

---

## *A vez das periferias nas periferias do Ocidente: a formação da modernidade do samba e do tango*

---

Carlos Augusto Bonifácio Leite<sup>21</sup>

Jackson Raymundo<sup>22</sup>

**RESUMO:** A formação de dois gêneros cancionais que se tornaram símbolos nacionais, o samba carioca e o tango portenho, ambos fundados por vozes periféricas das respectivas capitais, tendo como *corpus* três canções pioneiras de cada e dando vez àquelas vozes periféricas que falam sobre a vida “marginal”, desigualdade social, relações de raça e gênero etc. é o mote deste trabalho. O trabalho também versará sobre a consolidação da modernidade literária e da noção de “vanguarda” de Brasil e Argentina, que guardam notáveis diferenças em relação às nações europeias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tango; Samba; Canção popular; Modernidade literaria; Periferias.

**ABSTRACT:** The theme of this work is the formation of two song genres that have become national symbols, the carioca-brazilian samba and the Buenos Aires-argentine tango, both created by peripheral voices in these cities, with three songs each as corpus and choosing those voices that talk about marginal life, social inequality, race and gender relations etc. The consolidation of literary modernity and of the notion of avant-garde in Brazil and Argentina keeps notable differences compared to European nations. This work is also about this.

**KEYWORDS:** Tango; Samba; Song; Literary modernity. Peripheries.

### **1. Introdução**

A consolidação da modernidade literária (e dos bens culturais de modo geral) na periferia do capitalismo guarda notáveis diferenças em relação às metrópoles localizadas na

---

<sup>21</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto de Literatura Brasileira, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>22</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Europa – Paris, Londres, Berlim etc. A noção de vanguarda e mesmo de “moderno” diferencia-se de acordo com o tempo e o lugar de onde se fala, assim como a composição de um *sistema* (autor-obra-público) (CANDIDO, 2007) ocorre de distintas formas, analogamente às características de cada sociedade.

A América Latina é, provavelmente, o exemplo mais nítido de “periferia” da “metrópole” europeia. Formado por países que tiveram a colonização de imigrantes espanhóis, portugueses, italianos etc., o continente nunca chegou ao poderio econômico dos Estados Unidos, permanecendo numa posição mais ou menos subalterna. Assim, é possível traçar diversos paralelos entre as realidades dos países latino-americanos – e, a partir disso, também identificar com mais precisão essas contradições.

O desafio de mergulhar numa “periferia” do mundo, mas metrópole em seu contexto, é enfrentado pela argentina Beatriz Sarlo (2010), que se dedica a estudar a construção da modernidade em Buenos Aires nas primeiras décadas do século XX. O brasileiro Sérgio Miceli (2012) segue e aprofunda os estudos de Sarlo, trazendo uma novidade: compara a realidade portenha à brasileira, principalmente aos “centros” Rio de Janeiro (capital federal até 1960) e São Paulo (gradualmente, desde o fim do século XIX, a maior e mais rica cidade do país).

A cultura urbana de Buenos Aires, na efetivação de uma “modernidade”, é uma “cultura de mescla”, define Beatriz Sarlo (2010). A mesma noção de “cultura de mescla” é absolutamente presente ao se pensar a realidade brasileira em seu meio urbano. Miceli explora bem a formação dessa “mescla” no Brasil, por meio da literatura, das artes visuais e da vida intelectual na imprensa. No entanto, pouco aborda um aspecto que, já nas primeiras décadas do século XX, se tornaria o mais conhecido e difundido elemento da cultura brasileira, dentro do país e do exterior: a canção popular.

Este artigo, então, à luz dos estudos de Beatriz Sarlo e de Sérgio Miceli sobre a construção de uma “modernidade periférica” nos dois maiores países da América do Sul, buscará ir um pouco além e retratar a “periferia da periferia”. Mais especificamente, algumas manifestações culturais que viviam à margem da urbanidade – no caso portenho, nas chamadas *orillas*–: o tango e o samba, dois gêneros cancionais radicalmente imbrincados em um contexto

social de marginalidades (social, geográfica, literária etc.). Inicialmente expressões artísticas da periferia da periferia, os dois elementos têm em comum o fato de, décadas após seu surgimento e muito preconceito social, terem se consagrado como símbolos de nacionalidade. Por outro lado, há diferenças importantes entre os processos históricos de Brasil e Argentina (representadas em suas capitais federais), sobretudo no tocante à alfabetização e à escolarização.

## 2. As transformações sociais vistas através da literatura

Numa perspectiva materialista, a relação entre literatura e sociedade é vista como decisiva. Mais do que a expressão da realidade externa no objeto literário, a forma literária decanta-se como uma das manifestações estéticas do processo social. E mais: sendo possível, portanto, observar aspectos antes invisíveis fora da literatura e até mesmo antever as transformações sociais.

