



Discurso  
& Sociedad

Copyright © 2019  
ISSN 1887-4606  
Vol. 13(2) 240-261  
[www.dissoc.org](http://www.dissoc.org)

---

*Artículo*

---

**Do lar ou da orgia?  
A voz e o lugar femininos nas letras de samba e  
de tango**

*Home or orgy?  
The female space and voice in lyrics of samba  
and tango*

*Andreia dos Santos Menezes*  
Departamento de Letras  
Universidade Federal de São Paulo (Brasil)

---

## Resumo

*Samba e tango possuem diversas características comuns, tais como terem surgido ao redor da mesma época nas então capitais de Brasil e Argentina, serem relacionados a questões de identidade, ou ainda estarem comumente vinculados a espaços e grupos marginalizados. Propomos neste artigo realizar uma análise comparativa de perspectiva discursiva entre letras desses dois gêneros musicais, compostas entre as décadas de 1910 e 1940, focalizando as vozes femininas em letras que tratem do mundo da malandragem/compadraje. Observamos que às personagens femininas são destinados um destes dois espaços: ou o da casa ou o do samba/tango. Concluímos que há uma relação entre as instâncias enunciativas de topografia (Maingueneau, 2005; 1997) e de pessoa, limitando mais ou menos a voz dessas figuras femininas.*

**Palavras-chave:** samba; tango; vozes femininas; estudos comparados; estudos discursivos.

## Abstract

*Samba and tango have several common characteristics, such as: they appeared around the same time in the capitals of Brazil and Argentina, they are related to identity issues and associated to marginalized spaces and groups. This paper proposes a comparative analysis, in a discursive perspective, between lyrics of samba and tango composed between the 1910s and 1940s, focusing the female voices in lyrics that deal with the world of malandragem and compadraje. These female characters occupy only one of these spaces: the one of the house or the one of the samba/tango. The paper concludes that there is a relation between the enunciative categories of topography (Maingueneau, 2005; 1997) and person (Ducrot, 1984; 1977) that limits more or less the voices of the female figures.*

**Keywords:** samba; tango; feminine voices; comparative studies; discursive studies.

---

## Introdução

Quando contrapomos diferentes dimensões – históricas, sociais ou musicais – implicadas na gênese do samba e do tango<sup>1</sup>, encontramos uma série de características comuns. Por exemplo, *Pelo telefone*, considerado comumente como marco do surgimento do samba, foi registrado por Donga em 1917, mesmo ano em que é gravada *Mi noche triste*, composição de Pascual Contursi tida como o primeiro tango-canção. Podemos citar outros aspectos mais, como o fato de ambos os gêneros terem surgido em regiões periféricas das então capitais de Argentina e Brasil (Buenos Aires e Rio de Janeiro), além de estarem relacionados a espaços – como morros, cortiços e lupanares – e grupos – como migrantes e imigrantes, (ex)escravos, prostitutas e gigolôs – marginalizados.

A percepção da existência de pontos em comum entre esses gêneros originou já alguns trabalhos comparativos, como o livro *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, de Florencia Garramuño (2007), que, da perspectiva dos estudos literários, analisa como os movimentos artísticos vanguardistas da Argentina e do Brasil favoreceram a associação desses gêneros musicais à noção de identidade nacional. Também nós nos dedicamos à análise comparativa desses dois gêneros (Menezes, 2017), mas focalizando o embate entre vozes que chamamos de marginais, por um lado, e de disciplinadoras, por outro, expresso nas composições desses gêneros elaboradas até os anos de 1940. Nesse trabalho, realizamos a análise de letras e de performances, com base especialmente em conceitos desenvolvidos por pesquisadores filiados à Teoria da Enunciação – como polifonia, locutor/alocutário e enunciador/enunciatário (Ducrot, 1984; 1977) – e à Análise do Discurso – como topografia (Maingueneau, 2005; 1997) e memória discursiva (Pêcheux, 2011; 1999). Dessa perspectiva comparativa e discursiva, podemos dizer que tango e samba são gêneros análogos (Fanjul, 2011)<sup>2</sup>: dois diferentes gêneros que existem apenas em um dos espaços linguístico-culturais nacionais comparados, mas nos quais encontramos semelhanças e diferenças cotejáveis.

No caso do samba e do tango, esses gêneros guardam determinadas características que singularizam sua análise comparada. Além dos aspectos comuns já mencionadas no primeiro parágrafo, são originários de países que compartilham fronteiras geográficas, bem como passaram por processos políticos, históricos e sociais bastante semelhantes (Fausto & Devoto, 2004). Ademais, suas línguas nacionais possuem grande proximidade em sua materialidade. Esses fatores fazem com que, como aponta Celada (2008), haja entre o português brasileiro e o espanhol uma fronteira descontínua que se manifesta na memória<sup>3</sup> dessas línguas, de forma que o espanhol guarda em sua memória o funcionamento do português e vice-versa. Igualmente,

---

considerando o fato de que samba e tango são produtos da cultura de massa, as possibilidades de compartilhamento de enunciados que formam a memória discursiva desses países é potencializada. Como aponta Fanjul (2009, p. 189):

*Lo que creemos es que al proponernos observar la proximidad/distancia lingüística dando atención a factores sociohistóricos que se revelan en la interacción o en la comparación de enunciados, no estamos haciendo sólo un agregado, sino proponiendo un recorte diferente, porque también en el orden lingüístico la historicidad está alojada.*

Em resumo, ainda que produzidos em línguas e em países diferentes, e mesmo fazendo parte de distintos gêneros musicais, em vários momentos encontramos regularidades entre as letras de samba e as de tango quando contrapostas, o que creditamos em grande parte ao compartilhamento irregular da memória discursiva. Outro aspecto destacável dos estudos comparados em geral é que esses fazem despontar certas questões que poderiam passar despercebidas – como julgamos ser o caso que analisaremos neste artigo – se nos dedicássemos à análise de apenas um desses gêneros.

