

AS FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS SOBRE A MULHER PROJETADAS NAS LETRAS DOS TANGOS

María Esperanza Izuel¹

A ORIGEM DO TANGO E SEU CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO

O tango foi concebido nas suas origens como uma manifestação cultural dos setores populares da cidade de Buenos Aires nos finais do século XIX e início do século XX. Neste período, dita cidade viu-se fortemente afetada pelo impacto da imigração massiva, a concentração das classes baixas nos bairros humildes, o empobrecimento das classes trabalhadoras e os conflitos sociais. Nesse contexto de grandes transformações conformou-se, de maneira não planejada, um modelo de sociedade caracterizado pela hibridez, o que era preocupante para a elite portenha.

A maioria dos imigrantes se aglutinou nas grandes cidades como mão-de-obra barata, situação que, somada à escassez de residências, determinou o fenômeno do *conventillo*, moradia típica da classe trabalhadora urbana. Ali, as famílias humildes moravam num mesmo quarto e compartilhavam o banheiro com outras famílias, de diferentes origens, além de ter um pátio central comum. As características próprias dos *conventillos* favoreceram o surgimento de novos tipos populares e despertaram o interesse de muitos escritores da época, dando origem à literatura *lunfarda*². Os *conventillos* foram também fonte de inspiração para os poetas de tango e, por sua vez, tiveram um importante papel na difusão da dança e da música através das festas que aconteciam em seus pátios.

Porém, este ambiente gerou muito repúdio e provocou a reação apavorada das elites crioulas. Para a oligarquia conservadora local, o estrangeiro era visto como a causa de todas as desgraças, como o demônio que incitava à imoralidade.

¹ Mestranda em Letras, Área Linguística, UFPE.

² O *lunfardo* é a gíria que utilizavam as classes baixas de Buenos Aires no começo do século XX, fruto entre outras coisas da mistura de línguas dos imigrantes. Muitas expressões e palavras foram introduzidas nas letras dos tangos e posteriormente na fala cotidiana de Argentina e Uruguai.

Assim, a aversão que produziram os imigrantes nas classes dominantes teve seu paralelo na inicial repulsão ao tango.

Varela (2005) explica que longe do caráter nostálgico que em geral se atribui ao tango, este teve no começo uma personalidade festiva, relacionada à sexualidade e aos prostíbulos. Sua essência, então, era a festa, o erotismo, a bebedeira alegre. Isso constituiu um problema para o estado conservador da época que se preocupava em manter os valores tradicionais, o bom comportamento e o recato, especialmente da mulher. A política higienizadora própria da moral oligárquica encontrou nesta expressão popular uma associação com a perversão, com a pobreza, com a “má imigração” e a promiscuidade sexual. É por isso que os defensores desta perspectiva se esmeraram em moralizar todas as expressões que contradissem os valores dominantes.

Assim, nas primeiras décadas do século XX, o fenômeno do tango começou a se transformar. Na medida em que foi ganhando popularidade, não ficou reduzido ao âmbito dos prostíbulos e *conventillos*, mas foi trasladado aos salões do centro da cidade. Além disso, o tango introduziu nas suas letras valores que antes lhe eram alheios e sua temática mudou profundamente. Já não falava só de festa, de sexo, de rufiões, de confusão, mas começou a tratar temas de caráter patriótico e sentimental, como o bairro, os amigos, a tradição, o desengano, o conflito amoroso, a mãe, etc. Este processo de higienização, que levou o tango das suas origens prostibulares a uma nova versão “moral”, aceitável para os setores de poder hegemônicos, foi o que permitiu sua subsistência.