Beatriz Sarlo parte de uma perspectiva materialista para analisar as transformações da Buenos Aires no início do século passado sob o prisma das obras literárias, em seu escopo mais amplo. Assumindo beber nas fontes de Carl Schorske e Marshall Berman, Sarlo (2010, p. 22) esclarece que eles “sabiam que na literatura, como na arte ou no traçado urbano, podem-se descobrir as pistas e também os prognósticos das transformações sociais”.

Berman lê o *Manifesto Comunista* como proclamação da modernidade literária e filosófica. Também Schorske submete a uma leitura crítica – em todos os sentidos – a *Interpretação dos Sonhos* de Freud. [...] têm em comum o fato de que assaltam seus textos por onde menos se imagina, buscando a estética em Marx, a política em Freud. (SARLO, 2010, p. 22-23)

Os mesmos caminhos “heterodoxos”, do ponto de vista da filiação teórica, são seguidos por Beatriz Sarlo para falar de uma cultura que, como ela define, é essencialmente “mesclada”. Num espaço urbano já “moderno” como era a Buenos Aires daquele período, os intelectuais

“experimentaram um conjunto de sentimentos, ideias, desejos, muitas vezes contraditórios” (SARLO, 2010, p. 26). A forma como isso aconteceu é o mote da investigação de Sarlo.

É possível comparar a realidade argentina à brasileira – ou a portenha à carioca – no período? Sergio Miceli (2012) se encarrega do desafio. O pesquisador brasileiro parte da premissa de Brasil e Argentina eram “países ‘novos’ da periferia capitalista”. Justificando a pertinência da analogia, afirma, com razão, que “o rendimento comparatista é tanto mais produtivo ao lidar com experiências históricas concomitantes no tempo, vizinhas no espaço, expostas a idênticos influxos estrangeiros” (MICELI, 2012, p. 15), o que eliminaria a eficácia da comparação de Brasil ou Argentina com França ou Alemanha, exemplifica.

A formação de uma tradição literária “autóctone” está diretamente ligada à conquista da autonomia política. “As ‘escolhas’ pela história literária dos movimentos, escolas e autores canonizados não podem se furtar à leitura retrospectiva da história nacional”, ressalta Miceli (2012, p. 15).

Para a consolidação dessa tradição, o fato das línguas nacionais serem o espanhol e o português, se por um lado foi um empecilho para a difusão internacional da literatura, por outro lado “dilatou as margens de explosão criativa por conta dos ajustes a que tiveram de submeter os empréstimos feitos junto aos modelos europeus” (MICELI, 2012, p. 21). Tais línguas se tornariam, então, um trunfo “nada desprezível” aos vanguardistas de Argentina e Brasil, ainda mais por serem idiomas de mercados em franca expansão.

Os idiomas da colonização serviram de lastro a uma história excêntrica, matéria-prima dos acervos circulantes em mercados que se têm expandido em ritmo maior do que aqueles servidos por línguas europeias até faz pouco dominantes, como o francês e o italiano, agora em refluxo de falantes e de público consumidor. (MICELI, 2012, p. 21)

Um aspecto “incomparável”, contudo, separam a realidade de Brasil e Argentina em princípios do século XX: a brutal diferença da alfabetização e escolarização entre os dois países. Sarlo (op. cit., p. 39) apresenta os dados de que

Em meados de 1930, os analfabetos nativos de Buenos Aires representam apenas 2,39% num total de 6,64%. [...] O crescimento da educação secundária, também notável nos níveis nacional, normal e comercial, dobrou o número de alunos incluídos no sistema em pouco mais de uma década, entre 1920 e 1932.

Assim, o público-leitor em Buenos Aires deixou o gueto dos “*señores*” e passou-se a “um universo das camadas médias”. A consequência do fato foi a substancial ampliação do mercado editorial e da imprensa (cada vez mais profissionalizada e menos dependente das ligações políticas).

No Brasil daquelas daquelas primeiras décadas do século XX, o direito à escola e à alfabetização era um desejo distante para a maioria da população pobre e negra. Mesmo no Rio de Janeiro, onde se localizava o Distrito Federal, os índices de analfabetismo eram muito altos: 53,4% de analfabetos no censo de 1920 – no país, 71,2% (FERRARO, 2004). A média de anos de estudo na década de 1920-1930 também demonstra um fosso entre brancos e negros: 6,55 anos para homens brancos; 5,39 anos mulheres brancas; 3,61 homens negros; 2,65 mulheres negras. Já no decênio 1930-1940, homens brancos 7,10 anos; mulheres brancas 5,99 anos; homens negros 4,46 anos; mulheres negras 3,40 anos (FERRARO, 2009).