Voltando à comparação entre os gêneros que nos concernem, outro ponto de contato é a forte presença, nas letras de samba e de tango compostas nas primeiras décadas do século XX, de dois personagens emblemáticos para a cultura brasileira e para a argentina, respectivamente: o malandro e o *compadrito*. Esses dois personagens compartilham uma série de características comuns, como o desprezo pelo trabalho ou o envolvimento com jogos de azar e com a violência física. Ambas as figuras estão igualmente relacionadas não apenas com o samba e o tango, mas presentes também em outros gêneros produzidos em seus respectivos países, como os de cunho literário. Ademais, recordemos que são comumente associados a questões de identidade nacional. Sobre essas figuras, pode-se dizer que já há uma boa literatura a seu respeito, iniciada com o seminal *Dialética da malandragem*, de Antonio Candido, publicado em 1969, no caso brasileiro, e com *El compadrito*, de Jorge Luis Borges e Silvina Bullrich, de 1945, no argentino.

Ainda que malandros e *compadritos* sejam personagens centrais e constantes nas letras de samba e de tango compostas entre as décadas de 1910 e 1940, há outros que também são encontrados frequentemente. Entre eles estão algumas figuras femininas, em especial as *milonguitas*, no caso do tango, e as mulheres de malandro, no do samba. Ao revisar os estudos realizados nestes ao menos cem anos de história desses gêneros musicais, é intrigante observar que às personagens femininas presentes nas letras desses gêneros, mesmo sendo elas figuras contumazes, são dedicados muito menos estudos.

No intuito de contribuir para essa temática, analisaremos neste trabalho as personagens femininas presentes em letras de samba e de tango compostas

---

entre as décadas de 1910 e 1940. Por um lado, examinaremos os espaços ocupados por essas figuras, considerando a instância enunciativa da topografia<sup>4</sup> (Maingueneau, 2001; 1997); por outro, analisaremos a relação entre essa instância de lugar com as de pessoa, adotando os conceitos de locutor (quem fala em um texto), alocutário (para quem se fala em um texto) (Ducrot, 1984; 1977) e personagem. Salientamos que não nos dedicaremos às canções de cunho mais amoroso, mas àquelas que tratam de alguma forma do mundo da malandragem/*compadraje*. Assim, são às figuras femininas desse universo que nos voltaremos neste texto. Igualmente, destacamos que nosso foco principal não será o aspecto musical das canções selecionadas, ainda que consideremos em alguns momentos essa dimensão. Nesse sentido, nossa perspectiva se alinha mais aos trabalhos realizados por pesquisadores como Fanjul (2017; 2013) e Díaz (1997) que, mesmo considerando o aspecto musical, centram suas análises na materialidade linguística das letras das canções. Também lançaremos mão de pesquisas relacionadas a áreas como História, Antropologia e Musicologia.

Como buscaremos demonstrar, a essas personagens femininas são adjudicados um destes dois espaços: ou o da casa, destinado às figuras que chamaremos aqui de “mulheres do lar”, ou o do samba/ tango, reservado às personagens que nomearemos de “mulheres da orgia”<sup>5</sup>. Nossa análise partirá da comparação de três pares de letras – sempre formados por uma de samba e outra de tango – e a elas contraporem trechos de outras treze letras de tango e dez de samba. Em suma, este artigo se propõe a observar regularidades em letras desses dois gêneros que possam indicar a estabilização quanto ao delineamento das vozes de figuras femininas no samba e no tango em articulação com a instância da topografia.

## Da orgia

Para dar início a nossa análise, atentemos para o seguinte par de letras:

<p><b>Milonguita (Esthercita)</b>  Música: Enrique Delfino  Letra: Samuel Linnig  1920</p> <p><i>¿Te acordás, Milonguita?  Vos eras la pebeta más linda 'e Chiclana;  la pollera cortona y las trenzas,  y en las trenzas un beso de sol.  Y en aquellas noches de verano,  ¿qué soñaba tu almita, mujer,  al oír en la esquina algún tango  chamuyarte bajito de amor?</i></p> <p><i>Estercita,  hoy te llaman Milonguita,  flor de noche y de placer,  flor de lujo y cabaret.  Milonguita,  los hombres te han hecho mal  y hoy darías toda tu alma  por vestirse de percal.</i></p> <p><i>Cuando sales por la madrugada,  Milonguita, de aquel cabaret,  toda tu alma temblando de frío  dices: ¡Ay, si pudiera querer!...  Y entre el vino y el último tango  p'al cotorro te saca un bacán...  ¡Ay, qué sola, Esthercita, te sientes!  Si llorás... ¡dicen que es el champán!</i></p>	<p><b>Dama do Cabaré</b>  Noel Rosa  1936</p> <p>Foi num cabaré da Lapa  que eu conheci você  fumando cigarro,  entornando champanhe no seu soirée.</p> <p>Dançamos um samba,  trocamos um tango por uma palestra  Só saímos de lá meia hora  depois de descer a orquestra  Em frente à porta um bom carro nos  esperava  mas você se despediu e foi pra casa a pé.</p> <p>No outro dia lá nos Arcos eu andava  à procura da Dama do Cabaré  Eu não sei bem se chorei no momento em  que lia  a carta que recebi (não me lembro de  quem)  Você nela me dizia que quem é da boemia  usa e abusa da diplomacia  mas não gosta de ninguém.</p>
---	--

Nessas duas letras, encontramos uma série de semelhanças. Em primeiro lugar, ambas as histórias têm como espaço principal um cabaré, lugar onde se fazem presentes bebidas alcoólicas (vinho e champanhe), além do próprio tango e do samba mencionados nas letras. Em segundo, são duas mulheres as personagens centrais descritas. No caso do samba, temos um locutor masculino personagem. No do tango, não há marcas claras sobre o gênero do

locutor, mas também ele parece ser personagem, pois fala como se tivesse presenciado momentos da vida da personagem feminina.

Outra importante semelhança é que ambas as personagens são nomeadas por um apelido que dá nome às respectivas canções. No caso argentino, chamamos a atenção para o fato de que o locutor diz claramente que a personagem tem outro nome relacionado à nova vida de “*lujo y de placer*”. Milonguita é, aliás, o nome que se dá a personagens como a descrita nesse tango, e que são constantes notadamente nas letras dos anos 1910 e 1920: moças pobres e suburbanas que, atraídas pelo luxo e pelo tango, ou enganadas por um homem, transformam-se em prostitutas ou dançarinas de cabaré, lugar este descrito como de prazeres efêmeros, de engano e de vícios.

