

*Pipistrela e Recenseamento: o embate entre vozes marginais e disciplinadoras
nas letras de tango e de samba*

Andreia dos Santos Menezes - ESPM/ Belas Artes/ USP-PG

Introdução

Estamos desenvolvendo no momento nosso projeto de doutorado, na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, cujo objetivo central é buscar encontrar em letras de samba e tango confrontos entre vozes marginais e vozes que se caracterizem como relativas à perspectiva dos aparelhos ideológicos do Estado (ALTHUSSER, 1985) de Brasil e Argentina. Para tanto, basear-nos-emos em especial no dialogismo bakhtiniano (BAKHTIN, 2006) e na polifonia segundo a descreve Ducrot (1984).

Propomos aqui analisar comparativamente uma letra de tango e outra de samba: **Pipistrela**, de Ochoa e Canaro, composta em 1933, e **Recenseamento**, de Assis Valente, composta em 1940. Decidimo-nos por essas duas letras por considerá-las exemplos emblemáticos do embate entre a voz marginal frente à disciplinadora do Estado, bem como por terem ambas narradores-personagens femininos e em 1ª pessoa. Almejamos, por meio da análise comparativa, identificar pontos de convergência e/ou divergência nessas duas letras com relação à perspectiva marginal frente à disciplinadora dos Estados nacionais de Brasil e Argentina.

Pipistrela

Trabalharemos aqui com o tango **Pipistrela**, cuja letra é de Fernando Ochoa e a música é de Juan Canaro, lançado em 1933. Encontramos diferentes versões escritas da letra, de maneira que optamos por lidar aqui com a cantada por Tita Merello com a orquestra de Canaro, um dos autores da canção. Buscamos manter na escrita os fenômenos linguísticos característicos da oralidade presentes na versão mencionada, pois alguns deles nos serão importantes na análise. Vejamos:

Er botón de la esquina de casa,/cuando sargo a barrer la vedera,/me se acerca el canalla y me dice:/"¡Pts! ¡Pipistrela! ¡Pts! ¡Pipistrela!"Tengo un coso ar mercao que me mira,/es un tano engrupido de criollo;/yo le pongo lo' ojo' p'arriba/y endemientras le afano un repollo.//Me llaman la Pipistrela/y yo me deajo llamar;/es mejor pasar por gila/si una es viva de verdad.//Soy una piba (chica) con clase,/manyen qué linda mujer.../La pinta que Dios me ha dado,/la tengo que hacer valer.//Ya estoy seca de tantos mucamos,/cocineros, botones y juardas;/yo me paso la vida esperando/y no viene el otario.../Yo quisiera tener mucho vento/pa comprarme sombreros, zapatos,/añaparme algún coso del centro/pa largar a esta manga de patos...

Já a primeira palavra da canção nos chama a atenção pelo rotacismo (DUBOIS, p. 523) do artigo definido “el” em “er”. O mesmo fenômeno ocorre com o presente do indicativo do verbo “salir”, “salgo”, utilizado no segundo verso como “sargo”, bem como em “ar”, do quinto verso, usado no lugar de “al”. Essas são formas subestândares, tidas na Argentina como marca do falar do interior. Fontanella de Weinberg (1992, pp. 138-139) afirma que se trata de um fenômeno linguístico que na Argentina se circunscreve ao século XIX, mas que também é encontrado na fala do espanhol das Ilhas Canárias e da Andaluzia. Outro fenômeno linguístico que aparece na canção é a troca da letra “g” por “j” na palavra “juarda” em lugar de “guarda”, o que resulta foneticamente na troca do fonema /g/ pelo /x/. A chamada “geada” é considerada uma característica do espanhol da Galícia, sendo mais comum entre os habitantes das áreas rurais (CARBALLO CALERO, 1968, p. 135). Destaquemos também o posicionamento dos pronomes átonos “me se”. Como afirma Fernández Soriano (1999, p. 1264), este tipo de construção pode ser encontrado em espanhol, mas se restringe a falas do dialeto popular.