Quando se analisa a vida intelectual de um lugar, geralmente vem à cabeça a forma escrita. Mas como traçar um panorama mais abrangente de seu pensamento crítico e artístico apenas pelo que é impresso, se a ampla maioria da população não possui capacidade de leitura, como é o caso do Brasil daquele tempo?

Isso faz com que se tenha de perceber mais as manifestações movidas pela oralidade, como a canção. Sarlo, no capítulo 7 do livro já referido, “*Marginais: a construção de um cenário*”, tematiza, dentre outros elementos, o tango e “as musas”. Miceli, por sua vez, não se debruça a estudar a canção, concentrando-se nas características definidoras das vanguardas artísticas.

A partir de elementos trazidos por Sarlo e Miceli, este texto aprofundará a consolidação da canção popular no Brasil e na Argentina, com o foco nas “margens” e em seus compositores, destacando alguns de seus aspectos mais comuns e delineadores.

\*\*\*\*\*

Mesmo apresentando condições bastante desiguais em relação à alfabetização, há em comum entre Brasil e Argentina, ou, mais precisamente, entre Buenos Aires e o Rio de Janeiro, o fato de, nas primeiras décadas do século XX, ter destaque a canção popular como símbolo cultural dos países. Essa, radicalmente ligada ao cotidiano e à vida do povo das periferias - ou *orillas*.

No caso brasileiro, é importante pontuar que, dada a realidade de baixa alfabetização e escolarização, estava na canção a principal forma de expressão e fruição literária da ampla maioria da população. E mais: o componente étnico-racial deve ser observado na análise social da literatura brasileira, em suas diferentes formas, pela vinculação compulsória e histórica entre negritude e exclusão de direitos – considerando, é claro, a enorme presença da população negra brasileira – numa analogia impossível de ser feita com a Argentina.

Para buscar elementos recorrentes da construção da modernidade literária nas periferias (margens urbanas) das periferias ocidentais, faremos uma análise a partir de três canções brasileiras e três canções argentinas do mesmo período. No caso das brasileiras, todas foram compostas por artistas negros de relevo, com temas versando sobre a paixão, a malandragem e a própria condição racial.

Já nas canções argentinas, a temática da paixão ganha também a voz feminina, e a sensualidade é um aspecto recorrente, apresentando, por vezes, tons mais fortes, pornográficos. Além disso, o “submundo” dos prostíbulos, bebedeiras e drogas também é onipresente na poética do tango das primeiras décadas do século XX, representando, assim, o próprio espaço de concepção e circulação inicial dessas canções.

Das canções cariocas, analisaremos “A Malandragem”, de Bide (1927), “Me faz carinhos”, de Ismael Silva e Francisco Alves (1928)<sup>23</sup>, e “Samba de Nêgo”, de Pixinguinha (1928). Das músicas portenhas, serão objeto de estudo “*Fumando espero*”, de Juan Viladomat Masanas e Félix Garzo (1922), “*Qué vachaché*”, de Enrique Santos Discépolo (1926), e “*Arrabalero*”, de Eduardo Calvo e Osvaldo Fresedo (1927).

### 3. A modernidade no samba da década de 1920

O início do século XX foi decisivo para a fundação de uma música verdadeiramente, ou pretensamente, “brasileira”. O samba se consagraria como “a música nacional” na década de 1930, no contexto de Estado Novo e de nacionalismos exacerbados. Todavia, já nas décadas anteriores a canção forjada e formatada nos subúrbios cariocas, com a musicalidade trazida pelos negros do Vale do Paraíba e da Bahia, ampliava significativamente a sua presença junto à população e ao mercado fonográfico.

Se hoje parecem gêneros bastante distintos, o samba e o tango possuem percursos semelhantes em sua essência. Considerado o primeiro samba gravado no Brasil, “Pelo Telefone”<sup>24</sup> foi classificado como tango quando de sua criação (ALMIRANTE, 2013) – também foi chamado de maxixe, marcha etc. –, tal como ocorrera com diversos sambas nos primeiros tempos. Também é possível aproximá-los como combinações de estrutura musical

---

<sup>23</sup> Oficialmente a canção tem a autoria de Ismael Silva e Francisco Alves. Porém, é importante ressaltar que à época havia venda de sambas dos compositores pobres da periferia para os cantores já consagrados, que co-assinavam as letras. Deve ser o caso de “Me faz carinhos”, que, embora registrada por Francisco Alves em 1928, já havia sido gravada três anos antes por Orlando Cebola (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN).

<sup>24</sup> A autoria de “Pelo Telefone” é polêmica, tendo sido motivo de intensa discussão nas ruas e na imprensa quando surgiu. A canção foi efetivamente registrada na Biblioteca Nacional por Donga. Porém, o mais provável é que tenha sido criada de forma coletiva, numa roda de “partido alto”. É o que diz o conhecido músico e radialista Almirante (2013, p. 40), que aponta como criadores do samba Hilário Jovino, Mestre Germano, Tia Ciata, João da Mata, Sinhô e Mauro de Almeida. O título original era “Roceiro”.

européia e estrutura rítmica africana, como filhos sul-americanos da *habanera*, que resultaria em jazz ao norte do continente.