Nos tangos onde aparecem esse tipo de personagem, o presente e o futuro são carregados de tristeza devido a um “erro” cometido no passado. E esse “erro” se deve não apenas ao fato de a moça se deixar seduzir, mas, especialmente, à negação de sua origem suburbana ou de um amor “de verdade” ou ainda de sua família. Enfim, a negação do que se é “essencialmente”, na busca de aparentar o que não se é. Observemos os seguintes exemplos:

- (1) Pero en las sombras acechaba el vil ladrón/ que ajó tu encanto juvenil con mano cruel, /cedió tu oído a sus palabras de pasión/ y abandonaste para siempre el barrio aquel (Mano Cruel, Carmelo Mutarelli e Armando Tagini, 1928).
- (2) Cuántas noches fatídicas de vicio/ tus ilusiones dulces de mujer,/ como las rosas de una loca orgía/ les deshojaste en el cabaret./ [...] Al fingir carcajadas de gozo/ ante el oro fugaz del champán,/ reprimías adentro del pecho/ un deseo tenaz de llorar. (Zorro gris, Rafael Tuegols e Francisco García Jiménez, 1921)

Destaquemos que a nomeação está intimamente associada a questões de identidade dos personagens marginais no tango, em especial das personagens femininas. Esse contraste entre a aparência e a “essência” das figuras femininas culmina em na alteração de seus nomes como reflexo do seu processo de cisão: “*Si hasta el nombre te has cambiado como ha cambiado tu suerte:/ ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot*” (*Margot*, José Ricardo & Carlos Gardel / Celedonio Flores, 1921). Quanto à *Esthercita* (*Milonguita*), é importante destacar que o novo nome não foi escolhido por ela, mas pelos demais (“*hoy te llaman Milonguita*”). No entanto, o locutor sabe qual é seu verdadeiro nome e é assim que a denomina no momento em que a descreve sozinha, quando não está sob o olhar dos demais e não precisa fingir (“*¡Ay, qué sola, Esthercita, te sientes!*”).

Nesse sentido, salientamos que em um trabalho anterior (Menezes, 2017) observamos que um dos principais dilemas dos *compadritos* do tango-canção era justamente o de manter-se ou não no grupo, e o olhar do grupo determinava em grande medida sua conduta. Ademais, essas figuras se

mostravam cindidas, já que queriam continuar sendo parte do grupo, apesar de se enunciarem como já não sendo parte dele em uma dimensão “interior” ou “verdadeira”, apresentada como oposta à “aparência”.

Outra constante nos tangos que tratam desse tipo de personagem feminina é que o locutor se instaura como uma voz que chamamos de “demiúrgica”, já que conhece o passado da personagem – descrito como época da pureza e da verdade –, o seu presente – colocado como de alegrias efêmeras e de engano – e o seu futuro – da desgraça e solidão que trará a velhice e o consequente fim da beleza. Das dezesseis letras com esse tipo de personagem que localizamos<sup>6</sup>, somente duas – *Maldito tango* e *De mi barrio* – não possuíam essa classe de locutor.

Retornemos à *Dama do Cabaré*. Claudia Matos (1982) classifica os sambas compostos até a década de 1950 em três linhas temáticas: a lírico-amorosa, a apologético-nacionalista e o samba malandro. Como dissemos na Introdução deste artigo, nossa análise se concentra mais no terceiro tipo, devido ao fato de que focalizamos os personagens marginalizados. De acordo com Matos, essa linha, diferentemente da melancolia conformista do primeiro e do otimismo despreocupado do segundo, se caracteriza por relativizar tristezas e alegrias, e por se encontrar na fronteira. Quanto ao aspecto musical desses três tipos de samba, bem resumidamente podemos dizer que o samba malandro dá ênfase ao ritmo e seu tempo é mais acelerado; o apologético-nacionalista, conhecido também como “samba-exaltação”, costuma ter arranjos orquestrais, sendo seu exemplo mais emblemático *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso; quanto ao lírico-amoroso, podemos classificá-lo como “samba-canção” que se caracteriza pela ênfase na melodia e pelo andamento mais lento, além de tematizar perdas amorosas. Embora *Dama do Cabaré* tenha personagens e ambiente considerados marginalizados e seja seu tom um tanto cômico, características típicas dos sambas malandros, podemos considerá-lo um samba-canção, devido tanto a suas características temáticas (uma perda amorosa), quanto musicais (melódica com andamento lento).

Nas letras de samba compostas entre as décadas de 1910 e 1940 encontramos constantemente personagens femininas semelhantes à descrita na composição de Noel Rosa<sup>7</sup>: mulheres que são da “orgia”. Neles, instaura-se normalmente um narrador de primeira pessoa masculino, em geral parceiro sentimental de uma personagem ou alocutária feminina, da qual se queixa por essa se negar a se submeter à vida de uma “mulher do lar”. Nesse sentido, chamamos a atenção para a forma como é nomeada a personagem feminina no samba de Noel Rosa: lembremos que “dama” é uma palavra comumente utilizada para denominar as mulheres que se dedicam à prostituição, e “cabaré” também está amiúde associado a essa prática. Todavia, essa relação não é posta claramente na letra, e tampouco está presente nas letras dos outros sambas que selecionamos.



Na realidade, essas mulheres da orgia seguem um estilo de vida semelhante ao dos malandros: fumam, bebem, jogam e vão para o samba, como podemos observar nestes dois exemplos:

- (3) Maria Fumaça/ Fumava cachimbo, bebia cachaça.../ Maria Fumaça/ Fazia arruaça, quebrava vidraça [...] Foi presa em flagrante roubando um baralho/ Não faz mais conflito/ Está no distrito lavando o assoalho. (*Maria Fumaça*, Noel Rosa, 1936)
- (4) Você tem o direito, meu bem,/ Pode ir brincar,/ Pode entrar no samba,/ E ficar até o sol raiar,/ Eu só não quero,/ Que perca a linha,/ Tome cuidado,/ Com a língua da vizinha... (*Mania da falecida*, Ataulfo Alves e Wilson Batista, 1939)

Destacamos que os personagens masculinos que criticam a postura feminina são geralmente postos em cena como sendo eles também “da orgia”, ou “regenerados”, ou ainda prometendo se regenerar caso a figura feminina também o faça, como podemos observar nestes dois exemplos:

- (5) 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, Nilton Bastos e Francisco Alves, 1930)
- (6) Fiz tudo para ter seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia/ Mas tudo em vão/ Ela é, é da orgia/ É... parei! (*Oh! Seu Oscar*, Wilson Batista e Ataulfo Alves, 1939)

Como se pode notar pelos trechos selecionados, outra grande diferença entre a *milonguita* e a mulher da orgia é que, no caso brasileiro, o tom das letras é predominantemente humorístico e irônico, bem distante do tom melodramático dos tangos argentinos. Contudo, cabe salientar que, embora já encontradas desde os anos de 1920, é na década de 1940 que começam a ser mais frequentes letras de sambas também com tom melodramático, provavelmente por influência do próprio tango ou do bolero, que começava a despontar nessa época, tendência que desembocaria no auge desse tipo de samba na década de 1950<sup>8</sup>.