Ademais, quase todos os vocábulos utilizados na letra fazem parte do lunfardo, a começar pelo próprio título da canção: “pipistrela” é uma palavra de origem siciliana e significa “*persona tonta, falta de viveza, ordinaria, rústica, grosera*” (TODOTANGO). Pode-se definir o lunfardo como um repertório léxico surgido na periferia de Buenos Aires no fim do século XIX, resultado especialmente do convívio entre argentinos da capital, do interior e os estrangeiros vindos de diferentes partes do mundo que habitavam essa região da capital argentina. Em princípio, era tido como um linguajar usado pelos marginais bonaerenses, sendo a própria palavra “lunfardo” inicialmente sinônimo de “ladrão” (GOBELLO, 1996, pp. 11-16). Logo se estendeu a outras partes do país, sendo utilizado hoje em dia na Argentina quase como sinônimo de expressão coloquial, podendo seus vocábulos ser empregados por falantes de todas as classes sociais, apesar de ainda muito associado às letras de tango. Contudo, é importante acentuar que, na época em que foi composta essa canção, esse linguajar era visto como marca da fala da periferia e muitas vezes associado à marginalidade.

Retomemos o título da canção, “pipistrela”, que, como dissemos, significa boba, grosseira, sem “viveza”. Ora, a personagem-narradora deste tango se queixa justamente do fato a chamarem de “pipistrela”, justo ela que é “*viva de verdad*”, logo, “*criolla de verdad*”. Como demonstração de sua “viveza criolla”, conta como faz uso de sua beleza para enganar e roubar um repolho de um “*tano engrupido de criollo*”. Consideramos este ponto crucial para a análise dessa letra, pois “tano” é a abreviação de “napolitano”: trata-se de um estrangeiro que

é “*engrupido de criollo*”, um estrangeiro que quer se passar por argentino. Neste ponto, recorrendo à noção de pressuposto de Ducrot (1984), “*engrupido de criollo*” pressupõe que não se é “*criollo*”, estabelecendo neste ponto uma segunda voz. Ou seja, aqui teríamos o que Ducrot chama de E1 e E2; acreditamos, seguindo a nossa hipótese, que poderíamos identificar E1 com o enunciador do Estado que estabelece a condição de “*criollo*” como positiva ao associá-la ao verdadeiro argentino que se enquadra nos projetos de nação. Também é curioso que em sua fala, de alguém que se diz “*viva*” e “*criolla de verdad*”, como vimos, aparecem uma série de fenômenos linguísticos que podem ser associados à fala dos imigrantes estrangeiros que chegavam naquele momento à cidade de Buenos Aires, fato acentuado pela intensidade com que são empregados na letra. Como dissemos, esta, além de apresentar os fenômenos da geada e do rotacismo, está quase inteiramente composta por palavras lunfardas. Tais fenômenos linguísticos utilizados nessa proporção acabam por conceder à letra um tom irônico e caricaturesco. O que isso poderia indicar?

Atentemos a alguns resultados os estudos realizados por Fausto e Devoto (2004). Os pesquisadores levantaram que a porcentagem de estrangeiros em Buenos Aires em 1895 era de 52%, de 49% em 1914 e 36% em 1936. Este número tão alto se devia à forte política de imigração argentina de então que desejava povoar o “*desierto*” dos pampas, preferencialmente com europeus, que tinham o porto bonaerense como porta de entrada do país. Muitos se estabeleciam na própria capital federal, aos que se somavam os habitantes advindos do interior da Argentina. A maioria dessas pessoas, migrantes de outros países ou de outras regiões argentinas, tinha condições financeiras baixas e habitavam a mesma região: a periferia da capital. Foi forte a presença do Estado para a “*argentinizacão*” desses estrangeiros, sendo usados como principais instrumentos para tal o alistamento no exército e a assistência à escola. Neste último caso, tinha-se como um dos principais objetivos a aprendizagem do idioma nacional, o espanhol, de maneira que já os filhos destes estrangeiros não falavam as línguas dos seus pais, ou a falavam somente no ambiente doméstico. Nesse sentido, é sumamente esclarecedora a seguinte afirmação de Beatriz Sarlo (2001, p. 46): “[Nos primeiros 60 anos do século XX] Ser argentino designava basicamente três qualidades (...): ser alfabetizado, ser cidadão e ter trabalho assegurado. Isso formava o que podemos chamar ‘uma identidade nacional’”.

