

FORMAÇÃO DISCURSIVA: A MULHER VINCULADA À FIGURA DE EVA

MANOEL PINTO RIBEIRO (UERJ, UNISUAM E
ACADEMIA BRASILEIRA DE FILOLOGIA)

Este artigo dá continuidade ao recorte que temos efetuado em nossa tese de doutorado na UFF (*Formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira, de 1930 a 1945*), na linha da Análise de Discurso de Michel Pêcheux.

Nessa formação discursiva, a mulher traz, em sua constituição histórica, a memória da primeira mulher, Eva. Trata-se de um interdiscurso atrelado ao discurso religioso. Para Certeau (*apud* MARIANI, 1997: 14), o termo “memória” deve ser compreendido “no sentido antigo do termo, que designe a pluralidade dos tempos e não se limita, portanto, ao passado”.

Certamente, como se observará no dispositivo analítico, a figura da mulher, representada nas canções de 30-45, será marcada por uma heterogeneidade discursiva. O controle pelo discurso religioso estava presente, por meio de paráfrases do contexto bíblico. Vejamos uma sequência discursiva:

Você ganha mas não leva
Que eu sou o marido da Eva! (coro)
[...]
Descobri no fim da festa
Que a maçã era indigesta
Fiz asneira!
Se a serpente não me engana
eu comia era banana
sobremesa brasileira.

(“Marido de Eva”, marcha, 1936,
de Nássara e Sílvio da Fonseca).

Nota-se, nessa canção, uma relação de sentido (intertextualidade) com os textos religiosos. Portanto, todo discurso nasce em outro e aponta para outro (seu futuro discursivo). Há uma espécie de *continuum*, um estado de processo discursivo, resultado de processos discursivos sedimentados (ORLANDI, 2001 b: 18).

O termo “leitura” nos leva a diversas significações. Pode significar “atribuição de sentido”, ou “concepção” (por exemplo, em “leitura do mundo”, numa relação com a ideologia); ocorre leitura como construção de um aparato teórico-metodológico de um texto; pode-se vincular leitura à alfabetização, uma aprendizagem formal. Todos esses sentidos são delimitados pela ideia de interpretação e de compreensão, como nos

diz Orlandi (2001 b: 7/8). É necessário verificar que sujeitos e sentidos são elementos de um mesmo processo: o da significação. Quando se lê, temos de considerar não apenas o que está dito, mas ainda o não dito, o implícito, que também significa. “Saber ler é saber o que o texto diz e o que ele não diz, mas o constitui significativamente” (ORLANDI, 2001 b: 11).

Por estarmos vivendo uma época de profundas modificações, em todos os setores, buscam-se, para o ensino escolar, soluções metodológicas, com uma motivação adequada e um aprendizado mais eficiente, uma vez que a análise tem priorizado apenas o conteúdo do texto, não se procurando uma dimensão que mostre a correlação do dizer explicitado com sua memória discursiva. Ao juntar língua e história, como é próprio do movimento do analista de discurso, veremos quão diferentes são os sentidos determinados por essa relação necessária e constitutiva dos discursos em circulação. A partir da materialidade da língua, buscaremos compreender as posições em que se inscrevem os sujeitos e que discursos assumem.

É também em relação à interpretação que podemos considerar o interdiscurso (o exterior) como a alteridade discursiva: “é porque há o outro nas sociedades e na história, diz M. Pêcheux (1990), correspondente a este outro linguageiro discursivo, que aí pode haver identificação ou transferência, isto é, existência de uma relação abrindo a possibilidade de interpretar. E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as relações sociais em redes de significantes” (ORLANDI, 2003 b: 59).

Enfim, os sentidos ligados à mulher e os lugares sociais que ela ocupa à época serão descritos e analisados, partindo-se de um *corpus* construído com base na teoria da Análise de Discurso, de Michel Pêcheux e em trabalhos desenvolvidos por pesquisadores brasileiros, principalmente por Eni P. Orlandi.