Assim, ainda que encontremos nos sambas figuras masculinas que se queixam da postura feminina, quando as comparamos com as *milonguitas*, vemos que as mulheres dessas letras de samba são, em geral, apresentadas como muito mais autônomas: a escolha em ir para a “orgia” vem delas próprias, e não em decorrência do engano, fruto do amor nutrido por algum homem, ou ainda de promessas de luxo ou de riqueza. Encontramos nessas personagens femininas o rechaço à submissão ao papel de mulher do lar, já que ocupam um lugar semelhante ao do homem no espaço do samba. Nesse sentido, observemos alguns trechos da emblemática “O X do problema”, também composta por Noel Rosa, em 1936:

- 
- (7) Nasci no Estácio/ Eu fui educada na roda de bamba/ Eu fui diplomada na escola de samba/ Sou independente, conforme se vê [...] Eu sou diretora da escola do Estácio de Sá/ E felicidade maior neste mundo não há [...] Você tem vontade/ Que eu abandone o largo de Estácio/ Pra ser a rainha de um grande palácio/ E dar um banquete uma vez por semana/ Nasci no Estácio/ Não posso mudar minha massa de sangue/ Você pode ver que palmeira do mangue/ Não vive na areia de Copacabana.

Nesse samba quem fala é a própria locutora personagem feminina. Ela nasceu no meio do samba, é diretora da Estácio, posição em geral ocupada por homens, e se autodenomina literalmente independente. Ademais, afirma não trocar o espaço pobre do samba (mangue/ Estácio) pelo rico oferecido por seu alocutário (palácio/ Copacabana). Nesse mesmo sentido, em *Dama do cabaré* vemos que a personagem feminina apresenta uma independência com relação ao homem não apenas de cunho financeiro (*Em frente à porta um bom carro nos esperava/ mas você se despediu e foi pra casa a pé*), como também emocional (*Você nela me dizia que quem é da boemia/ usa e abusa da diplomacia/ mas não gosta de ninguém*).

Acreditamos que é possível estabelecer uma comparação entre a caracterização das milonguitas e das mulheres da orgia com as próprias formas possíveis de dançar o tango e o samba: enquanto o primeiro é intrinsecamente uma dança de par enlaçado comandada pelo parceiro que ocupa a posição masculina, o samba, apesar de poder ser dançado também dessa mesma maneira, possibilita a opção de que as mulheres dancem sozinhas, dispensando a presença masculina para tal.

## Do lar

Atentemos agora a este outro par de exemplos:

(8)

<p><b>Inimigo do batente</b> Wilson Batista/ Germano Augusto 1939</p> <p>Eu já não posso mais A minha vida não é brincadeira, é Estou me desmilinguindo Igual a sabão na mão da lavadeira Se ele ficasse em casa Ouvia a vizinhança toda falando Só por me ver lá no tanque, E leSCO, leSCO, leSCO, leSCO, me acabando. Só por me ver lá no tanque, E leSCO, leSCO, leSCO, leSCO, me acabando.</p> <p>Se eu lhe arranjo trabalho Ele vai de manhã De tarde, pede a conta Eu já estou cansada de dar Murro, em faca de ponta Ele disse pra mim Que está esperando ser Presidente (tirar patente) Do Sindicato dos Inimigos do Batente (Meu Deus)</p> <p>Ele dá muita sorte É um moreno forte Ele é mesmo um atleta Mas tem um grande defeito Ele diz que é poeta Ele tem muita bossa e compôs um samba E quer abafar, é de amargar Não posso mais Não me dá forra, vou desguiar...</p>	<p><b>¡Qué calamidad!</b> <i>Música: Bernardino Terés</i> <i>Letra: Pascual Contursi</i> 1925</p> <p><i>Mientras yo me la paso planchando, te arreglo la ropa y limpio el bulín, estirao a lo largo 'e la cama como un atorrante tranquilo dormís. Si te hablo te hacés el cabrero, pedís unos mates y vas pa'l café pa' que sepan tus cuatro amigotes que a ti no te manda ninguna mujer.</i></p> <p><i>Si a lo menos me engrupieras y en tu pecho guardaras pa' mí un cachito de cariño, que es lo menos que puedo pedir... Si te hablo con ternura del cotorro enseguida te vas y doblando el sombrero a los ojos bailando un tanguito alegre te vas.</i></p> <p><i>¡Que calá, que calá, qué calamidad! ¡Que calarse el funyi, que calarse el funyi hasta la mitad!</i></p> <p><i>Pa' que duermas tranquilo te dejo solito en la cama y me pongo a planchar y pensando en el tiempo pasado me acuerdo de todo y me pongo a llorar. 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.</i></p>
---	--

Nas duas letras há também uma série de semelhanças. Primeiramente, em ambas se instaura uma locutora personagem feminina que se dirige a um alocutário personagem de quem se queixa por conta de que este não trabalha. São elas que sustentam a casa, mediante atividades comumente relacionadas ao universo doméstico: lavadeira, no caso brasileiro, e passadeira, no argentino.

Encontramos alguns outros sambas com esse tipo de organização, como é o caso de *É o que ele quer*, de Oswaldo Santiago e Paulo Barbosa (1938), *Inimigo do batente*, de Wilson Batista e Germano Augusto (1939), *Não admito*, de Augusto Garcez e Ciro de Souza (1940), e *Vá trabalhar*, de Ciro de Souza (1942). Também em *Fez bobagem*, de Assis Valente (1942), uma locutora personagem diz trabalhar para manter o “seu moreno”, instaurado apenas como personagem; contudo, ela diz ser dançarina, uma profissão relacionada à boemia (“E eu bem longe me acabando/ Trabalhando pra viver/ Por causa dele dancei rumba e fox-trote/ Para inglês ver”) e se queixa de haver sofrido traição amorosa.

