

# AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS RELACIONADAS À MULHER NO CANCIONEIRO POPULAR DE 1930 A 1945

Manoel Pinto Ribeiro, da UERJ, ABF e UNISUAM

## INTRODUÇÃO

Este trabalho visa a verificar alguns exemplos de formações discursivas em que se inscreve a mulher, no imaginário do cancionero popular brasileiro, no período de 1930 a 1945, época da ditadura-governo de Getúlio Vargas, considerada por muitos como o período áureo de nossa música popular brasileira.

Nesse período, vemos Noel Rosa, visto como o maior compositor de todas as épocas, com um repertório de cerca de 250 músicas em apenas alguns anos de sua vida: 1930-1937.

Outros nomes de relevo: Ari Barroso, Ismael Silva, Lamartine Babo, Custódio Mesquita, Lupicínio Rodrigues, João de Barro (Braguinha), Herivelto Martins, Ataulfo Alves, Mário Lago, Almirante.

Intensamente, o cancionero acima menciona a mulher em suas letras. Relacionando língua e história, pretendemos perceber como o imaginário sobre ela é construído ou reforçado e como pode vir a permanecer vivo nos tempos atuais.

Dessa forma, por meio dos mecanismos teóricos utilizados pela Análise de Discurso de linha francesa, representada principalmente por Pêcheux, Orlandi, Mariani e Indursky, postulamos descrever as formações discursivas e discursos relacionados ao perfil feminino reproduzido nas letras de algumas músicas compostas por autores como os citados

A título de ilustração, num exame inicial do *corpus* de que dispomos, fizemos o seguinte recorte:

Este corpo moreno / cheiroso e gostoso que você tem/ é um corpo delgado / da cor do pecado que faz tão bem/ Este beijo molhado/ escandalizado que você me deu / tem sabor diferente / que a boca da gente/Jamais se esqueceu (...) / Quando você me responde / umas coisas com graça / a vergonha se esconde / porque se revela a maldade da raça / tem cheiro de mato / tem cheiro de fato / saudade e tristeza / esta simples beleza / teu corpo moreno/ morena, enlouquece/ eu não sei bem por quê / só sinto na vida / o que vem de você (...)

(*Da cor do pecado*: Bororó – Silvio Caldas – 1939)

Nos meados do século XX, a figura feminina estava relacionada semanticamente à clausura, à submissão (ao pai/marido), à pureza/candura. O amor,

por sua vez, era filiado às raízes românticas, que legaram a idealização de uma mulher intocável, destituída de sensualidade, vinculada aos preceitos religioso-familiares — “culto marial” (à Virgem Maria) (Carvalho e Araújo: 1999).

No recorte acima, tem-se a imagem de uma mulher até as décadas de trinta e quarenta excluída das artes, aquela típica brasileira: a mulata – ainda “da cor do pecado”. Funda-se aí, por meio da aliança de compositores como Noel Rosa (o único compositor branco de classe média a subir as favelas cariocas), uma outra forma de leitura da figura feminina. Trata-se, como muitos outros estudiosos do período bem observam, de um prenúncio ligado estreitamente às concepções modernistas de ruptura com as tradições artístico-literárias.

É, porém, uma época de transformação, em que o recorte acima coexiste com temáticas que lhe são contraditórias, líricas carregadas, por exemplo, da “coita” tipicamente inscrita no Romantismo: “Mesmo derramando lágrimas/ eu não vou te perdoar / chega o que eu tenho sofrido/ todo o meu tempo perdido / nunca mais eu quero amar ...” (Araulpho Alves – 1933 – *Tempo perdido*).

Há mecanismos lingüístico-discursivos que vão traçando a (s) imagem(s) da mulher, constituindo um imaginário heterogêneo, que aponta para uma ruptura, para um *discurso fundador* (Orlandi: 2004) de uma outra identidade feminina.

Retomando “Da cor do pecado” transcrita acima, percebe-se que o controle social instituído pela ordem do discurso (Foucault: 2003) funciona, na medida em que à mulata, nomeada, não ingenuamente, na lírica, como “morena”, é relegado um lugar social de “pecado” (pela cor) e “erotismo” (pelo proibido — “tem sabor diferente”). Além disso, percebemos a repetição do estigma de preconceito racial, da forma que vigorava à época, nos versos que dizem que na mulata “a vergonha se esconde / porque se revela a maldade da raça”. Em tais versos, história e língua se manifestam e produzem efeitos de sentidos possíveis de serem lidos através da teoria da Análise de Discurso francesa.