Orlandi apresenta, no artigo “Segmentar ou recortar” (1984: 9/26), as razões por que a Análise de Discurso trabalha com a noção de “recortar”, em vez de “segmentar”, como faz a Linguística. Uma unidade discursiva representa fragmentos correlacionados de linguagem e situação. Por isso o recorte é uma unidade discursiva, ou seja, é um *fragmento da situação discursiva*. Assim, o recorte se diferencia do segmento que é, apenas, uma unidade da frase, do sintagma etc. Na segmentação, tem-se em vista a relação entre unidades dispostas linearmente. A hierarquização dos níveis de análise é feita mecanicamente. Já nos recortes não ocorre dessa forma, visto que não existe uma passagem automática entre as unidades e o todo que elas constituem.

Há, ainda, um princípio segundo o qual se efetua o recorte que vai variar de acordo com os tipos de discurso, segundo a configuração das condições de produção, além do objetivo e do alcance da análise.

Agora se pode conceituar o texto como *o todo em que se organizam os recortes*. O todo se relaciona com as condições de produção, com a situação discursiva.

O recorte remete à ideia de polissemia e não à de informação. Na e pela situação de interlocução é que se fazem os recortes. Compreende-se aqui um contexto

de interlocução menos imediato: o da ideologia.

E a sintaxe, na Análise de Discurso, não deve ser a horizontal, linear, com as características da frase. Ela deve ser a sintaxe do texto, de acordo com o conceito que se encontra acima exposto. Através dos recortes, verifica-se como as relações textuais se representam. A representação não é, obviamente, uma extensão da sintaxe da frase.

A mulher vinculada à figura de Eva

A memória social é um processo histórico que resulta de uma disputa de interpretações para acontecimentos (presentes ou ocorridos). Vai haver, por conseguinte, a predominância de uma das interpretações e esquecimento, às vezes aparente, das outras (MARIANI, 1997: 14). Analisaremos a seguir algumas sequências discursivas.

Sequência 1

Mulher é a mãe da mentira

A mãe do pecado

E da tentação

(“Os homens são uns anjinhos”,
samba, 1932, Custódio Mesquita
e Zeca Ivo).

A perda da graça de Adão e Eva está vinculada à serpente que, em forma feminina, tentou Eva a provar do fruto proibido. Por isso, a serpente é vista como símbolo do logro e do mal causado pela língua solta, encarnando a tentação e o pecado (BRUCE-MITFORD, 2001: 59).

Na sequência discursiva 1, vê-se a representação da mulher, de acordo com os sentidos inscritos em texto bíblico. Em virtude de partilhar da essência de Eva, a mulher leva, constituindo sua memória social, o estigma do controle permanente (ARAÚJO, 2001: 46). Por causa dela, o paraíso e a imortalidade foram perdidos, por isso é imaginada como introdutora do mal no mundo. A presença de Eva é desintegradora da ordem e, simultaneamente, instauradora de uma nova ordem. A sequência recupera os atributos de Eva “mãe do pecado e da tentação”, parafraseando os sentidos atrelados ao discurso religioso.

Sabe-se que, de 1930 a 1945, como ocorria no período colonial e no império, a instituição religiosa fazia parte das instâncias que permitiam o controle do deslocamento do lugar da mulher. Isso justifica por que a autoridade imposta pela tipologia do discurso religioso fora difundida em diversas composições.

Sequência 2

Os homens são uns anjinhos
 E as mulheres verdadeiros diabinhos
 Mas mesmo assim o homem quer
 O amor da mulher e seus falsos carinhos.
 Todo mal que há no mundo
 Foi a mulher quem criou
 (Idem, ibidem)

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”.

Sequência 3

Ouvi dizer que o diabo
 Na outra encarnação
 Foi mulher e agora é homem
 Só por chateação.
 Mulher é a mãe da mentira
 Mãe do pecado e da tentação.
 (idem, ibidem).

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

A mulher, na canção acima, é o oposto da pureza romântica. Está no plano terreno/mundano, longe de ser idealizada pelo homem: “mulher é a mãe da mentira”. No entanto, o efeito de sentido não é religioso. Pelo contrário: a despeito do léxico atrelado à religião que configura a letra da música, tem-se a ironia ali materializada, que aponta para o relacionamento carnal e o mundano: “Mas mesmo assim o homem quer / O amor da mulher e seus falsos carinhos”.