Quanto ao tango, encontramos uma outra composição com essa mesma construção de personagens, vozes e enredo: *Haragán*, de 1928, que tem música de Enrique Delfino e letra de Manuel Romero e Luis Bayón Herrera. Nessa letra, composta com um alto número de palavras e expressões lunfardas<sup>9</sup>, a locutora personagem se queixa por manter economicamente o seu marido, quando diz que o esperado seria o contrário (*El día del casorio/ dijo el tipo'e la sotana: 'El coso debe siempre/ mantener a su fulana'./ Y vos interpretás/ las cosas al revés,/ ¿que yo te mantenga/ es lo que querés?*). Ou seja, acontece algo semelhante ao que observamos na seção anterior quando vimos que locutores masculinos reprochavam personagens femininas por elas não se dedicarem ao lar, função esperada da mulher. Aqui a condenação vai da parte de uma voz feminina, que condena o personagem masculino por este não sustentar o lar.

Outro ponto semelhante entre *Inimigo do batente* e *¡Qué calamidad!* é que as figuras masculinas estão relacionadas ao universo do próprio gênero musical no qual se inserem as canções: o tango (*y doblando el sombrero a los ojos/ bailando un tanguito alegre te vas*) e o samba (Mas tem um grande defeito/ Ele diz que é poeta/ Ele tem muita bossa e compôs um **samba**/ E quer abafar, é de amargar). Menções como essas aparecem também em outros sambas citados nesta seção:

- (9) Você quer levar a vida/ Tocando viola de papo pro ar/ Eu não me mato no trabalho/ Pra você gozar! (*Não admito!*)  
 Você deve cooperar/ É forte, pode ajudar/ Procura emprego/ Deixa o samba e vai trabalhar. (*Vá trabalhar*)

Também encontramos menção parecida em um tango que analisaremos mais detidamente um pouco mais adiante, *Guapo sin grupo* (1930, Salvador Merico e Manuel Romero):

(10) Pa'l laburo era reo,/ pero en cambio era púa/ para el naipe y pa' la viola.

Observamos nesses trechos plasmar-se uma oposição entre trabalho, por um lado, e música, por outro. No caso brasileiro, pensemos que nesse período a figura do sambista estava fortemente relacionada à do malandro, cuja premissa era a de não trabalhar, ao menos não nos labores braçais que lhe eram geralmente destinados. Nesse sentido, observemos o seguinte trecho da obra *Feitiço decente* de Sandroni (2001, p. 168):

(11) A ótica na qual Donga vê os malandros neste samba [Foram-se os malandros] é evidentemente negativa. O mesmo se dá com João da Baiana em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Lá, ele afirma que se recusou a viajar à Europa em 1922 com o conjunto “Os Oito Batutas” para não trocar a segurança de seu emprego por uma aventura incerta – o que parece uma atitude antimalandra. Com efeito, o entrevistador pergunta em seguida: “quer dizer que este negócio de sambista malandro não é com você?”, e João responde sem hesitar: “Claro que não!”.

Mas há um detalhe curioso. Esse emprego que João da Baiana não queria perder era o de fiscal da estiva, conforme se lê na mesma entrevista. Ora, segundo o depoimento de Moreira da Silva recolhido por Claudia Matos, a fiscalização da estiva, trabalho onde não se “pega no pesado”, seria justamente um exemplo de “profissão de malandro”! Vê-se assim que o perfil “objetivo” de João da Baiana coincide perfeitamente com o dos malandros: mestiço, oriundo de um meio economicamente desfavorecido, festeiro, sambista, preso “várias vezes por tocar pandeiro”, ganhando a vida “sem pegar no pesado”. Apesar disso, ele, como seus companheiros de geração, não escolheu a etiqueta do malandro como pertinente a sua definição identitária. Assim se evidencia que a malandragem, mais do que uma posição objetiva, é uma construção imaginária pela qual um grupo se reconhece e é reconhecido socialmente.

Tucci Carneiro (2001, p. 81) afirma que, durante o Estado Novo, houve uma valorização do trabalho, fosse ele braçal ou intelectual, estabelecendo-se uma oposição entre o trabalhador produtor frente àquele que não trabalhava, chamado de parasita ou usurpador. Nesse sentido, vale destacar que, nas letras dos sambas de que tratamos até o momento nesta seção, os homens são geralmente descritos como fortes, sendo que em *Não admito* se diz literalmente que o personagem masculino deveria buscar emprego na pedreira. Ou seja, a esses personagens restaria o trabalho braçal, tipo de atividade que, como vimos no trecho transcrito acima, é rejeitado pelo “malandro”. Cabe também destacar que em algumas letras de samba desta seção se faz menção à cor da pele do personagem masculino (“moreno forte”,

---

“meu moreno fez bobagem”), o que parece associá-los a antepassados negros e escravizados, cuja atividade, como sabemos, era o trabalho físico forçado.

Quanto ao caso argentino, os governos do fim do século XIX e do início do XX utilizaram fortemente a instituição escolar como forma de homogeneizar a sua população, que havia recebido um grande aluvião migratório formado por pessoas de diferentes partes da Europa. Segundo mostram os estudos de Di Tullio (2010, p. 202), os governos desse período difundiam em suas escolas que trabalhos como carvoeiro, lixeiro, vigia ou costureira eram ofícios penosos destinados a quem não havia estudado. Assim, nesse país, o trabalho braçal era claramente desvalorizado.

Atentemos agora para este último par de canções :

**O meu amor tem**

André Filho  
1930

[estribilho:]

O meu amor tem, tem, tem  
tudo o que ele quer meu bem  
Oi, tem casa e comida, tem roupa lavada  
dinheiro e mulher (pois até) (bis)

Tu ficas em casa e eu vou pra rua  
trabalhar  
Tu ficas em casa e eu vou pra rua  
trabalhar  
Tu és o meu homem do peito  
não podes me amofinar

Tu não és mau, és bom demais eu  
confesso  
e se me dás tanta pancada é porque eu  
gosto e te peço (bis)

[estribilho:]

D. Chiquinha gosta de contar potoca  
D. Chiquinha gosta de contar potoca  
De tanto falar dos outros já virou galinha  
choca

Falam de ti - esta gente despeitada!...  
Dá de ombros, "mon chéri", porque eu  
aguento a "virada" (bis)