Gravados por cantores brancos na maioria das vezes, os sambas eram principalmente compostos por negros do subúrbio carioca nas décadas iniciais do século XX. Houve, também, quem fez mais diretamente a ponte entre a cultura da periferia e a “sociedade” carioca, que foi o caso de Sinhô. Vindo de uma sólida formação no piano (instrumento inacessível às camadas populares) e violão, Sinhô foi o “sistematizador intuitivo do samba” (SEVERIANO, 2008, p.75), compositor mais popular dos anos 20 e aquele que transportou o gênero das produções internas às casas das tias às ruas do Estácio e ao botequim de Noel.

### 3.1 “A malandragem” (Bide)

Um dos mais importantes sambistas do Estácio, onde o gênero iria adquirir a sua forma definitiva<sup>25</sup>, além de ser o berço daquela que é considerada a primeira escola de samba, a Deixa Falar, Bide foi profícuo compositor. No entanto, teve boa parte de sua produção vendida a outros músicos, num tempo em que a noção de autoria, e sobretudo de direito autoral, ainda era incipiente<sup>26</sup>.

O samba “A malandragem”, de 1926, foi a primeira composição de Bide gravada em disco, no caso, por Francisco Alves, um dos grandes cantores da época, que seria um de seus primeiros e principais “parceiros”. Na canção, o sujeito promete deixar a vida de malandro, que “não tem mais valia”.

A malandragem eu vou deixar

Eu não quero saber da orgia

---

<sup>25</sup> Referência fundamental sobre a importância do Estácio para o samba e a canção popular brasileira é *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*, de Carlos Sandroni (2001).

<sup>26</sup> Há biografias que falam sobre o surgimento do samba a partir dos compositores do Estácio. Um dos trabalhos mais aprofundados é um romance: *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (Editora Planeta, 2012), mostra o universo do subúrbio carioca entre 1928 e 1931, de firmamento do samba, fundação da primeira escola de samba e do surgimento e consolidação da umbanda. O drama de Bide e outros compositores vendendo seus sambas a músicos consagrados é retratado com destaque.



Mulher do meu bem-querer  
Esta vida não tem mais valia

A descoberta da mulher supostamente amada faz com que o eu cancional se veja tendo de escolher entre a vida de “almofadinha” ou a de malandro.

Mulher igual para a gente é uma beleza  
Não se olha a cara dela  
Porque isso é uma defesa  
Arranji uma mulher  
Que me dá toda vantagem  
Vou virar almofadinha  
Ou tentar a malandragem

A última estrofe traz um desabafo, inclusive apresentando termos chulos, como “otário”, e a representação oral da palavra “mulher” (“mulhé”), e abre um diálogo com o sujeito que reluta em deixar a malandragem.

Esses otários que só sabem  
É dar palpite  
Quando chega o Carnaval  
A mulher lhe dá o suite  
Você diz que é malandro  
Malandro você não é  
Malandro é Seu Abóbora  
Que manobra com as mulhé.

Sem papas na língua, a letra da canção trata de amor, como vimos, mas com um distanciamento substancial da perspectiva burguesa e moralizante. Também chama a atenção certo desembaraço de quem cria com uma língua muito próxima à que fala, à voz das ruas,

digamos, não obstante seja interessante que a estilização da voz falada só venha no último verso, possível referência um tanto pejorativa ao modo de falar de “Seu Abóbora”. Ainda vale notar a expressão de época “dar o suíte”, que pelo contexto parece significar “enganar”, “trocar”, talvez um dos tantos aportuguesamentos daqueles anos.

### 3.2. “Me faz carinhos” (Ismael Silva e Francisco Alves)

A primeira canção gravada de Ismael Silva traz elementos interessantes do ponto de vista social. Esteticamente, não parece apresentar características mais notáveis, embora oscile menos quanto ao registro coloquial; tudo parece simples, direto, pessoal, o que confere grande força à canção, neste aspecto. Na letra, o sujeito – masculino e negro – se vê rejeitado pela mulher pretendida, e levanta a possibilidade de isso ocorrer devido a um preconceito de cor.

Mulher, tu não me faz carinhos  
Teu prazer é de me ver aborrecido  
Ora, vais mulher, tu não és obrigada a viver comigo  
Se eu fosse homem branco  
Ou por outra mulatinho  
Talvez se eu tivesse sorte  
De gozar os teus carinhos

A representação do racismo se dá por dentro das relações de classe e de gênero. É importante assinalar esse aspecto porque dificilmente tal situação, naquele contexto, se manifestaria na literatura escrita, feita quase que exclusivamente por homens brancos, de classe

média ou das elites. A canção, então, soava como a mais genuína expressão das camadas sociais periféricas e negras<sup>27</sup>.