PERSPECTIVA TEÓRICA

A partir dos postulados teóricos da Análise do Discurso propostos por Michel Pêcheux, este trabalho tem o objetivo de pensar a materialidade discursiva das letras de tangos na sua articulação com este particular contexto social e histórico, com ênfase nos efeitos de sentido produzidos sobre a mulher. Para isso,

selecionamos um corpus de quinze³ tangos cujos títulos referem-se a uma mulher em particular. Embora não seja possível discutir e analisar todos nos limites deste artigo, vamos tomar alguns exemplos que sejam representativos para ilustrar as principais formações imaginárias sobre as mulheres que são projetadas na discursividade dos tangos. Estas podem se condensar em três imagens bastante definidas: a mulher-noiva, a mulher-prostituta e a mulher-mãe.

Estas imagens não são aleatórias, mas atuam como marcas da constituição dos sentidos que circulavam na sociedade e que funcionavam como condições de produção dessas letras, dada a imbricação do discurso com a história, o social e o ideológico. Esses sentidos se inscrevem numa determinada formação discursiva, definida por Pêcheux (1995) como aquilo que, numa formação ideológica dada, determina *o que pode e deve ser dito*. Este conceito nos interessa particularmente porque a interpelação dos indivíduos em sujeitos se dá por meio das formações discursivas “que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (PÊCHEUX, 1995, p. 147). Nessa perspectiva, nos propomos analisar nas letras dos tangos o que *podia e devia ser dito* sobre a mulher nessa época e nesse particular contexto histórico.

Vale acrescentar ainda que a posição que, pelo viés do imaginário, ocupa o sujeito no espaço discursivo, é pensada, na perspectiva da AD, a partir de relações de identificação ou contra-identificação com uma formação discursiva (FD). Nesse sentido, observamos que o sujeito do discurso dos tangos da etapa moral se identifica, afetado pelo ideológico e pelo inconsciente, com os saberes da FD dos valores tradicionais dominantes. Se bem falamos de sujeito do discurso enquanto foco de interesse da AD e para distingui-lo do sujeito empírico, concordamos com Grigoletto (2011) em que na passagem do espaço empírico para o espaço discursivo há um processo de discursivização que se produz com as determinações dos lugares e das relações de poder sócio-historicamente constituídas e sedimentadas.

³ Estes são: “Ahora te llaman Lulú”; “Loca”; “Margot”; “Milonguera”; “Mariana”; “Milonguita”; “Adelina”; “Ivon”; “Magdala”; “María”; “Marion”; “Felicia”; “Pobre mi madre querida”; “Perdón viejita”; “Se fue la pobre viejita”. Pode se acessar a todas as letras de tango utilizadas neste trabalho na sua versão completa e em idioma original no site <http://www.tangolettras.com.ar/>

Assim, os estereótipos construídos nas letras dos tangos não são aleatórios, mas uma materialização da ideologia dominante no contexto sócio-histórico já descrito.

Segundo Orlandi (2012), no discurso não tem lugar o sujeito físico, mas suas imagens que resultam de projeções e “são essas projeções que permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições do sujeito no discurso” (ORLANDI, 2012, p. 40). Esta definição nos permite compreender a importância que tem para a AD a noção de *formações imaginárias*, uma vez que elas constituem um dos fatores que determinam a passagem do espaço empírico ao espaço discursivo. De acordo com Pêcheux (1997, p. 82) “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”. Esse lugar é o que determina seu dizer que, por sua vez, está inserido numa formação discursiva que regula o que pode e deve dizer. Pêcheux (1997) acrescenta que o discurso, ao estar atravessado pelo “já dito”, produz a evidência sobre si e sobre o outro como resultado das formações imaginárias.

ANÁLISE

Como já antecipamos, nas letras de tango se constroem no discurso principalmente três imagens de mulher: a prostituta, a noiva e a mãe, cada uma com traços bem definidos.