**Guapo sin grupo**

Música: Salvador Merico  
Letra: Manuel Romero  
1930

*Era un guapo sin grupo,  
con un feite en la jeta,  
la melena recortada.  
Me engrupió ya de entrada  
con su mucha carpeta  
y su charla descarada.  
Pero al fin una tarde,  
revolié la chancleta  
y pegué la disparada.  
¡Cha! qué lindo metejón  
yo infeliz, él tiburón  
encontré la trampa abierta  
y caí como un ratón.*

*A su lao fui desgraciada,  
pero también me divertí.  
Me dio muchas cachetadas  
pero también me hizo reír.  
Y no estoy arrepentida,  
porque debe la mujer  
aprender a callar  
y si hoy manyo bien la vida  
se lo debo acreditar  
al que me hizo debutar.*

*Era un guapo sin grupo,  
si no estaba en cafúa  
era pura carambola.  
Pa'l laburo era reo,  
pero en cambio era púa  
para el naipe y pa' la viola.  
Cuando había carrera  
palpitaba sus fijas  
ubicao en la perrera,  
si ganaba, gran festín,  
meta farra y restorán,  
si perdía me fajaba,  
era un tigre mi bacán.*

*Era bruto y mano larga  
si retobármele intenté,  
pero en horas bien amargas,  
igual que un padre pa' mí fue.  
Hoy coqueta y pelechada,  
me entristece recordar  
qué será del bacán  
que con mano bien templada  
pudo regularme el tren  
y hacerme una mina bien.*

O samba cuja letra foi transcrita acima foi gravado por Carmen Miranda em 1930 e o tango, por Sofía Bozán nesse mesmo ano. Nas letras dessas duas canções encontramos também alguns pontos em comum. Em ambas está instaurada uma locutora personagem feminina. No samba, essa figura feminina se dirige a um alocutário personagem e comenta também sobre outros personagens. No tango, a locutora personagem fala sobre uma figura masculina, com quem se relacionou e que é instaurada apenas como personagem. No entanto, o ponto em comum sobre o qual gostaríamos de chamar especialmente a atenção é o de que em ambas está presente a violência contra a mulher descrita pelas figuras femininas como algo positivo.

Essa temática é bastante comum em letras de samba do período que nos concerne, retratando uma personagem geralmente conhecida como “mulher de malandro”: mulheres que trabalham para sustentar seus parceiros de quem, frequentemente, apanham e que veem tal situação de forma positiva. Podemos citar os seguintes outros exemplos com a mesma estrutura de *O meu amor tem*:

- (12) Dinheiro ele leva o meu/ E se não leva empomba/ Do resto zomba/ Que ele pode querê mais. (*É bamba*, Ary Barroso / Luís Peixoto, 1931)
- (13) Vivo feliz, no meu canto sossegada (bis)/ Tenho amô, tenho carinho, oi!/ Tenho tudo e até pancada! (bis) (*Mulato de qualidade*, André Filho, 1932)
- (14) Por amor a este branco/ (Nem queiram saber como é que eu fico)/ Eu ando me acabando/ Mas o meu amor luxando/ Eu me sinto satisfeita/ (E a minha vida endireita) (*Por amor a este branco*, Custódio de Mesquita, 1933)

Também encontramos letras com esse mesmo tema, porém com locutores masculinos, que se dirigem a uma alocutária feminina ou falam sobre uma personagem feminina:

- (15) Mulher de malandro sabe ser/ Carinhosa, de verdade/ Ela vive com tanto prazer/ Quanto mais apanha a ele tem amizade/ Longe dele tem saudade. (*Mulher de malandro*, Heitor dos Prazeres, 1930)
- (16) Amor é o do malandro/ Oh! Meu bem/ Melhor do que ele ninguém/ Se ele te bate é porque gosta de ti/ Bater em que não se gosta/ Eu nunca vi. (*Amor de malandro*, Ismael Silva, Francisco Alves e Frei Junior, 1929)

Como se vê, nessas letras a violência contra a mulher é colocada como algo desejado pela figura feminina e que lhe dá prazer, ou ainda relacionado diretamente ao amor. Ademais, pode também aparecer como forma de “endireitar” a mulher, como vimos no trecho de *Por amor a este branco*.

Já nos tangos, localizamos menos alusões a esse tipo de relação. Além da mencionada *Guapo sin grupo*, podemos citar também *Mi papito*, de 1928, que tem música de David Estevez Martín e letra de Roberto Fontaina e Víctor Soliño (1928), e que foi gravada por Tita Merello. Em sua letra, um homem se dirige a



outro na forma de conselho sobre como tratar as mulheres, conselho esse que inclui a agressão física, visto que “[...] *a la mujer que sale mala/ pa hacerla andar derecha/ la biaba es lo mejor*”. A letra possui um trecho em discurso direto em que uma personagem feminina diz “*Yo quisiera que me casques pa quererte,/ mi papito, mi papito./ Yo quisiera que me dejes de ambulancia,/ mi papito, por favor./ Yo me meto cuando encuentro a un hombre fuerte,/ si me casca me enloquece,/ pero en cambio no les doy beligerancia/ a esos tipos que hablan de amor*”.

Ou seja, vemos em *Mi papito* novamente presente a ideia de que a violência física é uma forma de “endireitar” as mulheres, e que esse é seu verdadeiro desejo, pois só assim amarão e respeitarão o homem. Também vale destacar que tanto em *Guapo sin grupo* (*Era bruto y mano larga/ si retobármele intenté,/ pero en horas bien amargas,/ igual que un padre pa mí fue*) como em *Mi papito*, a mulher é colocada como alguém que precisa da figura masculina para se encaixar no lugar que lhe é determinado na sociedade (*pudo regularme el tren/ y hacerme una mina bien*). Nesse sentido, salientamos este trecho do samba *Desacato*, de 1933, composto por Wilson Batista, Murilo Caldas e P. Vieira:

Diga porque você me deixa a casa/ E vai para a orgia/ Me desobedece (oi, neném)/ Perca esta mania (meu bem)./ Um desacato assim/ Ninguém pode aturar/ Ela abandona a casa/ E vai pro morro sambar [...] Pancada não dá jeito/ Por mais que eu lhe bata/ Pois ela não respeita/ E sempre me desacata.

Nessa letra, vemos uma típica “mulher da orgia”, que não se enquadra no papel que lhe cabe socialmente, que troca o seu espaço da casa pelo do samba. Para “endireitá-la”, o locutor personagem masculino a agride, mas “não dá jeito”, ela o desacata.