Assim, pretendemos seguir, neste trabalho, a proposta de tecer uma produção analítica inicial em torno de certas construções discursivas sobre a mulher, as quais pudemos identificar em nosso *corpus*.

## 1. QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO

### 1.1 Análise de discurso - Contexto histórico e epistemológico

A Análise de Discurso surgiu na França, na década de 60, como resposta aos sintomas de crise (mudança no estatuto atribuído à análise do texto): crise na Lingüística; crise nas Ciências Humanas (História, Sociologia, Antropologia).

Segundo Mariani (1997:125),

A escola francesa de análise do discurso (de agora em diante AD) se apresenta como sendo uma teoria crítica da linguagem, consti-

tuindo uma disciplina que, por se situar no entremeio das ciências sociais humanas, encontra-se sempre reinvestigando os fundamentos de seu campo de conhecimento: as relações entre a linguagem, a história, a sociedade e a ideologia, a produção de sentidos e a noção de sujeito.

Os estudos no campo da língua deixam de se concentrar na palavra ou na sentença (limitando-se à frase), para ter como interesse o texto (Linguística Textual, Semiótica e Análise de Discurso). Possibilita-se, assim, a instauração de novos objetos de análise: o *texto* e o *discurso*. Para este novo tratamento da língua, o texto não é uma simples soma de frases, mas um todo, interligado, que significa.

A Análise de Discurso instaura uma tensão no interior do corpo teórico da Linguística tradicional, pois questiona o corte epistemológico saussuriano. Discutem-se as exclusões praticadas pela Linguística — a do sujeito, da situação e da significação — e a existência do discurso como objeto de análise, que não se confunde com a fala, que opõe o geral ao individual, para língua/discurso, que contrasta o geral ao social.

O aparecimento da Análise de Discurso contribuiu para a desestabilização do Estruturalismo Linguístico. Assim, fez-se necessária a elaboração de um outro objeto científico. A situação histórica implicava uma transformação nos estudos da linguagem. Estes estudos consideravam os seguintes acontecimentos como vetores de mudanças:

1. Focaliza-se a obra de Lacan, que procede a uma releitura de Freud e Saussure;
2. Também o pensamento de L. Althusser, que relê Marx (a existência não precede a essência, a consciência: as condições de produção não determinam o sujeito);
3. Roland Barthes reanalisa a obra de Saussure e propõe uma Semiologia ampla, com a existência de signos não-linguísticos;
4. Foucault constrói conceitos científicos, criticando a história das idéias;
5. Michel Pêcheux propõe uma metodologia de análise de textos e trabalha o pensamento de Lacan e o de Althusser (notas de aula, Mariani: 2004).

A Análise de Discurso de linha francesa, foco deste trabalho, apresenta-se em duas correntes:

1. Análise de Discurso que concebe um sujeito onipresente com intenções e controle sobre o que diz (Charaudeau);
2. a que concebe um sujeito afetado pelo inconsciente e pela ideologia, constituído pela linguagem (M. Pêcheux).

Para a análise de discurso ora adotada, o discurso é um conjunto de textos disperso no espaço e no tempo: um discurso não se encontra todo reunido no mesmo texto. Ele está disperso por muitos textos, originários de diferentes “autores”, escritos em distintos espaços e em épocas diversas (Indursky.1998:10). Através do exame da materialidade do texto e da articulação do discurso com a história, pode-se atingir a discursividade. Assim, o texto, aqui, é considerado uma unidade aberta e pragmática, que se relaciona com a exterioridade, sendo marcado fortemente pela incompletude. Nessa perspectiva, o texto é o nosso objeto teórico, sendo lugar de jogo de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade.

Além disso, o texto é afetado pela ideologia, posto que é na língua que ela se materializa, nas palavras dos sujeitos. Nesse sentido, o discurso pode ser considerado também como o lugar do trabalho da língua e da ideologia.

A análise nessa linha teórica permitirá que percebamos como um texto/dizer funciona, como produz sentidos como um objeto lingüístico-histórico. O sentido, aqui, se dá no encontro da estrutura com o acontecimento (Pêcheux:2003), por isso se pode falar em exterioridade de sentido, em pré-construído, interdiscurso. É nesse lugar de exterioridade que trabalharemos. É onde se encontram a ordem da língua e a ordem da história (Orlandi: 2004).