A prostituta, personagem que durante a etapa festiva do tango encarnava a alegria e a jovialidade, foi lentamente se transformando numa personagem desgraçada. Assim, a formação imaginária que se constrói dela é, em geral, a de uma mulher jovem e bonita que, nascida na pobreza do *conventillo*, foge de casa procurando uma vida melhor e, incitada por um rufião, acaba numa realidade muito pior do que a pobreza: a prostituição. Vejamos um exemplo:

O que você está fazendo, Mariana? / Não tem saudade do seu passado? /
Não sente falta das manhãs do seu pobre subúrbio? / [...] Mariana leva
melena e às vezes chora se não a vêem / [...] Mariana se chama Lola e
dizem que não é feliz / embora use traje com cauda / e sobretudo de “petit-

gris".("Mariana"⁴; Letra: Homero Manzi. Música: Ricardo Malerba y Francisco Caso)

A imagem que se projeta aqui é a de uma prostituta que embora tenha acesso a alguns luxos na sua nova vida, não é feliz. O sujeito do discurso a interpela a pensar no seu passado e a fazê-la refletir sobre sua nova vida, colocando de manifesto que a mudança social está longe de fazer feliz a quem nasceu nos subúrbios.

Em vários tangos, o ingrediente que completa o quadro é o do jovem apaixonado por essa mulher, que é pobre mas honesto, e que fica no *conventillo*. Por exemplo:

Sei que atrás dessa máscara / que apaixonou tantos otários / chora às vezes a menina / que me deu suas vinte primaveras / Por muito que você tenha mudado / sei que não esqueceu / este humilde servidor. / [...] Pra mim você é a flor do bairro / é a lembrança e o doce feitiço do que foi teu primeiro amor! ("Ahora te llaman Lulú"; Letra: Rodolfo Taboada. Música: Mariano Mores)

Neste caso, o sujeito do discurso se atribui a imagem de quem conhece de verdade àquela mulher de quem foi o primeiro amor e cujas origens humildes compartilha. Tal como acontece no tango anterior, a projeção dessa mulher é a de uma prostituta que é infeliz e que tem que disfarçar sua tristeza sob uma máscara.

Nas formações imaginárias presentes nesses tangos percebe-se então uma intenção de dar conselhos morais à prostituta, quem é construída como uma personagem infeliz e condenada a um destino ruim, longe de seu verdadeiro lar. Sua salvação aparece nestes discursos como possível apenas pelo retorno ao bairro e à pobreza, esta última projetada como o lugar do genuíno e autêntico. Apresentamos outro exemplo que ilustra isto de maneira ainda mais clara:

Eu tenho que afogar em vinho / a pena que me devora / Quando meu coração chora / meus lábios devem rir / Eu, se desprezo um homem / tenho que lhe fingir amores / [...] Lá, muito longe, muito longe / [...] um tranquilo lar eu tinha / e no lar uns pais / A vida e seu encanto era / uma garota que fugiu / sem dizer onde foi / e essa garota era eu. / Hoje não existe já a casa, / hoje não existem os pais, / hoje a garota, muito longe, / sofrendo a vida passa. ("Loca"; Letra: A. Martínez Viergol. Música: Manuel Jovés)

⁴ Todas as traduções dos fragmentos dos tangos deste trabalho são nossas.

Neste caso, o sujeito do discurso é a própria prostituta, que reafirma, mais uma vez, que esse tipo de vida é ‘desgraçada’ e cheia de um sofrimento que precisa dissimular. Nessa tristeza, voltam as lembranças do seu passado e se deixa entrever uma revalorização do seu lugar de origem, dos pais, do lar de onde fugiu, produzindo um efeito de arrependimento. Todo esse discurso está atravessado pelo “já dito” em muitos outros discursos da época e acaba produzindo um efeito de evidência. É também o que podia e devia ser dito na FD dominante, dentro da qual o instinto sexual da mulher era objeto de juízo.