Ressaltamos também que as mulheres nessas canções são descritas de forma infantilizada, o que é percebido não apenas pela materialidade da letra (por meio de vocábulos como “*papito*” ou “*neném*”), mas também pela performática, visto que na gravação de *Mi papito*, Tita Merello canta os trechos em discurso direto com voz pueril. Lembremos também que castigos físicos eram práticas comuns aos pais como parte do processo de educação de seus filhos e eram, inclusive, aceitos socialmente.

## Conclusões

Buscamos realizar neste artigo uma análise comparada de perspectiva discursiva sobre as instâncias de espaço e de pessoa ocupadas por figuras femininas em letras de samba e de tango relacionadas ao mundo da malandragem e do *compadraje*, compostas entre as décadas de 1910 e 1940. Para tanto, trabalhamos com três pares de letras de samba e de tango em sua

---

completude, e com trechos de outras treze letras de tango e dez de samba, nas quais apareciam personagens femininas. Com base nesse *corpus*, detectamos regularidades que nos levaram a classificar essas figuras entre “mulheres da orgia” e “mulheres do lar”.

No primeiro grupo encontramos, no tango, as chamadas *milonguitas* e, no samba, as mulheres da orgia. No caso argentino, apenas em duas letras a figura feminina era também locutora. Em todas as demais, tratava-se de um locutor que falava sobre ela ou para ela, a partir de uma postura que denominamos demiúrgica, como alguém que sabe seu passado, presente e futuro. No caso brasileiro, em nenhuma das letras selecionadas a figura feminina é locutora, ocupando apenas o lugar de alocutária e/ou de personagem. Ou seja, nessas letras a mulher não tem voz, sendo descrita a partir de uma perspectiva masculina. Tanto no caso brasileiro como no argentino, as personagens são condenadas por ocuparem o espaço da festa (seja um bar, um cabaré ou simplesmente o do samba ou do tango) e não o da casa. No entanto, os tangos analisados têm tom extremamente melodramático, enquanto os sambas são humorísticos. Além disso, nos sambas as mulheres são mais autônomas que nos tangos, já que as escolhas que faz pela “orgia” são colocadas como delas próprias, e não resultado de enganos impetrados por homens sedutores ou de promessas de luxo e riqueza.

No caso das “mulheres do lar”, encontramos uma subdivisão. Tanto no samba quanto no tango observamos, em primeiro lugar, letras com mulheres que trabalhavam com atividades realizadas no espaço doméstico para sustentar o companheiro. Nessas, as figuras femininas aparecem todas ocupando a instância da locutora que fala para ou de seu parceiro, e se queixam e condenam o fato de que eles não trabalham e frequentam espaços de festa, jogos ou lazer. Nesse tipo de letra, o reproche se deve à premissa de que são os homens que deveriam manter economicamente a casa. A segunda categoria dentro desse grupo é das mulheres que trabalham para sustentar seus parceiros, sofrem agressões físicas por parte deles e veem essa situação como algo positivo. Nestas, as figuras femininas ocupam na maioria dos casos a instância de locutora, e a violência é colocada como algo necessário para “endireitar” a mulher. Vimos também que ela pode ser descrita de forma infantilizada, sendo a figura masculina caracterizada como o pai que educa mediante a agressão.

Em suma, quanto à topografia, vimos que à mulher é permitido a ocupação apenas de um dos seguintes espaços: ou o da casa ou o do samba/tango. Observamos, igualmente, que somente nas letras onde aparecem as “mulheres do lar”, as figuras femininas têm voz; as “mulheres da orgia” quase sempre não têm direito à voz. Nesse sentido, trazemos à baila um trabalho anterior (2017), no qual nos dedicamos mais especificamente às figuras do malandro e do *malevo*. Nele, com base na categoria de enunciador

segundo a define Ducrot (1984; 1977), encontramos no *corpus* selecionado um “enunciador marginal” do tango e do samba e um “enunciador disciplinador” relacionado ao Estado nacional brasileiro e argentino. Como presença deste enunciador, consideramos pistas discursivas que mostravam sua filiação com o que Althusser (1985) denominou Aparelhos Ideológicos de Estado (AI) – em especial a família, a escola e a Igreja – ou ainda repressivos (AR) – como a polícia ou o exército. Acreditamos que também nos *corpus* com o qual lidamos neste artigo se faz presente o enunciador disciplinador, em especial por meio do AI da família. Em primeiro lugar porque as personagens femininas que não se enquadram no papel de mãe de família dedicada ao lar são criticadas por essa postura e nem sequer lhe é dado o direito à voz. Em segundo, porque a maior parte das personagens femininas que têm direito à voz se dedica a reprochar personagens masculinos que não se encaixam no papel esperado de um pai de família.

Por fim, não nos esqueçamos de que dentro do mundo da indústria fonográfica daquele momento, tanto do samba quanto do tango, à mulher cabia basicamente o lugar de intérprete, sendo todas as composições com as que lidamos de autoria de homens, o que sem dúvida influencia a perspectiva adotada.

## Notas

1. Ainda que à mesma época em que surgia o tango em Buenos Aires também se estavam produzindo composições desse gênero em Montevidéu, esclarecemos que lidaremos neste trabalho apenas com tangos originários da Argentina.
2. Nesse mesmo texto, Fanjul também fala sobre gêneros transversais, que seriam aqueles que são compartilhados pelos dois espaços culturais que se estejam comparando, como seria o caso de notícias de um relato esportivo, por exemplo.
3. A autora se refere ao conceito de memória discursiva conforme o define Pêcheux (2011, p. 142.): “corpo/corpus de traços inscritos, sob formas extremamente variadas, em um espaço discursivo”.
4. Adotamos a noção de topografia conforme caracterizada por Maingueneau (2001; 1997), para quem a *deixis* discursiva, construída mediante a enunciação discursiva, é formada pelas instâncias do locutor e do alocutário discursivos, pela cronografia e pela topografia, ou seja, pessoa, tempo e espaço, sendo que um mesmo elemento em dado texto pode ocupar o lugar de mais de uma instância.
5. “Orgia” era o nome empregado nas letras de samba do período ao qual nos dedicamos para denominar os espaços de festa e/ou à malandragem. Já “regenerado”, outra palavra muito comum nos sambas dessa época, designava o malandro que havia abandonado a vida da malandragem para se dedicar ao trabalho e à família.
6. Trabalhamos com as seguintes composições: *Maldito tango* (Osmán Pérez Freire e Luis Roldán, 1916), *Flor de fango* (Augusto Gentile e Pacual Contursi, 1919), *El motivo* (Pobre Paica) (Juan Carlos Cobián e Pascual Contursi, 1920), *Milonguita* (Esthercita) (Enrique Delfino e Samuel Linning, 1920), *Margot* (José Ricardo/ Carlos Gardel e Celedonio Flores, 1921), *Zorro gris* (Rafael Tuegols e Francisco García Jiménez, 1921), *La Maleva* (Antonio