Outra categoria teórica que utilizaremos neste trabalho é a memória, que é a “re-atualização de acontecimentos e práticas passadas em um momento presente, sob diferentes modos de textualização, na história de uma formação ou grupo social” (Mariani, CL,UFF, 1990:38). Relendo as construções discursivas em torno da mulher no cancionário no período de 1930-1945, ressignificaremos o lugar da figura feminina na memória sócio-histórica.

## **1.2 Paráfrase e polissemia: repetição e deslocamento do significado**

Na análise da superfície lingüística, examinam-se os mecanismos sintáticos e o funcionamento enunciativo, de-superficializando esses mecanismos, para buscar estabelecer as famílias parafrásticas, estabelecendo-se matrizes de sentido.

Para Eni Orlandi (2004: 71), a autoria — função autor — é tocada de modo particular pela história. O autor constitui-se, com seu enunciado, numa história de formulações. Por isso, é impossível evitar a repetição, pois o enunciado só é reconhecido porque é da ordem do já-dito. Inscreve-se no repetível, de forma particular, instaurando um lugar de interpretação no meio dos outros. A repetição é parte da história. O autor assume sua posição e produz um evento interpretativo (o que faz sentido), ao inscrever sua formulação no interdiscurso, na memória do dizer.

A relação entre a paráfrase e a polissemia é contraditória, posto que ambas ocupam um lugar de tensão discursiva, um eixo que estrutura o funcionamento da linguagem (Orlandi, 1998). Um processo não existe sem o outro,

o que conduz a uma diferença necessária e constitutiva. A paráfrase, em termos discursivos, é a reiteração do *mesmo*. Na polissemia, temos a produção da *diferença*. Tem-se uma relação entre o mesmo e o diferente, a produtividade e a criatividade na linguagem. O que funciona nesse jogo entre o mesmo e o diferente na constituição dos sentidos é o imaginário, é a historicidade na formação da memória.

Assim: 1) há um retorno ao mesmo espaço dizível (paráfrase), mesmo com variedade da situação e dos locutores: o MESMO; 2) há um deslocamento, um deslizamento de sentidos (polissemia), nas mesmas condições de produção imediata: o DIFERENTE.

Considerando o pressuposto de que a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas, tem-se que o sujeito, ao significar (enunciar), se significa. Há um movimento constante do simbólico e da história.

Assim, na materialidade das letras do cancionário da MPB de 1930 a 1945, pretendemos perceber a identidade do jogo de sentidos entre paráfrase e polissemia, que configuram o confronto entre o simbólico e o político, ali em funcionamento.

### 1.3 Formações discursivas e ideológicas

O discurso é constituído por um conjunto de enunciados que provêm do mesmo sistema de formações discursivas (FD). Por sua vez, uma FD é delimitada pelo princípio de dispersão de repartição dos enunciados. A demarcação revela o nível do enunciado. A descrição dos enunciados revela como se organiza o nível enunciativo, o que conduz à individuação de uma FD. Há uma certa recursividade entre as noções de FD e de enunciado. Um enunciado pertence a uma FD, como uma frase pertence a um texto. O que define a regularidade dos enunciados é a formação discursiva, estabelecendo-se uma lei de coexistência para os enunciados (*Arqueologia do saber*, 146. Apud Indusky. 1997: 31).

Ao elaborar a teoria da Análise de Discurso, Pêcheux, retomando de Foucault a categoria de FD, reconfigura seu escopo, entendendo que toda formação discursiva se submete à formação ideológica na qual se inscreve. Para o filósofo, a espécie discursiva pertence ao gênero ideológico e

cada formação ideológica (FI) constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são individuais nem universais, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relação às outras (Pêcheux & Fuchs. Apud Indursky, 1997: 32).

Assim, as FIs comportam uma ou mais FDs interligadas, que mostram o que pode e o que deve ser dito numa manifestação discursiva, em uma certa relação de lugares, no interior de um aparelho ideológico inscrito em uma relação de classe. O sentido se constitui a partir das relações que as diferentes

expressões guardam entre si, no interior de cada formação discursiva. Esta se encontra, por outro lado, determinada pela FI de que se origina.

Dessa forma, os processos discursivos não se originam do sujeito, pois são determinados pelas formações discursivas nas quais o falante se insere. O falante não apenas tem a ilusão discursiva de ser fonte de sentido (ilusão-esquecimento n.º 1), mas ainda de ter domínio daquilo que diz, de ser dono de seu próprio processo de enunciação e de que domina as estratégias discursivas para dizer o que pretende (ilusão-esquecimento n.º 2).

