensíveis na interpelação, articuladas com os modos diferentes como, em cada caso, a mulher invocada em segunda pessoa do singular é construída e posta em cena.

No tango de Goyeneche e Cadícamo encontramos o que, em outros trabalhos sobre esse gênero, denominamos “locutor demiúrgico” (MENEZES, 2017, p. 156): uma voz, muitas vezes na primeira pessoa, que apresenta os personagens interpelados ou expostos nos tangos, e que se caracteriza por uma onisciência acerca do passado e do futuro desses seres e por um tom fortemente assertivo, tanto sobre as qualidades positivas de seus interpelados como sobre os erros pelos quais os condena. Presente em tangos que mostram diversos personagens *outsiders* tais como *malevos* e *compadritos*, sobretudo nos que apresentam seres “cindidos” como os

⁵ Empregamos aqui “topografia” como a dimensão espacial da “cenografia”. Conforme Maingueneau (2008), o espaço-tempo de onde a voz parece provir.



que descreveremos na seção seguinte, o demiurgo também é locutor em boa parte dos tangos que, como este, tratam das *milonguitas*, jovens mulheres de bairro que “se perdem na vida” por se afastarem do âmbito familiar considerado decente⁶. No caso de “Pompas de jabón”, o demiurgo pouco se apresenta como personagem. Não relata nenhuma relação com a *pebeta* à qual fala, só menciona ser do mesmo bairro. Já o locutor do samba de Guarnieri e Martins é, nitidamente, também um personagem que vem de viver um romance com a interpelada, que acaba de abandoná-lo, reafirmando-se assim como “mulher da orgia”.

Apesar dessa distância menor no embrião de história narrada em cada caso, a construção da mulher increpada nesse samba é muito menos singularizada e agressiva do que no tango interpretado por Gardel, no qual os modos de dizer vão constituindo um verdadeiro escárnio. O percurso passado do “você” mulher no samba é apenas essa passagem pela vida amorosa do “eu”, de quem tentou “roubar a alegria”. Já sobre a *papusa* do tango pesa o desvio de querer deixar sua origem social de bairro e andar com *bacanes*, sonhando com “aristocracias”, e por isso a condenação aparece como certa, e a canção abunda em detalhes cruéis que, como já explicamos no item sobre a performance vocal, tornam-se mais intensos a partir da terceira estrofe.

Coerente com essa diferença que estamos apontando é o modo como, em cada uma das duas canções, se manifesta outro aspecto da estética melodramática: a centralidade do epíteto. Davoine (1976, p. 189) vê essa presença do epíteto no melodrama como um dos traços que permite intensificar

⁶ A denominação provém do nome de um dos primeiros tangos com essa temática, precisamente chamado “Milonguita (Esthercita)”, de Enrique Delfino e Samuel Linnig, gravado em 1920. É também um apelido empregado para cantoras dos cabarés.



os objetos de um mundo em que “tudo é levado ao paroxismo”. Embora notemos tanto neste samba como neste tango adjetivações nessa ordem, tais como “abismo profundo e perigoso” ou “*implacables los años*”, é no tango que os epítetos, que tendem a “fazer da personagem uma alegoria” (DAVOINE, 1976, p. 190) recaem sobre a mulher increpada: “*pobre pebeta*”, “*pobre mina*”, e o perturbador “*embrión de carne cansada*”.

FOCALIZAÇÃO E GENERICIDADE

Essa diferença de que tratamos entre os modos de interpelar não se limita a um maior ou menor escarnecimento da figura interpelada, mas a todo um modo de construir o mundo representado e as relações nele, para o qual precisamos voltar sobre a onisciência e o tom assertivo da enunciação no tango com que estamos trabalhando.

Em “Pompas de jabón”, a *pebeta* personifica cisões entre o ser e o parecer, e entre o que se é e o que se acredita ser, que são outra regularidade encontrada, na pesquisa de Menezes (2017), naqueles exemplares desse gênero que colocam em cena, para questionar, alguma personagem de perfil marginal, tanto seres masculinos como femininos. Relacionamos essa cisão, que em alguns tangos está na palavra da própria personagem e em outros, como neste caso, na do demiurgo que a apresenta, com a “visão do presente como algo já perdido no mesmo instante em que se menciona” e do “próprio ser como ausência” que Rosalba Campra (1996, p. 11) atribui a uma “retórica” própria do tango em geral. Porém, a mencionada pesquisa de Menezes mostrou que esse traço não se registra nos primeiros tangos, anteriores à consolidação do gênero na mídia, nos quais ainda predomina a exaltação hedonista do marginal, sem qualquer questionamento, nem próprio nem alheio.