Outro aspecto representado na canção é um sentimento de deslocamento espacial do eu-lírico: “Eu aqui não sou querido / Mas na minha terra eu sou”, que talvez seja uma variação do “vou-me embora” de Manuel Bandeira. Vale ainda mencionar a tópica da beleza que se esvai com o tempo, ou do tempo que vem punir a beleza vaidosa com sua passagem.

Oh meu bem, o teu orgulho  
Algum dia há de acabar  
Tudo como o tempo passa  
A sorte é Deus quem dá  
Vou-me embora, vou-me embora  
Como já disse que vou  
Eu aqui não sou querido  
Mas na minha terra eu sou

### 3.3. “Samba de Nêgo” (Pixinguinha)

O consagrado compositor de “Carinhoso”, um dos maiores clássicos da música popular brasileira<sup>28</sup>, compôs esta canção que retrata do clima das casas das tias do samba. Com irreverência, Pixinguinha escreve:

Samba de nêgo  
Não se pode frequentar  
Só tem cachaça

---

<sup>27</sup> Outra canção importante em que há a imbricação das relações sociais, de classe e raça é “Não quero mais saber dela” (1927), de Sinhô. De forma dialógica, a letra apresenta um sujeito desprezado pela mulher amada, que não quer mais morar na casa pobre da favela.

<sup>28</sup> Em 2000, a Rede Globo organizou uma seleção das 30 músicas brasileiras que marcaram o século XX. “Carinhoso”, de Pixinguinha, ficou em 1º lugar (a campeã, *hors-concours*, foi “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso).

Pra gente se embriagar

Na estrofe seguinte, o samba demonstra bem a realidade da época, em que o samba era perseguido pelas autoridades policiais. Ou melhor: o samba confundia-se com as religiões de matriz africana, que, por sua vez, eram tratadas como feitiçaria. Todas essas manifestações, então, sofriam constrangimentos e proibições.

Eu fui num samba  
Em casa de mãe Inez  
No melhor da festa  
Fomos todos pro xadrez

Demonstrando a confluência entre o samba e a umbanda – que, na letra, se dá num contexto de embriaguez –, o santo desce, aparece para o eu-lírico e lhe deixa um recado.

No fim do samba  
Minha caboca chegou  
Virei os óio  
E meu santo me pegou

Caí de lado  
Vim de frente, vim de banda  
Meu santo disse  
Que eu vinha lá de Aruanda

Nos versos acima, percebe-se, novamente a presença de representações da linguagem oral, como “virei os óio”, “caboca” e “Aruanda”. Este é, de fato, um dos pontos mais profícuos de debate sobre a variante linguística mobilizada nesses sambas. Se é pra ser cantado como se fala e o letrista buscou representar essa fala na escrita, por que não “oraliza” também os verboso como “chegou” e “pegou”, em “chegô” e “pegô”, por exemplo? O que leva a uma segunda pergunta: por que exatamente aqueles termos são representados da maneira como supostamente se diz? A resposta, demasiado complexa para os termos desse artigo, aponta para uma consciência do outro da parte dos sambistas negros e do uso pontual, até mesmo estratégico<sup>29</sup>, da representação da linguagem oral, que tenderia a soar como legítimo, autóctone etc. aos ouvintes de fora do morro.

#### **4. A modernidade no tango da década de 1920**

A década de 1920 é um marco para a visibilidade dos que viviam às margens na cultura de Buenos Aires. Na literatura argentina, aparece um novo olhar sobre os pobres e marginais, mudando a sua forma de representação – agora, mais distante do rebaixamento cômico e da idealização romântica e bem mais próxima de uma visada realista.

Neste sentido, o tango exerce papel fundamental. É através dele que os novos sujeitos sociais representados na ficção encontrarão um lugar de destaque, menos externo. Mais do que isso, a margem conseguiria “contaminar” o centro.

Na literatura das primeiras letras de tango, o mundo da margem prostituída havia sido um espaço produtivo. Mas só um novo pacto de leitura e novas faixas de público a ele vinculadas abrirão a possibilidade de abordar esse espaço social de forma menos externa, incorporando dimensões pessoas e biográficas.

Buenos Aires se converteu numa cidade em que a margem é imediatamente visível, em que a margem inclusive contamina o centro e os bairros respeitáveis. (SARLO, 2010, p. 325)

---

<sup>29</sup> Em congresso na UFRJ em maio de 2015, o professor Miguel Jost (PUC-RJ) utilizou o termo “inteligência estratégica” para se referir à maneira como esses grupos sabiam se relacionar com o nascente mercado da canção popular.