As ilusões do sujeito apontam para a questão da constituição ideológica e psíquica do sujeito do discurso. Na constituição psíquica, o sujeito é representação e depende das formas de linguagem que enuncia e que, de fato, o enunciam. A interpelação do indivíduo em sujeito o faz relacionar-se com o imaginário. Há um sujeito social dotado de inconsciente, o que se manifesta conjuntamente na produção dos processos discursivos: *“é interpelado mas se acredita livre: é dotado de inconsciente, mas se percebe plenamente consciente”*(Indurski.1997:33).

Por fim, as condições de produção são outra categoria teórica que convocaremos. Examiná-las significa retratar a cena de produção discursiva; perceber a situação enunciativa, quem enuncia, de qual (is) lugar (es) social (is) e histórico (s) produz o (s) discurso (s) e a quem se dirige. Essa análise específica desenha para o pesquisador certas características importantes que vão permitir que configure as filiações discursivas em que se inscreve um determinado enunciado. Numa escola, há o lugar do diretor, do aluno, do professor. No discurso, essas relações entre os diversos lugares se acham representadas por uma série de formações imaginárias, que mostram o lugar que cada um atribui a si mesmo e ao outro, a imagem que faz de seu próprio lugar e do lugar do outro.

#### **1.4 A contribuição dos discursos religiosos**

Ao longo do tempo, a mulher tem sido vítima de toda a sorte de discriminação. O apóstolo Paulo de Tarso (Araújo, 2001: 46) dizia que as mulheres deviam portar roupas decentes e enfeitar-se com pudor e modéstia; não podiam ter tranças, objetos de ouro, pérolas ou vestuário suntuoso. Deveriam sim ornar-se com boas obras.

Dadas as dificuldades de libertação da figura feminina através dos tempos, a história da mulher tem sido predominantemente contada pelo homem, sendo uma relevante tarefa desfazer evidências acerca do imaginário sobre ela que funcionou na sociedade de 1930 a 1945.

Mas, para reviver a trajetória das mulheres nesse período, é preciso desmistificar dogmas e verificar que isso é necessário para fazê-las re-existir, ser, viver, enfim. É importante focar a mulher contando não somente sua saga de mártires ou heroínas, mas também as tensões e contradições que se estabeleceram em épocas diversas, entre elas e seu tempo, nas sociedades em que se

inseriram e propor uma reflexão sobre qual foi, qual é e qual poderá ser o lugar da mulher brasileira no tecido social.

A primeira notícia que se tem da ação da mulher é a da figura bíblica, que se encontra no Gênesis: 3, 6-7:

Viu, pois, a mulher que o fruto da árvore era bom para comer, e formoso aos olhos, e de aspecto agradável; e tirou do fruto dela, e comeu; e deu a seu marido, que também comeu. E os olhos de ambos se abriram; e tendo conhecido que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram para si cinturas.

O episódio bíblico é conhecido como a queda – ou perda da graça – de Adão e Eva e está inextricavelmente ligado à serpente que, em forma feminina, tentou a primeira mulher a provar do fruto proibido. A serpente é vista, por isso, como símbolo do logro e do mal causada pela língua solta, encarnando a tentação e o pecado (Bruce-Mitford. 2001: 59).

Eis o chamado pecado original, transmitido a todos os descendentes de Eva, que nascem em estado de culpa. Este pecado só pode ser regenerado, segundo a igreja cristã, pelo batismo. No texto bíblico nota-se o primeiro movimento discursivo cujos efeitos de sentidos relacionam à mulher a fraqueza diante do mundo, visto que foi Eva — ser de sexo fraco oposto construído de uma ‘parte’, dispensável, diga-se de passagem, do corpo do forte homem — quem sucumbiu aos mandamentos divinos, “comendo o fruto proibido” e levando Adão ao infortúnio de ser desvirtuado e expulso por Deus do paraíso. Esse episódio bíblico parece marcar uma trajetória que irá, durante séculos, macular o papel da mulher no convívio social, devido aos reiterados processos parafrásticos a que será submetido.

Em textos medievais, encontramos a reprodução de discursos religiosos em que se inscrevem, por exemplo, efeitos de sentidos diabolizantes, que caracterizam a mulher como figura do “pecado”.