Considerando o exposto anteriormente, vemos um conflito com o cenário criado em **Pipistrela**. Afinal, a personagem-narradora se expressa por meio de um espanhol subestândar super carregado de estrangeirismos e lunfardo, parece estar desempregada e comete pequenos

roubos. Ademais, encontramos contradição também nos próprios enunciados do texto. Destacamos primeiramente o fato da personagem-narradora enunciar-se como “*viva de verdad*”, em confronto com “*pipistrela/ gila*”, maneira como é vista pelos demais. Outro enunciado contraditório é o de enunciar-se como uma “*piba con clase*” quando o que vemos por seu modo de falar, por seus anseios e pela descrição da sua rotina, que se trata em realidade de uma mulher pobre e popular. Por fim, destacamos o fato da personagem-narradora declarar-se “*criolla*” quando sua fala é cheia de estrangeirismos. O que pode indicar enunciados tão contraditórios?

Acreditamos que o conceito de dialogismo e de gênero discursivo desenvolvidos por Bakhtin (2006) nos apontam um caminho para a interpretação das contradições destacadas. Como vimos por meio dos mencionados estudos de Fausto e Devoto (op. cit.), havia no momento histórico da composição da letra um esforço do Estado para a “argentinização” dos estrangeiros por meio da alfabetização e do serviço militar em massa. Corroborando com essas informações, vimos com Sarlo que o conceito de identidade nacional naquele momento estava atrelado ao da alfabetização, cidadania e emprego. Assim sendo, por que em **Pipistrela** vemos um cenário praticamente oposto ao do mencionado por esses autores?

Consideremos primeiramente o conceito de gênero discursivo. Ao se selecionar o gênero tango, o enunciador teria uma série de restrições às que se adaptar. Esse gênero é sumamente marginal, no sentido de ter surgido em ambientes sociais marginais, apresentar constantemente personagens sociais marginais (como o *compadrito*, o *guapo*, o *malevo*, entre outros) e ter o lunfardo praticamente como um código próprio. Assim sendo, um enunciado pertencente ao gênero tango tenderia a ser construído respeitando essas características do gênero. No entanto, há nessa letra um exagero dessas características. O que isso pode indicar?

Frente a todos os esforços do Estado para o aplanamento da população de maneira a torná-la homoganeamente argentina, o narrador de **Pipistrela**, que se constitui como analfabeto, imigrante (por seus estrangeirismos) e socialmente marginal, se contrapõe ao apregoado pelo Estado argentino que agia para a construção de um povo alfabetizado, cidadão e trabalhador. Desse modo, a letra constrói um diálogo com o Estado. Não obstante, acreditamos que o ponto de vista do enunciador desta letra está, em realidade, em consonância com o ponto de vista do Estado, e não com o do enunciador marginal do tango. Baseamo-nos para tal afirmação no tom caricaturesco dado a essa letra por meio dos exageros de lufardismos e de desvios da norma culta, bem como nas contradições que apontamos no próprio enunciado. Essas estratégias levam à ridicularização desta personagem e, por

consequente, também daqueles que não se enquadram no que proclama o Estado argentino como cidadão ideal, assim como os do próprio tango. Assim sendo, o enunciador que aparentemente se identifica com o que se espera do enunciador do gênero tango, em virtude da exacerbação de características associadas a esse gênero, acaba por indicar em realidade um ponto de vista em consonância com o do Estado, e não com o do marginal.

Recenseamento

Recenseamento é uma das muitas canções compostas por Assis Valente que foi gravada por Carmen Miranda. A letra, feita em 1940, diz:

Em 1940/ lá no morro começaram o recenseamento/ E o agente recenseador/ esmiuçou a minha vida/ que foi um horror/ E quando viu a minha mão sem aliança/ encarou para a criança/ que no chão dormia/ E perguntou se meu moreno era decente/ se era do batente ou se era da folia// Obediente como a tudo que é da lei/ fiquei logo sossegada e falei então:// O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,/ é o que sai com a bandeira do seu batalhão!! A nossa casa não tem nada de grandeza/ nós vivemos na fartura sem dever tostão/ Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim/ um reco-reco, uma cuíca e um violão// Fiquei pensando e comecei a descrever/ tudo, tudo de valor/ que meu Brasil me deu/ Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo/ um pano verde e amarelo/ Tudo isso é meu!/ Tem feriado que pra mim vale fortuna/ a Retirada da Laguna vale um cabedal!/ Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia/ um conjunto de harmonia que não tem rival.