Também, na mesma direção discursiva, notamos outra produção.

Sequência 4

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?
 (“Pra que mentir?” Noel Rosa e Vadico,
 samba, 1934).

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 trabalhava como dançarina de cabaré, na noite (CARVALHO e ARAÚJO, 1999: 20). 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.

Na sequência seguinte, a canção revela sentidos ligados a ciúme, com um triângulo amoroso: o ‘eu’, o ‘tu’ e o ‘outro’. Essas marcas linguísticas representam os sujeitos do discurso. O ‘eu’ se queixa, repetidamente, através do verbo ‘mentir’, do procedimento da mulher (o ‘tu’, ou seja, Ceci), quase sempre ligada ao imaginário como pecadora e mentirosa: “Pra que mentir / Se tu ainda não tens / Esse dom de saber iludir?” Já o ‘outro’, segundo os biógrafos de Noel Rosa (MÁXIMO & DIDIER, 1990), seria um famoso compositor da época, um dos muitos “amores” dessa mulher.

Sequência 5

Pra que mentir
 Se eu sei que gostas de outro
 Que te diz que não te quer?

Pra que mentir tanto assim,
 Se tua sabes que eu já sei
 Que tu não gostas de mim?
 Tu sabes que eu te quero,
 Apesar de ser traído
 Pelo teu ódio sincero
 Ou por teu amor fingido!
 (idem, ibidem)

Outros itens lexicais reforçam o sentido de traição: “fingido”, “traído”.

Revela-se ainda uma contradição nas oposições “ódio sincero x amor fingido”, apesar de o homem insistir em reiterar o seu amor: “tu sabes que eu te quero”, situação própria de masoquismo (CARVALHO & ARAÚJO, 1999: 36).

Em tom irônico, a mulher, de maneira geral, é caracterizada pela “malícia”, pela mentira, e dotada, portanto, do espírito da desordem e da contradição, criado a partir do mito judaico-cristão. A paráfrase desse sentido ocorre também na seguinte seqüência:

Seqüência 6

Você que vive sozinho neste mundo
 Não dá satisfação, faz o que quer
 Se quiser viver assim por toda vida
 Tome cuidado com o diabo da mulher.
 (“O diabo da mulher”, Benedito Lacerda
 e Ciro Monteiro, samba, 1943).

A mulher é comparada ao “diabo”, figura que representa o mal, com a qual se deve “tomar cuidado”. Liga-se, ainda, a seqüência à ideia de liberdade, pois o homem não ficará aprisionado, subordinado à mulher: “Você que vive sozinho neste mundo / Não dá satisfação, faz o que quer”. É a dominância do homem sobre a mulher, que é reduzida a alguns papéis e qualidades secundários, num discurso provindo da ordem discursiva do machismo, identificado como tradicional e naturalizado no imaginário como evidente.

CONCLUSÃO

No texto bíblico, nota-se um 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.

A mulher vem, por isso, ao longo dos tempos, “pagando”, eternamente, pelo erro de Eva, a fêmea que “provocou o pecado” a Adão, tirando da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca. Todos esses efeitos de sentido, como vimos, se refletem nas canções que examinamos neste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”. In PRIORE (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2001, pp. 78-114.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. *O livro ilustrado dos símbolos*. São Paulo: Publifolha: 2001.
- CARVALHO, Castelar de & ARAÚJO, Antônio Martins de. *Noel Rosa – língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex Editora, 1999.
- MARIANI, Bethania. *O PCB e a imprensa*. Campinas: Revan / Ed. UNICAMP, 1997.
- MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/ Linha Gráfica, 1990.
- ORLANDI, Eni P. “Segmentar ou recortar”. In *Linguística: questões e controvérsias*, publicação do Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, Série Estudos – 10, 1984, pp. 9-26.
- _____. *Discurso e leitura*. 6 ed., São Paulo: Cortez, 2001 b.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 3 ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1997.