Assim, no século XV e no início do XVI, todo o processo misógino que ocorreu na Idade Média ganha força de lei por meio de manuais de caça aos hereges para as fogueiras do Santo Ofício. A prática da bruxaria torna-se o elemento principal de repressão e está, naquela estrutura social, relacionada intimamente com a natureza feminina. A mulher é vista como autora de práticas de sacrifício de criancinhas. Também a imagem de bruxa causadora de malefícios aos homens (doenças, deformidades, esterilidade, impotência, transformações) e à natureza (secas, tempestades) é remetida à mulher. (Maleval. 2004:44)

O Tribunal do Santo Ofício combate os hereges de ambos os sexos, mas a maioria esmagadora pessoas presas era de mulheres. No século XV, a caça às bruxas alcançou o seu apogeu, com o maior número de fogueiras entre 1455-60 e 1480-85. O imaginário daquela época tinha como discurso hegemônico que houve

uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é um animal imperfeito, sempre decepçiona a mente (Araújo, 46).<sup>1</sup>

Já em terras brasileiras, na época do Brasil Colônia, a mulher que dispunha de condições financeiras e de família não escrava era acompanhada dos pais, cercada de irmãos e criadas. Não lhe era permitido ir além de uma troca de olhares com um rapaz, pois ele devia ser, sempre, bem-intencionado e tomar a iniciativa de lhe fazer a corte, além de comportar-se de acordo com as regras da moral e dos bons costumes vigentes, havendo. Isso, obviamente, com o consentimento dos pais da moça. Esta, na ocasião da corte, constantemente era observada por olhos atentos de uma tia ou de uma criada de confiança do pai, naturalmente. A igreja como instituição exercia também forte controle sobre a figura feminina, reforçando os mecanismos de coerção de base religiosa, em acordo com outras instituições sociais, cuja ordem do discurso estava sob o poder hegemônico do homem. Este era considerado “superior” e, por conseguinte, deveria exercer a autoridade.

### 1.5 O governo de Vargas (1930-1945) e o perfil da mulher nesse período

A revolução de 1930 proporciona diferentes redes de significação no país. O movimento revolucionário de Vargas tem a ver com a retomada dos verdadeiros ideais da revolução republicana de 1889 (Mariani, 1990: 45).

O direito de voto para a mulher veio somente em 1932, com o Código Eleitoral, consagrado na Constituição de 1934 (art. 108). Isso se deve a uma entidade civil criada em 1922 por iniciativa de um grupo de mulheres de classe média, de elevada escolaridade, que conhecia os movimentos na Europa e nos EUA: *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* (FBPF). A fundadora foi Bertha Lutz. As primeiras ações se voltaram para conquista do direito ao voto. Após muita luta, Vargas se juntou às pretensões das mulheres, sendo publicado, em fevereiro de 1932, o novo Código Eleitoral, de cuja comissão de redação participara Bertha. Com o direito garantido ao voto, a FBPF se expandiu rapidamente por vários estados, principalmente na Bahia, São Paulo e Pernambuco. Outras reivindicações surgiram, como o respeito à proteção à maternidade e à infância. (Schumacher & Vital Brazil: 2000, 217/222)

Na música popular brasileira, nesse período de Vargas, contribuiu para a existência de um outro espaço social da mulher o trabalho de artistas como Araci de Almeida, que cedo se libertou da influência da família e se constituiu na principal intérprete de Noel Rosa. Outra cantora, ainda muito jovem, foi Aurora Miranda. Podem ser citadas também as irmãs Linda e Dircinha Batista, sem esquecer Cármen Miranda, a artista de maior prestígio no século XX.

<sup>1</sup> Da obra *Malleus maleficarum* (*O martelo das feiticeiras*, em português), de dois alemães dominicanos Heinrich Krämer e Jacob Sprenger, de 1486.



Interessa-nos, por isso, para a nossa tarefa, a visão da mulher e, especialmente, como era o perfil feminino reproduzido nas letras das canções, no primeiro período de governo de Getúlio Vargas – 1930-1945 – considerado por Tinhorão (1998: 299) a era da música popular nacional:

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930: ao criar em 1935, o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa “A voz da América”.

O ano de 1930 começa com o sucesso de “Dá nela”, marcha de Ari Barroso. O mote surgiu de um incidente de rua, com populares gritando “dá nela”, com ameaças a uma mulher. A música foi vencedora do carnaval de 30. Apesar de ter sido escrita no dia do concurso, às pressas, e não ser de grande qualidade, a composição agradou ao público, dando nome até a uma peça de teatro de revista. Por que houve essa reação positiva do público ouvinte da canção? Nossa hipótese é de que isso ocorreu em virtude de uma inscrição da sociedade nos discursos de repressão à figura feminina.

Era moda, porém, nessa época, a idealização do amor e da mulher na música popular brasileira, própria do Romantismo brasileiro, com suas raízes estéticas.