A produção literária/cancional feita a partir das *orillas* da cidade não representava mais o olhar distante do “Outro”. Consignava-se uma nova perspectiva, em que o sujeito poético e objeto literário estavam mais próximos ou poderiam ser o “Mesmo”, ousadamente livres e independentes da moral burguesa hegemônica.

[...] O cenário das *orillas* já não é o lugar literário dos Outros, considerados totalmente alheios, ameaça à ordem social, à moral estabelecida, à pureza de sangue, aos costumes tradicionais; tampouco se trata apenas dos Outros que devem ser compreendidos e redimidos. São Outros que podem configurar um nós com o eu literário de poetas e intelectuais; são Outros próximos, quando não *um mesmo* [grifo da autora]. (SARLO, 2010, p. 327)

A partir das *orillas*, constitui-se um “movimento triplo” de referência literária, segundo Sarlo (2010, p. 327): os lugares seriam não só de localização topográfica e objetificação estética, mas também de expressão de valores ideológicos através da literatura. Essa nova referência, construída sob outros paradigmas morais e sociais – e também estéticos –, teria na canção diversos casos notáveis, como os tangos ora analisados.

#### **4.1. “*Fumando espero*” (música de Juan Viladomat, letra de Félix Garzo)**

Provavelmente a mais conhecida canção apologética ao fumo, “*Fumando Espero*”, de 1922, mantém certo “frescor” subversivo ou *underground*, sobretudo pelo fato de, nos tempos atuais, o cigarro ter adquirido uma conotação bastante negativa.

Com um eu cancional feminino, o que já era uma ousadia para a época, o hábito de fumar é associado a um “prazer genial, sensual”, e comparado a um “Éden”, estando imbrincadas as imagens do cigarro e do homem amado. É também notável a maneira como a canção descreve a sensação inebriada do fumante, descrita na canção como “flutuação”, “adormecimento”. A fumaça complementa a sensação de vertigem, mistério, de um mundo enevoadado.

Fumar es un placer genial, sensual.  
Fumando espero al hombre a quien yo quiero,  
Tras los cristales de alegres ventanales.  
Mientras fumo, mi vida no consumo  
Porque flotando el humo me suelo adormecer...  
[...]  
Ver a mi amante solícito y galante,  
sentir sus labios, besar con besos sabios,  
Y el devaneo sentir con más deseos  
Cuando sus ojos veo, sedientos de pasión.  
Por eso estando mi bien es mi fumar un Edén.

Autor da música de “*Fumando Espero*”, Juan Viladomat era conhecido por “pedir a seus letristas que abordassem temas não frequentes, como a transexualidade (*Niní*), o cubismo (*El pintor cubista*), o separatismo (“*Empordá lliure*”), [...] o consumo de ervas alucinógenas (haxixe?), com ‘Fumando Espero’”<sup>30</sup> (CHAB, 2010, p. 45). Norberto Chab identifica, em alguns versos, a referência, num duplo sentido, ao uso do haxixe: “*Mi egipcio es especial, qué olor, señor*”, “*y aunque parece que el cuerpo languidece, / tras el cigarro crece / su fuerza, su vigor*”, “*sus espirales son sueños celestiales*”. Em 1926, Viladomat compôs, na Espanha, “*El tango de la cocaina*”, canção nunca gravada na Argentina, segundo Chab (2010, p.46).

## 5. “*Qué vachaché*” (Enrique Santos Discépolo)

Novamente a mulher é protagonista de um tango, algo bastante comum na época. A canção é recheada de gírias – a própria palavra *vachaché* é crioula – e prima pelas ironias, pelo desencanto com a vida, possuindo forte crítica social, em especial quanto ao poder do dinheiro.

---

<sup>30</sup> Tradução própria. Segue a citação original: “[...] *le pedía a sus letristas que abordaran temas no frecuentes, como el transexualismo (“Niní”), el cubismo (“El pintor cubista”), el separatismo (“Empordá lliure”) [...], el consumo de hierbas alucinógenas (¿hachis?), con “Fumando espero”*”. (CHAB, 2010, p. 45)

A letra é dialógica, repleta de interrogações e exclamações ao interlocutor, o companheiro da protagonista, realçando o tom de desabafo presente nos versos.

[...]

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,  
vender el alma, rifar el corazón,  
tirar la poca decencia que te queda...  
Plata, plata, plata y plata otra vez...  
Así es posible que morfés todos los días,  
tengas amigos, casa, nombre...y lo que quieras vos.  
El verdadero amor se ahogó en la sopa:  
la panza es reina y el dinero Dios.

¿Pero no ves, gilito embanderado,  
que la razón la tiene el de más guita?  
¿Que la honradez la venden al contado  
y a la moral la dan por moneditas?  
¿Que no hay ninguna verdad que se resista  
frente a dos pesos moneda nacional?  
Vos resultás, -haciendo el moralista-,  
un disfrazao...sin carnaval...