Trata-se, portanto, de uma das características que vai ganhando o tango como arena do embate entre perspectivas marginais e disciplinadoras, precisamente no período da sua entrada na mídia⁷. Ela se articula com a maior presença de sequências narrativas nas letras, porque é nesse tipo de sequência que se apresenta a cisão conflituosa do protagonista. Alguns dos muitos tangos que Menezes identifica na sua pesquisa e que apresentam essa regularidade são, para personagens masculinos “Matasano” (1914), de Pascual Contursi; “Patotero sentimental”, de Manuel Jovés e Manuel Romero; “Malevaje” (1928), de Enrique Santos Discépolo e Juan de Dios Filiberto; “No aflojés” (1934), de Mario Battistella, Sebastián Piana e Pedro Maffia; “El malevo” (1928), de Julio de Caro e María Luisa Carnelli; “Compadrón” (1927) de Luis Visca e Enrique Cadícamo, y “Mala entraña” (1927), de Enrique Maciel e Celedonio Flores. E para personagens femininas praticamente todos os tangos sobre *milonguitas*, como o que aqui apresentamos, e também, por exemplo, “Maldito tango” (1916), de Osmán Pérez e Luis Roldán; “For de fango” (1919), de Augusto Gentile e Pascual Contursi; “De mi barrio” (1923), de Roberto Goyeneche, o mesmo autor de “Pompas de Jabón”; “Mano a mano” (1923), de Carlos Gardel, José Razzano e Celedonio Flores; “Griseta” (1924), de Enrique Delfino e José González Castillo, e o já mencionado “Milonguita” (1920), também chamado “Estercita”, de Delfino e Samuel Linning.

Quase todos os reproches levantados contra a interpelada têm a ver com aparentar o que não se é: pintar o cabelo, usar vestidos caros, andar

⁷ Em tangos posteriores à época marcada por esse embate, que localizamos sobretudo nas décadas de 1920 a 1930, o conflito de ausência e a evocação constante do que se perdeu tem continuidade, mas desprovido do moralismo admoestador, e portanto, dos traços melodramáticos. Um claro exemplo é “Malena”, gravada em 1941, de Lucio Demare e Homero Manzi.



com homens de outras classes sociais, falar uma língua que não é a dela. E seu maior erro tem a ver com o autoengano: sonhar, ter “*pobres ilusiones*”, acreditar ser importante quando vive “*entre giles*”, enfim, criar “*pompas de jabón*” efêmeras.

Diferentemente, no samba a perspectiva disciplinadora aflora principalmente mediante a enunciação proverbial, construindo um dizer marcado pela genericidade que ocupa a metade da sequência verbal. Tanto o estribilho como as estrofes mostram uma bipartição equitativa entre, por um lado, o específico do “eu” e do “você”, narrado com construções aspectualmente episódicas, e, por outro lado, o que é genérico e que valeria para todo tempo, pessoa e lugar, descrito com formas imperfectivas e sem marcas explícitas de pessoa:

Quadro: Especificidade e genericidade em “Vai mulher da orgia”

O específico	O genérico
Eu não sou culpado de você me abandonar ---- Foi você a flor que quis roubar minha alegria E no meu coração deixou a nostalgia Se o fogo da vida desfolhar sua beleza Você há de sentir a lei da natureza	O destino de toda mulher da orgia é penar ---- Em todo caminho perfumado e venturoso Há sempre um abismo profundo e perigoso Nesse mar da vida o destino é traiçoeiro Às vezes sem querer o azar chega primeiro

Fonte: elaboração própria

Ali onde o tango faz vaticínios fora de toda dúvida (ela precisará mendigar, sofrerá amarguras porque os anos serão implacáveis), o samba



produz advertências não assertivas, embora não menos ameaçadoras (“O destino é traiçoeiro”, “às vezes sem querer o azar chega primeiro”). E a própria “você” é diluída em “toda mulher da orgia”. Estas construções estão em consonância com o que Matos (1982) chamou “discurso malandro”, uma “linguagem de fresta” apoiada na ironia e na ambiguidade.