Como se vê, a letra tem um caráter sumamente narrativo e se inicia, com uma estrofe que é também o refrão, a clara instauração do quê, do quando (tempo) e do onde (espaço): o recenseamento que titula a canção se passa em 1940 lá no morro. A partir já do segundo verso, vão sendo introduzidos os personagens da narrativa. O primeiro é inserido por meio da conjugação do verbo “começar” na 3ª pessoa do plural de maneira a indeterminar o sujeito; este, no verso seguinte, aparece já determinado na pessoa do “agente recenseador”. Em ambos os casos, ao lançar-se mão da 3ª pessoa do plural ou do agente recenseador, temos um sujeito que se identifica com a multiplicidade do Estado, que é todos os cidadãos e não é nenhum unicamente.

No quarto verso é introduzido o narrador-personagem em primeira pessoa desta letra de maneira indireta: não pela utilização de um nome ou pronome sujeito, mas pelo emprego do possessivo “minha”. Trata-se de um narrador feminino, de uma mulher que vive no morro e que aparece pela primeira vez na canção em decorrência da interpelação do agente recenseador. No entanto, é crucial que consideremos que tal interpelação é colocada na letra em discurso indireto, de modo a se constituir como uma interpretação da narradora das palavras do agente recenseador, interpretação essa que se revela especial e claramente nos vocábulos selecionados, como batente ou folia, pouco possíveis na boca desse funcionário

público. De qualquer forma, se estabelece por meio desse discurso indireto uma interpelação fruto da interpretação que o agente faz do espaço da casa e da aparência da narradora-personagem: um espaço de pobreza, onde uma criança dorme diretamente no chão e cuja mãe, supondo-se pela falta de aliança em sua mão, é solteira. Devido a uma afirmação da mulher com relação à existência de um “seu moreno”, sabemos que ela vive em situação de amancebamento, não se encontrando, pois, em consonância com o ideal de família. Porém, observemos que o mencionado cenário com o qual se depara o agente recenseador faz com que ele questione não à própria mulher diretamente, mas ao “seu moreno”: “E perguntou se meu moreno era decente/ se era do batente ou era da folia”. Para esse questionamento, lança-se mão do discurso indireto do qual se apreende que o discurso direto teria sido “Seu moreno é decente? Seu moreno é do batente ou da folia?”. Não podemos esquecer que a utilização de um texto em discurso indireto supõe menor fidelidade ao texto original por pressupor uma interpretação daquele que reproduz o discurso em forma indireta, o que neste caso também acarreta uma ênfase na dúvida da pergunta levantada. Pensando na provável pergunta em discurso direto, realizada sem pronomes interrogativos, nos deparamos com a instauração do implícito de que o moreno não é decente. Esse implícito é salientado pelo emprego da disjuntiva “ou” que denota uma perspectiva onde trabalho e folia não são compatíveis, onde a presença de um necessariamente exclui o outro. Ademais, vê-se por meio da sequência lógica construída que o fato da mulher não ser legalmente casada e ser uma mãe solteira, gera imediatamente o questionamento do caráter de trabalhador do seu companheiro. Ou seja, aquele que não se enquadra em um dos aspectos dos ideais de cidadão do Estado potencialmente não se enquadrará tampouco nos demais. Neste caso, não tendo a personagem-narradora uma família ideal, tampouco teria um companheiro trabalhador.

Frente a essa interpelação de um agente do Estado, a personagem-narradora invoca explícita e imediatamente a sua obediência à lei (“Obediente como a tudo que é da lei”) e reproduz a sua resposta ao agente por meio, diferentemente do feito anteriormente, de discurso direto. Palavras reproduzidas em discurso direto produzem maior efeito de veracidade que as reproduzidas em discurso indireto, de maneira que a personagem-narradora, por meio da seleção e distribuição dos discursos que realiza, concede maior veracidade à sua própria fala que à fala do agente.