Buglione e Mario Pardo, 1922), *Los dopados* (Juan Carlos Cobián e Alberto Weisbach/ Raúl Doblás, 1922), *De mi barrio* (Roberto Goyheneche, 1923), *Mano a mano* (Carlos Gardel/ José Razzano e Celedonio Flores, 1923), *Milonga fina* (José Servidio e Celedonio Flores, 1924), *Griseta* (Enrique Delfino e José González Castillo, 1924), *Galleguita* (Horacio Pettorosse e Alfredo Navarrine, 1925), *Milonguera* (José María Aguilar, 1925), *Pompas de jabón* (Roberto Goyheneche e Enrique Cadícamo, 1925) e *Mano cruel* (Carmelo Mutarelli e Armando Tagini, 1928).

7. Seleccionamos os seguintes sambas desse estilo: *Não é isso que eu procuro* (Francisco Alves e Ismael Silva, 1928), *Mulher boêmia* (Donga, 1928), *Gosto que me enrosco* (Sinhô, 1929), *Arranjei outra* (Dan Malio Carneiro e Vadico, 1930), *Se você jurar* (Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves, 1930), *Espera mais um ano* (Noel Rosa, 1931), *Desacato* (Wilson Batista, Murilo Caldas e P. Vieira, 1933), *Vai mulher da orgia* (Miguel Guarnieri e Roberto Martins, 1936), *Maria Fumaça* (Noel Rosa, 1936), *Dama do Cabaré* (Noel Rosa, 1936), *Mania da falecida* (Ataulfo Alves e Wilson Batista, 1939), *Oh! Seu Oscar* (Wilson Batista e Ataulfo Alves, 1939), *Até hoje não voltou* (Geraldo Pereira e J. Portela, 1946).

8. O samba-canção coloca menor ênfase no aspecto rítmico e mais no melódico, além de possuir um andamento moderado, o mais lento dentro das vertentes do moderno samba urbano (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN).

9. O lunfardo é um conjunto de vocábulos e expressões originário da periferia de Buenos Aires do fim do século XIX e começo do XX. Inicialmente estava relacionado a imigrantes e marginais, mas ao longo do tempo foi se estendendo para a linguagem coloquial em geral, bem como para outras partes da Argentina.

## Referências

- Althusser, L. (1985).** *Aparelhos Ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal.
- Borges, J. L. & Bullrich, S. (org.) (2000).** *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé.
- Candido, A. (1970).** Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, USP, pp. 67-89.
- Carneiro, M. L. T. (2001).** *O anti-semitismo na era Vargas: fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Perspectiva.
- Celada, M. T. (2008).** Versiones de Babel – memoria de la otra lengua en la propia. In: CELADA, M. T.; GONZÁLEZ, N. T. M. (coord. dossier). Gestos trazan distinciones entre la lengua española y el portugués brasileño. *SIGNOS ELE*, v. 2, n. 2. Disponível em: <http://www.salvador.edu.ar/sitio/signosele/articuloanterior.asp?id=5>. Acesso 20 jul. 2018.
- Díaz, C. (1997).** *Variaciones sobre el ser nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba/Argentina: Recobedo.
- Dicionário Cravo Albin Cravo Albin da Música Popular Brasileira.** Versão online. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso 08 ago. 2018.

- 
- Di Tullio, A. L. (2010).** *Políticas lingüísticas e inmigración: el caso argentino.* Buenos Aires: Eudeba.
- Ducrot, O. (1984).** *El decir y lo dicho.* Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1977).** *Princípios de semântica linguística (dizer e não dizer).* São Paulo: Cultrix.
- Fanjul, A. (2017).** Del trance al abandono. Relecturas del rock argentino por el BRock. *ABEHACHE*, v. 12, pp. 9-27.
- Fanjul, A. (2013).** Tallado y demarcación: composiciones transpuestas entre el rock de Brasil y de Argentina. *Linguagem em (Dis)curso (Online)*.
- Fanjul, A. (2011).** Prácticas comparativas sobre el español en Brasil: agentes y niveles. In: *Tramos y tramas III: Estudios comparativos.* CORIELLO, Graciela et alii. Rosario: Laborade, pp. 39-56.
- Fanjul, A. (2009).** Proximidad lingüística y memoria discursiva. Reflexiones alrededor de un caso. *Signo & Seña.* Facultad de Filosofía y Letras – UBA. Número 20/ enero 2009, pp. 183-205.
- Fausto, B. & Devoto, Fernando.** *Brasil e Argentina: um ensaio de História Comparada (1850-2002).* São Paulo: Editora 34.
- Garramuño, F. (2007).** *Modernidades primitivas: tango, samba y nación.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maingueneau, D. (2005).** *Gênese dos discursos.* São Paulo: Criar.
- Maingueneau, D. (1997).** *Novas tendências em Análise do Discurso.* Campinas: Pontes.
- Matos, C. (1982).** *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Menezes, A. S. (2017).** *Pandeiros e bandoneones: vozes marginais e disciplinadoras no samba e no tango.* São Paulo: Ed. Unifesp.
- Pêcheux, M. (2011).** Leitura e memória. Projeto de pesquisa. In: *Análise de discurso.* Textos escolhidos por Eni P. Orlandi. Campinas, Pontes.
- Pêcheux, M. (1999).** Papel da memória. In: Achard, Pierre et al. *Papel da memória.* Campinas: Pontes.
- Sandroni, C. (2001).** *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ.

---

### Nota biográfica



**Andreia dos Santos Menezes** é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (Brasil). Realizou pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Latino-americanos Teresa Lozano Long-Biblioteca Benson na Universidade do Texas em Austin com financiamento da Fapesp. É autora do livro *Pandeiros e Bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango* (Editora Unifesp). Trabalha principalmente com estudos discursivos comparativos entre o Brasil e a Argentina. No momento é professora adjunta na área de Língua Espanhola e suas Literaturas do Departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

**E-mail:** amenezes@unifesp.br