PESSOA, CONFRONTO E DESIGUALDADE

Vimos apontando, na análise desenvolvida na seção 2, aproximações e distanciamentos entre as duas composições em função de como se manifesta, em cada uma delas, a regularização discursiva moralizante e disciplinadora em tensão com o forte traço permissivo que ambos os gêneros trazem da sua tradição popular. Percorreremos, para tanto, aspectos da dimensão sonora e vocal, da interpelação e da delimitação, com maior especificidade ou com maior genericidade, das entidades pessoais. Neste ponto, tentaremos relacionar o que encontramos no percurso com algo que antecipamos na Introdução: tendências observadas, em cada um dos dois países, para a representação discursiva da desigualdade social e das hierarquias.

Diversas pesquisas que focalizaram conjuntamente discursividades brasileiras e argentinas em gêneros da cultura de massa (FANJUL, 2017; LOCOSELLI, 2019; MENEZES, 2017; MENÓN, 2015; RUSSO, 2013), têm dado a possibilidade de perceber divergências relativamente constantes, entre séries dos dois países em domínios discursivos análogos, no que diz respeito à configuração e delimitação das instâncias de pessoa no discurso, assim como à representação dos lugares institucionais e dos vínculos sociais. Em condições de produção determinadas por uma distribuição análoga de lugares socioinstitucionais e de posicionamentos ideológicos, percebemos rituais



enunciativos de diferenciação mais ou menos constante, como tendências que parecem relacionadas a um acúmulo histórico diferente da desigualdade social, e que emergem de modo sutil em diversos gêneros do discurso. Fanjul (2017) sintetizou essas tendências como uma sobredemarkação das entidades pessoais e dos lugares institucionais na discursividade argentina e, na brasileira, uma demarcação tênue dessas entidades, com tendência ao estabelecimento de perspectivas exteriores e de genericidade, com a hierarquia social agindo como pré-construído que não precisa ser dito. São traços relacionados ao que Pêcheux ([1969] 1997, p. 79-87) introduziu na análise materialista do discurso como “formações imaginárias”, o conjunto de imagens que os interlocutores fazem uns dos outros, bem como dos objetos dos quais falam, em função dos lugares que esses interlocutores ocupam na formação social. Consequentemente, como tendências, sua manifestação está condicionada pelas restrições dadas por outros fatores da regularização discursiva, tais como os gêneros ou as implantações institucionais.

Na procura de uma interpretação que leve em conta a determinação sócio-histórica e ideológica do dizer, cremos que essa ordem de diferenças nos modos de delimitação das entidades pessoais e do seu entorno se relaciona com diferentes realizações históricas da desigualdade social nos dois países, que já eram visíveis na época de maior desenvolvimento do samba e do tango como gêneros. Se, como mostram Fausto e Devoto (2004, p. 153), ao longo do século XX todo o Brasil mostra índices de desigualdade social muito maiores do que a Argentina, tanto em renda como em acesso a serviços, escolarização e expectativa de vida, a década de 1930 é, conforme os dados dos mesmos autores, o período em que essa diferença é mais aguda, já que lentamente ela começa a diminuir somente na década de 1940.



Não é difícil perceber como os casos que aqui trouxemos de um tango e de um samba exemplificam as tendências que descrevemos para as formações imaginárias na Argentina e no Brasil, particularizadas na regularização discursiva disciplinadora que percorria a cultura de massa na época. Vimos que o modo de interpelação demiúrgico no tango produz uma focalização direta e individualizante em relação à figura interpelada, tanto nas partes iniciais da canção em que a voz realiza uma descrição gozosa dela, como em todo o resto, quando desenvolve reproches admoestadores e vaticínios humilhantes. Isto é, as duas perspectivas que, na palavra cantada, se encontram em embate contraditório coincidem, no entanto, na forte especificidade com que delimitam, situam, e caracterizam a mulher da qual falam. Diferentemente, em “Vai, mulher da orgia”, existe o trânsito constante entre especificidade e genericidade que mostramos em 2.3, particularmente em relação à mulher interpelada, e as predições sobre uma possível infelicidade são atribuídas a forças como o destino e o azar.