Sua resposta começa com uma descrição do seu moreno por meio de uma enumeração de características iniciadas justamente pelo adjetivo pátrio “brasileiro” seguido pelo adjetivo relacionado ao mundo do trabalho, mas também do exército, “fuzileiro”: o moreno é fuzileiro

e “é o que sai com a bandeira no **seu** batalhão”. Esse verso nos parece sumamente significativo, em primeiro lugar em função da presença explícita do Estado por conta da menção à bandeira, um dos mais importantes símbolos pátrios, que é levada pelo moreno. Esse fato pode significar tanto a importância do moreno, como o contrário, visto que os que estão posicionados à frente no campo de batalha são os que primeiro morrem na luta. Nesse sentido, cabe salientar que até fins do século XIX a formação do corpo do exército brasileiro se dava por meio do recrutamento à força (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 204). Ademais, não esqueçamos que o recrutamento para as forças armadas é uma das estratégias utilizadas pelo Estado como forma de inculcar no cidadão o sentimento de patriotismo. Em segundo lugar, a utilização do possessivo “seu” causa ambigüidade, já que permite que possamos interpretar que o batalhão pertence ao moreno ou, pelo contrário, que pertence ao agente recenseador. Considerando a interpretação da canção pela cantora Carmen Miranda, quem acentua a palavra “seu”, tende-se à interpretação de que o batalhão pertence ao agente recenseador, e não ao moreno. Corrobora nossa hipótese o emprego de outro possessivo no verso seguinte, dessa vez na primeira do plural (“**nossa** casa”), o que acreditamos reforçar a hipótese do batalhão pertencer ao Estado, mas não ao moreno, retomando-se aqui a mencionada exclusão iniciada na estrofe anterior com o emprego da conjunção disjuntiva “ou”.

Em seguida, na mesma estrofe, a narradora-personagem faz uma descrição de sua vida empregando uma série de palavras de sentido superlativo, bem como contrário entre si: “nada de grandeza”, “fartura sem dever tostão”. A utilização dessas palavras de sentidos opostos dá um tom contraditório e irônico ao discurso da narradora-personagem. Ademais, a personagem-narradora termina a estrofe com as posses presentes em sua casa, formadas por uma série de instrumentos de samba. Pensamos que aqui há novamente a instauração de uma oposição entre o “seu”, o pertencente a um terceiro, identificado com elementos do Estado (batalhão, bandeira, grandeza), frente a um “nosso”, identificado com elementos, em sua grande maioria, pertencentes diretamente ao universo do samba (pandeiro, cavaquinho, tamborim, reco-reco, cuíca, violão), retomando, assim, a já mencionada idéia de exclusão.

Na última estrofe, a personagem-narradora anuncia que vai descrever tudo de valor que o Brasil lhe havia dado. Desta vez, a personagem-narradora se instaura individualizadamente por meio da utilização do possessivo “meu (Brasil)” e do pronome de objeto indireto “me”. No primeiro caso, se instaura um paralelismo com a estrofe anterior, pois naquela também havia o sintagma “meu + substantivo”, porém nela o objeto de posse era o moreno, seu companheiro, e aqui se trata do próprio país, construindo-se, assim, uma personificação do

Estado-nação e uma relação sentimental da personagem-narradora com este no mesmo nível da estabelecida com seu companheiro amoroso. Recordemos que o governo estadonovista punha em prática naquele momento a chamada “educação patriótica” que buscava inculcar nos cidadãos um sentimento de patriotismo mediante o ensino de educação moral e cívica nas escolas. Nesse sentido, tragamos à baila o texto de Bruno (2009) que selecionou um material elaborado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda voltado para as crianças onde se lê “Só o amor constrói e, amando o Brasil, forçosamente o conduzireis aos mais altos destinos entre as Nações, realizando os desejos de engrandecimento aninhados em cada coração brasileiro”. Ou seja, havia no discurso do Estado essa personificação do país como alguém a quem se deveria amar, discurso esse retomado no da personagem-narradora.