No Brasil dos seresteiros, nas primeiras décadas do século XX, a situação da mulher ainda era de clausura doméstica e de submissão ao pai ou ao marido, à semelhança do que ocorria no século anterior, o que teria contribuído, a par da influência do Romantismo, para a idealização da figura feminina nas canções românticas, então em moda. Autores há, entretanto, que vão mais longe e vêem na idealização estética da mulher uma das facetas do machismo. Este, por sua vez, teria suas raízes remotas no patriarcalismo herdado das culturas greco-romana e judaico-cristã, bases da civilização ocidental (Carvalho e Araújo, 1999:14).

É também em 1930 que se inicia a carreira profissional de Noel Rosa, com “Queixumes” (“Meu sofrer”), em que há uma filiação às formações discursivas eclodidas na era da estética romântica. A música trazia um verso de Catulo da Paixão Cearense: “*Pertenço à dor e gosto até de assim penar*” (“*Talento e formosura*”, 1909). Gostar de penar era parte da paráfrase que os autores faziam do ideário (imaginário) romântico de amor ideal e da mulher inatingível. Os versos de Noel declaram:

“Sem estes teus tão lindos olhos, / Eu não seria sofredor. / Os meus ferinos abrolhos / Nasceram do nosso amor. / Eu hoje sou

um trovador / E gosto até de assim penar. / Vou te dizer os meus queixumes: / Ciúmes tenho do teu olhar”.

Com exceção dessa música e de duas que permaneceram inéditas – “In-gênua”, 1930, e “Numa noite à beira-mar”,

o tratamento dado ao amor na obra de Noel nada tem em comum com o que escreviam e cantavam os contemporâneos do sambista. Em contraste com a idealização do amor e da mulher, a atitude poética de Noel é de dessacralização e irreverência, de desmitificação do amor, numa linguagem bem próxima do português coloquial do Brasil. (Carvalho e Araújo, 1999: 14).

A ruptura que propõe Noel reforça a importância de se rever o tratamento dado à mulher, nesse fértil período da música popular brasileira.

## 2. ANÁLISE DO PERFIL DA MULHER EM ALGUMAS CANÇÕES

No conjunto de letras do *corpus* que reunimos até o momento, a imagem da mulher ali refletida é dotada de heterogeneidade. Apesar de a época de 1930 a 1945 ser marcada por uma mulher coagida pelo controle social, pelas responsabilidades de esposa e mãe de família, pela instituição religiosa e sua forte autoridade, uma outra figura feminina aparece:

“Quatro horas da madrugada / mulher, por que veio tarde assim?  
/ Você, quando vai para a orgia/ emendando a noite ao dia / Não se lembra mais de mim”

(H. Martins / F. Senna, *Quatro horas*)<sup>2</sup>

Essa outra mulher parece agir como um homem boêmio. O léxico, composto de palavras como “madrugada” e “orgia”, remete a uma figura de mulher da noite, dotada de furor sexual. Dela o homem cobra uma *satisfação* — são “quatro horas da madrugada” — e *carinho* — “não se lembra mais de mim”. O sentimentalismo romântico do homem diante da atitude fria da mulher mostra uma inversão nos papéis sociais tradicionais. O homem ocupa o lugar até então relegado à mulher. Nessa tendência de identidade discursiva, também podemos citar:

“Eu nunca vi tanta exigência / Nem fazer o que você me faz / Você não sabe o que é consciência / Não vê que eu sou um pobre rapaz (...)”

Você só pensa em luxo e riqueza / Tudo que você vê, você quer / Ai, meu

Deus, que saudade da Amélia / Aquilo sim é que era mulher.

(Araulpho Alves / Mario Lago, *Ai que saudades da Amélia*)

Nossa hipótese para esse tipo de construção da figura feminina é de que

<sup>2</sup> O termo grego *órgia* (festas de Baco) nos remete ao sentido de festim licencioso, bacanal.

está em inscrição uma outra mulher, que deseja independência, que é vaidosa, que se preocupa com o próprio bem-estar e reivindica o equilíbrio das funções do lar. Nos dois últimos versos, podemos notar pistas do antigo lugar ocupado pela mulher, dentro do pensamento dominante na época.