Também a condenação moral por querer mudar de classe social, presente em “Pompas de jabón”, aparece em muitos tantos de *milonguitas* e não nos sambas sobre “mulheres da orgia”. Embora ela seja um tópico extremadamente comum em gêneros dos mais diversos da cultura de massa, podemos relacionar sua aparição frequente no tango, dentre tantos aspectos que poderiam ser tema de reproche, com as condições de Argentina como uma formação com certa mobilidade social. Não casualmente aparece também em tangos em que o interpelado e escarnecido é um homem, como “Niño bien”, de Juan Antonio Collazo, Victor Soliño e Roberto Fontaina, gravado em 1928, ou, do mesmo ano, “Fanfarrón”, de Luis Visca e Enrique Cadícamo. Inclusive esse tipo de abandono das origens de classe reaparece como tópico



de admoestação, décadas depois, em gêneros da canção argentina afastados de qualquer função de disciplinamento social, como o denominado “rock nacional”⁸. Porém, quando se trata de homens, a reprimenda se acrescenta à série das que condenam querer aparentar o que não se é. Já para a personagem mulher, o reproche se articula em uma complexidade que envolve relações de produção para as quais as diferenças entre as formações sociais argentina e brasileira da época são cruciais, e trazem correlatos na discursividade destes gêneros. Sobre isso trata a seção seguinte.

DISCURSO MORALIZANTE SOBRE A MULHER

Embora o espaço doméstico e a criação dos filhos fossem preconizados pelas ideologias dominantes como o lugar próprio da mulher, ao longo do século XIX e começo do XX, mulheres das classes baixa e média baixa foram sendo cada vez mais incorporadas ao trabalho assalariado em diferentes graus de precariedade, passando a fazer parte também do espaço externo ao lar. Porém, no caso brasileiro, é necessário enfatizar que as ex-escravizadas nunca deixaram de ocupar esse lugar de trabalho fora de casa.

Na Buenos Aires do fim do século XIX e começo do XX, o trabalho doméstico era uma das atividades que mais empregava mão de obra em Buenos Aires, seguida das relacionadas a manufaturas e ao comércio. As mulheres que tinham algum tipo de qualificação ou um maior nível de escolaridade conseguiam trabalho como vendedoras ou ainda em escritórios, à medida que foi se desenvolvendo o aparelho burocrático-administrativo

⁸ Em Fanjul (2018) são abordados vários casos dos primeiros tempos daquele movimento em que aparece esse tipo de reproche, como “Pato trabaja en una carnicería”, de Mauricio Biravent, e “No, pibe”, de Javier Martínez.



em repartições públicas e privadas, ou ainda como telefonistas, professoras e enfermeiras (ALLEMANDI, 2017).

Conforme aponta Tossounian (2016), outra possibilidade de trabalho feminino eram as atividades que se levavam a cabo nos cabarés da cidade: cantoras, dançarinas que ganhavam por cada dança, *mantenidas* (mulheres sustentadas por homens ricos que frequentavam os cabarés) e *coperas*, também chamadas de *milonguitas*, que se dedicavam a entreter os clientes e ganhavam porcentagem pelas bebidas consumidas. Embora o dinheiro que essas mulheres ganhavam no cabaré fosse pouco, ainda era maior que o salário pago em outras profissões disponíveis, como vendedora ou datilógrafa. A autora também destaca que as *milonguitas*, mesmo que terminassem sendo sustentadas por homens em troca de favores sexuais, nunca eram chamadas de prostitutas.

A temática do tango que selecionamos, em que uma mulher é criticada por uma voz masculina por abandonar o bairro e se tornar uma *mantenida*, é encontrada em diversas composições de tango, em especial nos anos 1920. Inclusive, Tossounian (2016) aponta que a fascinação pelas mulheres de cabarés – com suas saias curtas, vestidos sem mangas, cabelo curto, salto alto, chapéu *cloche*, batom e sombra escura – é algo presente em vários países durante o período entre as duas guerras mundiais, tais como a *fichera* mexicana ou a garota de salão de Cuba e do Japão. Essas mulheres eram vistas como figuras desafiadoras e eram criticadas em especial por transgredirem normas de postura de gênero.