Segue-se uma enumeração constituída pelos elementos da natureza “céu azul” e pelo “Pão de Açúcar”, um dos mais conhecidos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, mas empregado de forma irônica devido à adjetivação “sem farelo”. Soma-se a essa primeira enumeração uma nova menção à bandeira, porém, desta vez, de forma despectiva (“um pano verde e amarelo”). Todos esses elementos constroem de forma polêmica um interdiscurso com a própria imagem da bandeira nacional, cuja seleção de cores é comumente justificada pela relação dessas com elementos da natureza: o verde das matas, o azul do céu, o amarelo do ouro. Tal imagem está em consonância com o chamado “verdeamarelismo” “elaborado durante anos pela classe dominante brasileira como imagem celebrativa do ‘país essencialmente agrário’” (CHAUÍ, 1996, p. 32), criado pelos proprietários de terra e calcado “no otimismo da exaltação da Natureza e do ‘tipo nacional’ pacífico e ordeiro” (op. cit., p. 34).

Após a mencionada enumeração, emprega-se o verso exclamativo “Tudo isso é meu!” que, na interpretação de Carmen Miranda, é enfatizado, o que salienta o tom irônico das mencionadas dádivas do país. Segue-se com a enumeração iniciada por “feriado que pra mim vale fortuna”, citando como exemplo a Retirada de Laguna, um fracasso militar brasileiro ocorrido durante a Guerra do Paraguai resultante na morte de centenas de soldados (BANDECCHI, 1970). Por meio da seleção desse episódio da história do Brasil, há novamente uma menção ao aparelho repressivo do Estado exército, estabelecendo-se uma crítica irônica à estratégia de construção do patriotismo de infundir um orgulho pela pátria advindo do resultado de ações militares nas quais se envolvam os Estados a custas de várias vidas.

Por fim, a letra da canção finda com a citação a três estados brasileiros (Pernambuco, São Paulo e Bahia) que viveriam em uma “harmonia que não tem rival”. Recordemos que fazia parte dos planos do governo estadonovista forjar um Estado-nação forte e centralizado, plano este abalado pelos constantes conflitos encabeçados pelas oligarquias regionais (FAUSTO; DEVOTO, op, cit., p. 213). Dessa forma, vemos aqui novamente na voz da personagem-narradora o discurso vigente do Estado.

Como se vê, a letra de **Recenseamento** é altamente polifônica, polifonia essa alcançada por meio da utilização da heterogeneidade mostrada mediante o emprego de discursos diretos e indiretos. Ademais, o constante uso da ironia e da heterogeneidade constitutiva também introduz na letra a voz de outro enunciador, neste caso a voz do Estado, mas de forma polêmica. Seu enunciador, durante toda a letra, se apropria do discurso do Estado de unidade nacional de forma polêmica e irônica de modo a negá-lo.

Ao compararmos ambas as letras analisadas aqui, encontramos que no tango selecionado há um diálogo com a voz do Estado, coincidindo o ponto de vista do seu enunciador com o do Estado. Quanto ao samba, vimos que há uma menção muito mais clara ao Estado em toda a letra e que o enunciador se apropria de forma irônica do discurso do Estado de maneira a polemizá-lo e ridicularizá-lo.

Referências

- ALTHUSSER, Louis (1985): *Aparelhos ideológicos do estado*. Rio de Janeiro: Graal.
- BAKHTIN, Mikhail (2006): *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BANDECCHI, Brasil et alii (1970): *Novo dicionário de história do Brasil ilustrado*. São Paulo: Melhoramentos.
- BECKER, Howard S (2008): *Outsiders: estudo de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BRUNO, F. A. T. C. (2009): A educação patriótica no Brasil e na Argentina: contrastes para a construção de um ethos autoritário. Em: *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG. v. 1. p. 2625-2624.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1968): *Gramática elemental del gallego común*. Vigo: Galaxia.

CHAUÍ, Marilena (2000): *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

DUCROT, Oswald (1984): *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.

DUBOIS, Jean *et alii* (2004): *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando (2004): *Brasil e Argentina*. Um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: Trinta e Quatro.

FONTANELLA DE WEINBERG, Beatriz (1992): *El español de América*. Madrid: Mapfre.

GOBELLO, José (1996): *Aproximación al lufardo*. Buenos Aires: Educa.

SARLO, Beatriz. Argentina: nada será como antes. Em: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 61, mar-nov, 2001, pp. 41-56.

TodoTango: www.todotango.com.