As formações imaginárias que estamos descrevendo respondem a relações de força exteriores ao discurso. Nesse sentido, é importante entender como se articulam estes discursos com seu contexto sócio-histórico de produção. Na época, o fenômeno da prostituição estava fortemente vinculado com a imigração, não apenas pelo grande número de homens solteiros estrangeiros⁵ que chegava a Argentina deixando sua família no país de origem, mas também por ser uma forma de subsistência para as mulheres imigrantes e para aquelas que chegavam do interior do país e que conformavam a massa de marginais que lotavam os subúrbios portenhos.

Para os setores dominantes conservadores essa situação era preocupante porque afetava sua rígida moral e colocava em risco o modelo de família tradicional na qual as mulheres ocupavam o papel de esposas fiéis e mães dedicadas aos filhos e às tarefas domésticas. Esses valores foram imediatamente levados para o plano cultural e é assim que, na etapa do tango moral, as letras começaram a mostrar, de modo doutrinador, que a transgressão a esse mandato tinha consequências trágicas e pouco desejáveis.

Outro dos grandes temas que aparecem nas letras de tango é o dos conflitos amorosos. Na construção discursiva desses conflitos surge a imagem da mulher-noiva, que é bem diferente da mulher-prostituta. Cabe esclarecer que colocamos esta denominação não pensando necessariamente no sujeito empírico noiva, mas como síntese de aquele tipo de mulher que encarna os valores que na época eram

⁵ Conforme Horacio Salas (1986), segundo as estatísticas da Direção Geral de Imigração, entre 1857 e 1924, 70% dos imigrantes eram homens. Isso dificultou a consolidação de famílias de tipo tradicional.

atribuídos a uma mulher para casar: recato, beleza, juventude, delicadeza, etc. Esse ideal de mulher é projetado nos tangos ora como amor impossível, ora como a amada perdida. Assim, a mulher noiva pode encarnar a pureza que a prostituta não tem, mas também pode ser a culpável da desilusão amorosa. Vejamos um exemplo dessa projeção da mulher ideal:

Tu és a virgem pura, / a imagem da minha alma / que tirou a calma do meu coração / [...] Eu compreendo demais / que o teu amor me é impossível / Também compreendo que do teu coração jamais serei o dono. . (“Adelina”;
Letra: Gabino Ezeiza. Música: Carlos Gardel)

A imagem que o sujeito do discurso projeta do outro é a de uma mulher santa e pura e, por outro lado, uma imagem de si mesmo como um homem incapaz de conquistar o coração dessa mulher. A mulher ideal, então, está associada discursivamente aos valores de pureza e castidade. O conflito está dado aqui pela impossibilidade do homem de alcançar esse amor.

Porém, esta imagem da mulher-noiva como paradigma da bondade e dos valores morais tradicionais dominantes se transforma quando as temáticas construídas nas letras de tango referem-se a uma separação:

Felicia foi o santo amor / que com paixão acariciei / Mas... fêmea ao fim! / Me feriu a malvada / e eu cobreí sua façanha feroz! (“Felicia”; Letra: Juan M. Velich. Música: Enrique Saborido)

No exemplo, operam discursivamente dos modelos de mulher: a mulher ideal e a mulher traidora. Assim, a mulher-noiva é sacralizada (“santo amor”) até que trai o homem e passa a ser considerada uma fêmea. A relação de causalidade entre o fato de ser fêmea e produzir uma ferida produz um efeito de advertência: a condição de fêmea é suficiente para produzir dor, está na sua natureza, portanto, toda mulher é uma potencial traidora. Além disso, o fato de chamá-la de fêmea produz um efeito de animalização da mulher, aliás, uma dêshumanização. Já não é uma mulher, é um animal que não pode resistir seus instintos sexuais. Mais uma vez observamos a identificação do sujeito do discurso com a FD dos valores tradicionais dominantes.