Encontramos, em vários dos tangos que tratam da *milonguita* argentina, além da crítica à transgressão das normas de gênero, também, como antecipamos no item anterior, uma traição à sua classe ao buscar a



mobilidade social por meio do envolvimento com homens ricos, conforme vimos em “Pompas de jabón”. Censura semelhante se registra em outros gêneros da cultura de massa da época. Sarlo (2011), ao analisar a literatura sentimental dos anos 1920, identifica uma personagem constante nessas obras narrativas, que guarda alguma semelhança com a *milonguita*, à qual chama de “*bella pobre*”: uma jovem bela, virtuosa e de origem humilde, que vive romances com homens ricos, relacionamento que quase nunca termina em casamento, como é o caso do romance breve *La vendedora de Harrods*, de Josué Quesada, publicado em 1919. A autora entende essa pouca presença de finais felizes como uma desestimulação à busca de se ser o que não se é por meio da mobilidade social decorrente do casamento com alguém de uma classe mais alta. Podemos localizar, nesse ponto, uma semelhança com a *milonguita*, contudo, diferentemente da *bella pobre*, que era movida pelo amor, a personagem tangureira era geralmente impulsionada pelo desejo de obter bens materiais luxuosos. Essa característica não era digna de perdão e à *milonguita* nunca lhe é concedido um final feliz, como algumas vezes acontecia com a *bella pobre*. A não ser que ela se arrependesse e voltasse ao bairro, como é o caso do tango *La Maleva*, de Antonio Buglione e Mario Pardo, grabado em 1922.

Quanto ao samba, seu desenvolvimento na época considerada está intrinsecamente relacionado à população negra do Rio de Janeiro. Ainda que com o passar do tempo e a sua inserção na indústria fonográfica esse gênero musical fosse incorporando outras influências, ele continuou sendo, em especial no período ao qual nos dedicamos, uma música essencialmente negra. Conforme mencionamos anteriormente, as mulheres ex-escravizadas, ao contrário das mulheres brancas, em especial as não pertencentes às classes



baixas, sempre tiveram que trabalhar, como empregadas domésticas ou em outras profissões pouco remuneradas, como a de vendedoras ambulantes ou a prostituição (PEÇANHA, 2019; ALLEMANDI, 2017). Contudo, como já apontamos, nesse período o Estado brasileiro exercia uma forte pressão disciplinadora sobre sua população no sentido de moldar um certo perfil de cidadão trabalhador, cujo par era a esposa dedicada e boa mãe. Assim, a figura da “mulher da orgia” é um lugar de particular saliência para a contradição entre as perspectivas que atravessam o samba como gênero no período de seu ingresso na reprodutibilidade própria da cultura de massa.

Matos (1982) aponta alguns caminhos para refletirmos sobre a construção dessa personagem. A pesquisadora entende que ela poderia ser um equivalente feminino do malandro do samba, que não aceita o seu destino de exercer trabalhos mal pagos, tampouco o de mãe e esposa. Matos também vê nessa postura uma origem racial:

Seu mundo, o mundo da orgia, opõe-se à introspecção do par amoroso-familiar e volta-se para a integração na festa coletiva. Se a extrema introversão do discurso lírico-amoroso pode ser considerada um movimento de alienação em relação aos vínculos de classe e etnia que ligam o sujeito à comunidade, a rejeição da introversão pela mulher representa uma reiteração de tais vínculos. Por se assentar em categorias étnicas, além de sócio-econômicas, a vinculação ao grupo se dá como consanguínea, visceral. A mulher malandra não pode ser de um só homem porque pertence a todos, e todos lhe pertencem. (MATOS, 1982, p. 148)

Também Werneck (2020) encontra nas críticas feitas às que aqui chamamos mulheres da orgia um traço do patriarcado que observava essas mulheres a partir da ótica eurocêntrica e cristã, sem considerar que pode se verificar nessas mulheres “continuidades de padrões vividos no continente



africano, de valorização (e mesmo sacralização) da sexualidade; ou como resultante das circunstâncias instáveis relativas à preservação de parcerias sexuais duradouras que o regime de escravidão impunha às mulheres negras” (WERNECK, 2020, p. 95). Por último, é crucial destacar que, apesar de todo seu comportamento não se enquadrar ao de mãe e esposa, e de toda sua liberdade sexual, a mulher da orgia nunca era designada como prostituta, qualificação que, como já vimos, também não era predicada sobre a *milonguita*.