Os versos finais, questionadores, promovem uma analogia entre o valor de Jesus e do ladrão - “*Vale Jesus lo mismo que el ladrón*”. A canção foi vítima de censura, ficando proibida de ser executada nas rádios.

¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio?  
Pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón...  
¿Qué vachaché? Hoy ya murió el criterio!  
Vale Jesús lo mismo que el ladrón...



Primeiramente rechaçada pelo público, que se incomodava com a virulência da letra e afirmava não ser tango, segundo relatos da imprensa à época (CHAB, 2010), a canção mais tarde caiu nas graças da crítica e do público, ganhando várias regravações.

#### 4.2. “*Qué vachaché*” (letra e música de Enrique Santos Discépolo)

Novamente a mulher é protagonista de um tango (algo bastante comum na época). A canção é recheada de gírias (a própria palavra *vachaché* é crioula) e prima pelas ironias, pelo desencanto com a vida e possui forte crítica social (sobretudo ao poder do dinheiro). A letra é dialógica, repleta de interrogações e exclamações ao interlocutor (o companheiro da protagonista), realçando o tom de desabafo presente nos versos.

[...]

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,  
vender el alma, rifar el corazón,  
tirar la poca decencia que te queda...  
Plata, plata, plata y plata otra vez...  
Así es posible que morfés todos los días,  
tengas amigos, casa, nombre...y lo que quieras vos.  
El verdadero amor se ahogó en la sopa:  
la panza es reina y el dinero Dios.

¿Pero no ves, gilito embanderado,  
que la razón la tiene el de más guita?  
¿Que la honradez la venden al contado  
y a la moral la dan por moneditas?  
¿Que no hay ninguna verdad que se resista  
frente a dos pesos moneda nacional?

Vos resultás, -haciendo el moralista-,  
un disfrazao...sin carnaval...

Os versos finais, questionadores, promovem uma analogia entre o valor de Jesus e do ladrão - “Vale Jesus lo mismo que el ladrón”. A canção foi vítima de censura, ficando proibida de ser executada nas rádios.

¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio?  
Pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón...  
¿Qué vachaché? Hoy ya murió el criterio!  
Vale Jesús lo mismo que el ladrón...

Primeiramente rechaçada pelo público, que se incomodava com a virulência da letra e afirmava não ser tango, segundo relatos da imprensa à época (CHAB, 2010), a canção mais tarde caiu nas graças da crítica e do público, ganhando várias regravações.

#### 4.3. “*Arrabalero*” (música de Osvaldo Fresedo, letra de Eduardo Calvo)

Assim como outros tangos analisados, aqui há uma personagem feminina em relevo, numa tensão entre eu cancional, interlocutora e protagonismo. Diferentemente da anterior, a mulher de *Arrabalero* é absolutamente submissa ao homem. Canção em primeira pessoa e escrita na variante mais popular da língua, o eu cancional, na estrofe inicial, define-se como “*pebeta*” – gíria crioula, para mulher muito jovem e livre –, “*percanta*” – termo popular para “amante”, “concupina” –, o “orgulho do bairro inteiro”, “crioula” e “milongueira”. O lugar de onde fala é demarcado: “que en el suburbio pasó la vida”.

Soy la pebeta más rechiflada  
que en el suburbio pasó la vida;  
soy la percanta que fue querida

de aquel malevo que la amuró.  
Soy el orgullo del barrio entero,  
tengo una efe que es mi ilusión,  
pues soy criolla, soy milonguera,  
quiero a mi hombre de corazón.

A letra “celebra alegremente a violência de gênero”, observa Chab (2010, p. 105), que chama este tango de “abominação”.

Ahora, aunque me faje,  
purrete arrabalero,  
ya sabe que lo quiero  
con toda mi ilusión,  
y que soy toda suya,  
que suyo es mi cariño,  
que nuestro será el niño  
obra del metejón.

Na primeira “*lista negra*”, termo utilizado por Chab, da Direção de Radiocomunicações, em 1943, estava “*Arrabalero*”. Os autores foram obrigados a modificar radicalmente alguns versos, como na estrofe inicial, que se transmutaram em “*estas florcitas de amor eterno / nacen tan sólo en arrabal / llevan con ellas la virgenciata / porque allá lejos está el soñar*” (2010, p. 106).

## 5. Considerações finais

A “contaminação” do centro pelas margens de que fala Beatriz Sarlo (2010) marcou a cultura argentina nas primeiras décadas do século XX. É possível, contudo, estender a interpretação para a realidade do Brasil. Talvez com alguns anos, ou uma década, de diferença, a “identidade” da cultura brasileira se formou também a partir de paradigmas identitários da

periferia urbana – particularmente o samba. No contexto de afirmação de nacionalismos, o samba se consolidou como “a música nacional” do Brasil, mesmo processo vivido pelo tango na Argentina.