Se na formação imaginária da noiva, a diferença da prostituta, a mulher encarna os valores de bondade (pelos menos até trair o homem), o cúmulo do bem

é a mãe. Como destaca Varela (2005), a mãe é o ideal, uma imagem que está fora do tempo, que quase não tem história nem apetites e que, claro, é totalmente assexuada. Além disso, sua imagem está associada à pureza, a misericórdia infinita e à capacidade de compreender e perdoar qualquer pecado do filho. É recorrente nas letras dos tangos a projeção imaginária de um homem que abandonou à mãe para viver aventuras, ou por causa de outra mulher que resultou ser uma traidora, e que volta arrependido rogando o perdão materno:

Pagando antigas loucuras [...] / voltei procurando na minha mãe / aquelas fundas ternuras / que abandonadas deixei / E ao me ver nada falou / da minhas falhas passadas, / palavras adocicadas / de amor pelo filho apenas escutei / [...] Mãe só tem uma... / e embora um dia a esqueci, / me ensinou, ao fim, a vida / que para esse amor tem que voltar. (“Madre hay una sola”; Música: Agustín Bardi. Letra: José de la Vega)

O sujeito do discurso projeta a imagem de uma mãe misericordiosa, amorosa e doce que ocupa o lugar do amor verdadeiro, em contraposição com o amor dos outros tipos de mulheres. Ou seja, como consequência da construção simbólica das mulheres enquanto potenciais traidoras, surge essa construção da mãe como sinônimo do amor puro e perfeito. Isto fica claro no seguinte exemplo:

É a mãe neste mundo / a única que nos perdoa, / com sentimento profundo / sabe amar e não abandona. (“Pobre mi madre querida”; Letra e Música: José Betinotti)

Essa imagem responde aos sentidos produzidos e mantidos historicamente em relação à figura materna, ainda hoje naturalizados, segundo os quais o papel no qual se expressam os valores socialmente considerados positivos da mulher é o da maternidade: amor, incondicionalidade, sacrifício.

Por sua vez, nos tangos, a imagem da mãe cumpre também com um papel “moralizador”. Como na parábola do filho pródigo, a mãe perdoa as loucuras de juventude do filho que saiu do lar e caiu no pecado. O lar materno constrói-se assim como o lugar onde estão os valores verdadeiros. Este discurso, que responde a ideologia dominante da época, produz o efeito doutrinador de mostrar que a má vida só causa arrependimento e sofrimento.

CONCLUINDO

As projeções imaginárias e os efeitos de sentido produzidos na construção discursiva das imagens femininas nas letras dos tangos respondem às prescrições e mandatos culturais relativos à sua condição de gênero num determinado contexto histórico. Nesse sentido, as letras de tango contêm uma grande riqueza porque é na sua materialidade discursiva onde se podem ler as concepções dominantes de uma época. Assim, observamos que os sentidos construídos em relação à mulher foram coincidentes com o projeto dominante de higienização da sociedade imposta pelo Estado e pelas classes hegemônicas.

Temos observado que o sujeito do discurso das letras de tango se identifica com a FD dominante e reproduz o que podia e devia ser dito em relação à mulher nessa época. É interessante destacar que embora estes tangos sejam bastante antigos, os efeitos de sentido neles produzidos ainda estão naturalizados na sociedade, embora circulem hoje, um século mais tarde, por muitas outras trilhas discursivas.

REFERÊNCIAS

GRIGOLETTO, E. O discurso dos ambientes virtuais de aprendizagem: entre a interação e a interlocução. In: GRIGOLETTO, E; DE NARDI, F. S.; SCHONS, C.R. (Orgs.) *Discursos em rede: práticas de (re)produção, movimentos de resistência e constituição de subjetividades no ciberespaço*. Recife: Ed. da UFPE, 2011, p. 47 – 78.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10ª ed. São Paulo: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. 2.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

_____. *Análise automática do discurso*. In: GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux*. Tradução Bethania Mariani et al. 3 ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 1997, p. 61 – 105.

SALAS, H. *El tango*, Buenos aires: Planeta, 1986.

VARELA, G. *Mal de Tango*, Buenos Aires: Paidós Diagonales, 2005.