No samba que analisamos, a mulher retratada não abandona o locutor em busca de ascender socialmente, nem mesmo em virtude de um novo amor, como faziam a *milonguita* ou a *bella pobre* que negariam, por essa razão, seu “verdadeiro” ser. Ela vai em busca da orgia, do prazer, que constituíram sua identidade como personagem. E como afirma Matos (1982, p. 148), é justamente por isso que ela “não se confunde com a prostituta, cuja atividade sexual está associada à busca de compensação pecuniária”. cremos, por isso, que “Vai, mulher da orgia” também pode se inserir no samba malandro, ainda que da “mulher malandra”. Isso favorece uma maior tensão desse samba com o discurso melodramático, quando em comparação com o tango selecionado, e mesmo com outros sambas e produtos culturais brasileiros

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemo-nos, neste artigo, indagar, a partir da análise das duas gravações e composições consideradas, como o discurso moralizante ligado à estética melodramática atravessa gêneros que, nas décadas de 1920 e de 1930, se consolidam na cultura de massa dos seus países. Postulamos uma contradição produtiva entre essa perspectiva disciplinadora, favorecida pelas políticas de homogeneização dos estados sobre a nova população trabalhadora, imigrante ou



ex-escravizada e regularidades discursivas próprias do que o samba brasileiro e o tango argentino, que na época estavam ingressando na reprodução midiática e em novos cenários urbanos, traziam da materialidade que os foi conformando.

Para observar esse embate entre perspectivas, consideramos articuladamente diversos níveis de descrição: os modos de vocalizar na performance, a alternância e a combinação de vozes no canto, a interlocução representada e a determinação na construção das entidades pessoais. A interlocução posta em cena nos mostrou não apenas um atravessamento desigual da regularização discursiva moralizante nos dois gêneros, mais ostensivo e focalizado no tango, mais diluído e genérico no samba; também permitiu analisar uma relação com outros fatores que diferenciam historicamente as formações sociais argentina e brasileira no plano das formações imaginárias, como resultado de distintos modos de configuração da desigualdade social. Assim, o autoengano e a pretensão de mudar de classe social são objeto de forte censura no tango, enquanto no samba não são sequer tematizados, e o risco para a “mulher da orgia” é, em última instância, um destino. Observamos também como essas diferenças se especificam mais ainda ao considerar aspectos das relações de trabalho e do lugar previsto para a mulher, estabelecendo, para tanto, relações com estudos sobre outras modalidades da cultura de massa na época, também atravessadas pelo discurso moralizante, como é o caso da literatura destinada ao consumo massivo.

Por último, mas não menos importante, integramos, na análise da palavra cantada, a dimensão sonora e performática. Pudemos, assim, articular, no caso do tango, o deslizamento da voz do gozo empático para o quase choro aflito com aspectos da heterogeneidade linguística em cada segmento da canção, e, no samba, conseguimos perceber que a verbalização



de advertências proverbiais e de um destino penoso se realiza em tensão com um andamento acelerado e de tom maior próprio dos sambas carnavalescos, portanto, celebratórios.

Debruçamo-nos, no artigo, sobre uma complexidade que articula um processo discursivo atravessando a cultura de massa em diversos espaços do mundo, com determinações próprios de formações sócio-históricas que mostram semelhanças nos processos de homogeneização produtiva e ideológica, mas também desigualdades específicas. Essa articulação complexa foi observada, ainda, em materialidades discursivas que combinam linguagem não verbal e verbal em duas línguas históricas.

REFERÊNCIAS

ALLEMANDI, C. L. **Sirvientes, criados y nodrizas: una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires: fines del siglo XIX y principios del XX**. Buenos Aires: Teseo, 2017.

BECKER, H. **Outsiders: estudo de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BROOKS, P. “Une esthétique de l’étonnement: le mélodrame”. In: **Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires**, Paris, n. 19, p. 340-356, 1974.

CAMPRA, R. **Como con bronca y junando. La retórica del tango**. Buenos Aires: Edicial, 1996.

CARNEIRO, M. L. T. **O antissemitismo na Era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)**. São Paulo: Perspectiva, 2001.



DAVOINE, J. P. “L’Épithète mélodramatique”. In: **Revue des Sciences Humaines**, n. 162, p. 183-192, 1976.