A partir das experiências romântica e realista no Brasil e das gerações romântica, modernista e do Centenário na Argentina, Sérgio Miceli (2012, p. 22) assinala que “a atividade literária só pôde germinar ao abrigo das benesses e proteções concedidas pelos grupos detentores do poder econômico e político, acoplada à prestação de serviços burocráticos e simbólicos”.

A premissa é válida para a literatura como um todo, mas serve em boa medida também para a canção. O poder público nos dois países viu nesses gêneros cancionais, de origem popular, uma forma de “cooptação das massas”, conforme alguns pesquisadores, ou, sob outra visão, de “pactuação” com as camadas mais amplas da população – perspectiva a que nos filiamos, já que evita tratar as “massas” como um todo manipulável pelos poderosos.

Um fato ainda não mencionado, mas que cabe ressaltar, é outra similitude entre o samba e o tango: as suas origens negras. Pelo menos dois marcos do tango argentino têm as digitais dos chamados “afroargentinos”. “*Cara sucia*” (1884), considerado o mais antigo dos tangos com autoria conhecida, e que marca a transição da tradição oral para o registro de partituras, foi composto pelo músico negro Casimiro Alcorta<sup>31</sup>. Já “*El entrerriano*” (1896 ou 1897), do também negro Anselmo Rosendo Mendizábal, “sentou as bases da estrutura moderna do gênero: foi a primeira obra que consiste de três partes, diferentemente do que se escrevia”<sup>32</sup> (CHAB, op. cit., p. 9) à época.

Dando voz aos sujeitos e histórias “invisíveis”, como os negros, viciados e prostitutas das *orillas* argentinas, ou os negros e pobres não escolarizados das favelas e subúrbios brasileiros, o tango e o samba constituíram-se em poderosas manifestações culturais da periferia

---

<sup>31</sup> O título original era “*Concha sucia*”, mas, por ser a sua letra considerada pornográfica, teve o nome alterado nos anos 1960 (“*concha*” é termo chulo para “vulva”).

<sup>32</sup> Tradução própria. Segue o trecho original: “[...] *sentó las bases de la estructura moderna del género: fue la primera obra que consta de tres partes, a diferencia de lo que se escribía [...]*” (CHAB, 2010, p. 9).

do Ocidente. A sua “modernidade”, decerto relacionada aos sentimentos e aspirações da maioria do povo, fez com que saíssem de um patamar de marginalidade e se consolidassem como verdadeiros símbolos nacionais – desse mesmo povo, portanto.

## Referências

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa** – O nascimento do samba e a era de ouro da música popular brasileira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880** [11ª edição]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CHAB, Norberto. **100 tangos con su historia que no podés perder**. 1º ed. Buenos Aires: Booket, 2010.

DICIONARIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Instituto Cultural Cravo Albin. 2002-2015. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: maio de 2017.

FERRARO, Alceu Ravanello; KREIDLOW, Daniel. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, vol. 29(2), p. 179-200, jul./dez. 2004.

FERRARO, Alceu Ravanello. Gênero, raça e escolarização na Bahia e no Rio de Janeiro. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, vol. 39, n. 138, p. 813-835, set./dez. 2009.

MELLO SOARES, Maria T. **São Ismael do Estácio**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte, 1985.

MICELI, Sergio. **Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Ed. UERJ, 2001.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. Tradução de Júlio Pimentel Filho. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TODO TANGO. Disponível em: <http://www.todotango.com/spanish/>. Acesso em: maio 2017.

## Versões escutadas:

1. “A malandragem” (Bide)

Intérprete: Francisco Alves. 1928. Odeon 78.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-RzK64SobSU>

2. “Me faz carinhos” (Ismael Silva e Francisco Alves)

Intérprete: Francisco Alves. 1928. Odeon 78.

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=h7aVV\\_xTp-w](https://www.youtube.com/watch?v=h7aVV_xTp-w)

3. “Samba de Nêgo” (Pixinguinha)

Intérprete: Francisco Alves. 1928. Odeon 78.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GyaXeAqNLAY>

4. “*Fumando espero*” (música de Juan Viladomat, letra de Félix Garzo)

Intérprete: Rosita Quiroga. 11 de julho de 1927. Victor 79.881.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yIDKQylhMjE>

5. “*Qué vachaché*” (Enrique Santos Discépolo)

Intérprete: Tita Merello. 17 de maio de 1960. Buenos Aires Odeon 61032. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_6zyYCjYDQ](https://www.youtube.com/watch?v=E_6zyYCjYDQ)

6. “*Arrabalero*” (música de Osvaldo Fresedo, letra de Eduardo Calvo)

Intérprete: Nina Miranda, com Orquestra Graciano Gómez. Buenos Aires Odeon.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyUGCWivBPM>

Recebido em 11/05/2017.

Aceito em 29/06/2017.