Há, dessa forma, duas imagens de mulher inscritas na letra da canção “Ai que saudades da Amélia”, confirmando nossa hipótese de que podemos, analisando as condições de produção da música, perceber o perfil da mulher oscilando entre dois pólos:

- a) a mulher sob o jugo da família, pura, casadoura, virgem, fiel, submissa ao marido após o casamento e cumpridora dos afazeres domésticos;
- b) a mulher que busca o prazer, seja pelo luxo, seja pela liberdade, pelos novos desejos e exigências.

Nesse sentido, “Amélia” é atravessada por interdiscursos que colaboram na sua heterogeneidade constitutiva (Authier-Revuz: 1998). A exterioridade que cerca a imagem da mulher permite que tracemos os dois pólos acima. Ali, em acordo com nosso recorte teórico, duas ideologias antagônicas se materializam:

- a) a mulher do passado, nomeada “Amélia”, “mulher de verdade”, “dotada de razão”;

x

- b) a mulher do presente, à procura do prazer de viver, tendo sua conduta dotada de emoção — “não tem consciência”.

Ainda em “Amélia”, podemos notar, a título de reforçar nossa hipótese de que a mulher está se deslocando de lugar naquela sociedade, a posição de resistência que ocupa o homem: sente saudades de uma mulher que sofria sem reclamar, ao contrário, apaziguava o que poderia ser índice de conflito:

“Às vezes passava fome ao meu lado / e achava bonito não ter o que comer / e quando me via contrariado / dizia: meu filho, o que se há de fazer?”

Para se perceber o esforço do homem em manter o anterior controle sobre a mulher, veja-se:

Me respeite, ouviu? / por favor / o ambiente está carregado, ó filha / (...) eu não quero perder a linha (...) / eu já vim da rua um bocado aborrecido / (...) em vez de me acalmar, para eu poder dormir/ você procura um pé para brigar, pra discutir / cala a boca, Lili (“Me respeite, ouviu? (Walfrido Silva – 1933)

Certamente que a posição discursiva de resistência do homem é domesticada pelo recurso do humor (tanto em “Amélia”, quanto em “Me respeite, ouviu?”) e da aproximação da Amélia com uma mulher oriunda da população de menores recursos financeiros.

De outra parte, analisando a mulher da elite que viveu aquele período histórico, verificamos que ela também estava sob o jugo de discursos hegemônicos e moralizadores, apesar de não ser tratada como a Amélia da canção, pois não executava trabalhos domésticos. No entanto, ela se submetia da mesma forma ao seu esposo, não se achando no direito de questioná-lo, cumprindo seus “deveres” de esposa e mãe.

A instituição religiosa fazia parte dos recursos que permitiam o controle do deslocamento do lugar da mulher. A autoridade imposta pela tipologia do discurso religioso é reproduzida em diversas composições:

“Todo mal que há no mundo / Foi a mulher quem criou / só não sabe esta verdade / Quem nunca experimentou” (Mesquita e Zeca Ivo. *Os homens são uns anjinhos*)

Acima, percebe-se a paráfrase bíblica da primeira mulher, Eva, expulsa do paraíso por não resistir à tentação da serpente. Também, no decorrer da letra da música, são notados traços típicos do discurso religioso como o emprego de antíteses — “diabinhos” x “anjinhos”; “verdade” x “mentira”/“falsidade”; “mulher” x “homem” (Orlandi, 2004).

O léxico configura-se predominantemente com substantivos relacionados à religiosidade: “anjos”, “diabinhos”, “diabo”, “encarnação”, “pecado”, “tentação”.

A mulher, nas letras acima, é o oposto da pureza romântica. Está no plano terreno/mundano, longe de ser idealizada pelo homem — “mulher é a mãe da mentira”. Na mesma filiação discursiva, notamos outra produção:

“Pra que mentir, / se tu não tens esse dom / de saber iludir? /  
Para quê? Pra que mentir, / Se não há necessidade de me trair? /  
Pra que mentir, / se tu não tens a malícia / de toda mulher?

(Noel Rosa / Vadico – 1937)

Novamente, efeitos de sentidos relativos a uma demanda de razão da mulher são parafraseados. O homem chama a mulher à razão, tece argumentos que vão tirando da mulher motivos por que “mentir”. A busca da razão é reiterada pelas orações condicionais, que constituem premissas para que se conclua a desnecessidade da mentira.

Analisando as condições de produção de “Pra que mentir”, pesquisamos o perfil da mulher que motivou a escritura da música. Trata-se de Ceci (Juraci Correia de Moraes), uma mulher que trabalha como dançarina de cabaré, na noite. A informação nos foi relevante à medida que passamos a perceber outra direção discursiva do perfil feminino: o homem parece sofrer pela mulher que está fora do padrão social, pela dançarina de cabaré — que possui vários “affairs” — ou pela “morena” — a mulata que caracterizamos na introdução deste trabalho como figura do proibido.