FANJUL, A.P. “Sobre uma figuração recorrente na música argentina de tradição popular. Uma proposta discursiva.” **Rétor**. Revista de la Asociación Argentina de Retórica, v 8, n 1, p. 1-29, 2018. Disponível em: <http://www.aaretorica.org/revista/index.php/retor/article/view/56/50> . Acesso em: 12 jul 2023

FANJUL, A.P. A pessoa no discurso. **Português e espanhol: novo olhar sobre a proximidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2017.

FAUSTO, B.; DEVOTO, F. **Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FINNEGAN, R. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. (Org.). **Palavra cantada: ensaios de poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras., 2008, p. 15-43.

FRITH, S. **Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular**. [1998] Trad. de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2014.

LOCOSELLI, L. **De rocks, murgas e maracatus: o fazer musical e a construção do “local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século**. Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science & Nação Zumbi (Brasil). 2019. 304 f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MAINGUENEAU, D. **Cenas da Enunciação**. Trad. de Maria Cecília Perez de Sousa e Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.



MATOS, C. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENEZES, A. **Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango**. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

MENÓN, L. M. **A vida como ela é no mundo de faz de conta: uma análise comparativa, de cunho enunciativo-discursivo, das revistas Gente e Contigo**. 2015. 363 f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PEÇANHA, N. B. “O serviço doméstico e o mundo do trabalho carioca: uma análise das relações de trabalho de criadas nacionais e estrangeiras na passagem do século XIX para o XX”. **Revista Maracanan**, [S.l.], n. 21, p. 11-28, jul. 2019. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/40150>>. Acesso em: 12 jul. 2023.

PÊCHEUX, M. “Papel da memória” [1983]. Trad. de José Horta Nunes. In: ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes Editores, 2010, p. 49-57.

PÊCHEUX, M. “Análise automática do discurso” [1969]. In: Gadet, F.; Hak, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia Mariani. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 61-161.

RUSSO, M. E. **A voz do torcedor e do “hincha” na narração de futebol no Brasil e na Argentina**. 2013. 143 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SARLO, B. **El imperio de los sentimientos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.



SCHETTINI, C.; POPINIGIS, F. “Empregados do comércio e prostitutas na formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro republicano”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 57-74, jul.-dez. 2009. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11273>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

TATIT, L. **Análise semiótica através da música**. Cotia: Ateliê Musical, 2001.

TERÁN, O. **Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

TOSSOUNIAN, C. “Milonguitas: tango, gender and consumption in Buenos Aires (1920-1940)”. **Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**. 27(2), p. 29-45, 2016.

WERNECK, J. **O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática**. São Paulo: Hucitec, 2020.

ANEXO

Transcrições das letras das composições analisadas, com base nas gravações informadas na seção 2 do artigo, com link na nota de rodapé 1.

Vai, mulher da orgia

[estribilho:]

Vai, vai, vai
Eu não sou culpado de você me abandonar
O destino de toda mulher da orgia
É penar, é penar
O destino de toda mulher da orgia
É penar, é penar

Foi você a flor que quis roubar minha alegria
E no meu coração deixou a nostalgia
Se o fogo da vida desfolhar sua beleza
Você há de sentir a lei da natureza

[estribilho:]



Em todo caminho perfumado e venturoso
Há sempre um abismo profundo e perigoso
Nesse mar da vida o destino é traiçoeiro
Às vezes sem querer o azar chega primeiro

Pompas de jabón

Pebeta de mi barrio, papa, papusa,
que andás paseando en auto con un bacán,
que te has cortado el pelo como se usa,
y que te lo has teñido color champán.

Que en los piringundines de frac y fuelle
bailás luciendo cortes de cotillón
y que a las milongueras, por darles dique,
al irte con tu camba, batís “allons”.

Hoy tus pocas primaveras
te hacen soñar en la vida
y en la ronda pervertida
del nocturno jarandón,
soñás en aristocracias
y derrochás tus abriles...
¡Pobre mina, que entre giles
te sentís Mimí Pinsón...!

Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,
que tu belleza un día se esfumará,
y que como las flores que se marchitan
tus pobres ilusiones se morirán.
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.

Triunfás porque sos apenas
embrión de carne cansada
y porque tu carcajada
es dulce modulación.
Cuando, implacables, los años,
te inyecten sus amarguras...
ya verás que tus locuras
fueron pompas de jabón.

Data de recebimento: 21/03/2023

Data de aprovação: 31/05/2023