Morena boca de ouro / o que me faz sofrer o teu jeitinho que me

mata / roda, morena, cai , não cai / (...) samba, morena, e me de-  
sacata, / morena, em brasa viva (...) O amor é um samba tão di-  
ferente, morena, samba no terreiro, pisando sestrosa, vaidosa (...)  
/ morena, tem pena de mais um sofredor

(Ary Barroso. *Morena boca de ouro*)

Sobre a questão da mulata e sua presença em algumas produções da época, nossa hipótese inicial é de que estamos diante de uma ruptura com a tradição escravista: até então, o negro não tinha participação expressiva na cultura. As produções desse período, que misturam compositores da Zona Sul com aqueles que habitavam os morros do Rio de Janeiro permitem que os mecanismos de controle social (Foucault:2003) abram um espaço, ainda domesticado por estigmas e preconceitos, para a etnia negra, maciçamente presente no país.

O teu cabelo não nega, / mulata, / Porque és mulata na cor / mas  
como a cor não pega, / mulata, / mulata quero o teu amor

(Lamartine Babo, & Irmãos Valença. *O teu cabelo não nega*)

O fragmento acima tem como efeito a contradição – admiração e preconceito em torno da figura da mulata convivendo na mesma materialidade lingüística.

Os interdiscursos que colaboram para a nossa hipótese se inscrevem no movimento estético e literário Modernista, eclodindo no país e sendo disseminado, através da paráfrase e da polissemia.

## CONCLUSÃO

Procuramos com este pequeno ensaio trabalhar alguns conceitos introduzidos pela teoria da Análise de Discurso francesa, representada por Pêcheux, Orlandi, Mariani e outros. Nossos esforços se concentraram na leitura da bibliografia do curso e no aproveitamento do que já temos como material de pesquisa de doutoramento.

Reiteramos que este trabalho postulou lançar hipóteses iniciais acerca do *corpus* de que dispomos. Desta forma, pretendemos dar curso e aprofundar nossa pesquisa em termos do que vinha ocorrendo no período histórico em torno da mulher e identificar outras filiações discursivas e ideológicas que possam ter colaborado na significação da mulher da forma como descrevemos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”. In: *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Unesp, 2001 (Organização de Mary Del Priore).
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. “Heterogeneidade(s) enunciativa(s)”. In: *Cad. Est. Lingüísticos*. Campinas: 25-42, jul./dez. 1998.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita – um compositor romântico no tem-*

- po de Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Funarte/Eduerj, 2001.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. *O livro ilustrado dos símbolos*. São Paulo: Publifolha, 2001).
- CARVALHO, Castelar de & ARAÚJO, Antônio Martins. *Noel Rosa – língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 9.ª edição, São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- INDURSKY, Freda. *A fala dos quartéis*. Campinas: Unicamp, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Análise do discurso e sua inserção no campo das ciências da linguagem”. In: *Caderno do IL n.º 20*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Representações diabolizadas da mulher em textos medievais”. In: *As mulheres são o diabo* (vol. 5 da coleção Clepsida). Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.
- MARIANI, Bethania. “Discurso, memória, esquecimento e acontecimento”. In: *Caderno de Letras da UFF n.º 14*. Niterói: Instituto de Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O PCB e a imprensa*. Campinas: Revan / Ed. UNICAMP, 1997.
- ORLANDI, Eni P. “Paráfrase e polissemia – a fluidez nos limites do simbólico”. In: *RUA*. Campinas: Unicamp, 1998, pp. 10/19.
- \_\_\_\_\_. *A linguagem e seu funcionamento – as formas do discurso*. 4.ª ed., 3.ª reimpressão, São Paulo: Pontes, 2003
- \_\_\_\_\_. “O discurso religioso”. In: *Análise de discurso – princípios e procedimentos*. 5.ª ed., Campinas: Pontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Texto e discurso”. In: *Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 4.ª ed., Campinas: Pontes, 2004
- \_\_\_\_\_. “Autoria e interpretação”. In: *Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 4.ª ed., Campinas: Pontes, 2004.
- PÊCHEUX, M. *O discurso - Estrutura ou acontecimento* 3.ª ed., Campinas: Pontes: 2002.
- SCHUMAER, Schuma & VITAL BRAZIL, Érico. *Dicionário de mulheres do Brasil*. 2.ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.