



miguilim

revista eletrônica do netli

volume 8, número 3, set.-dez. 2019

A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA LETRA DA CANÇÃO “NÃO SONHO MAIS”



THE CONSTRUCTION OF MEANING IN THE LYRICS OF "NÃO SONHO MAIS"

Marcela Ulhôa Borges MAGALHÃES
Universidade Estadual Paulista, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 24/06/2019 • APROVADO EM 06/01/2020

Resumo

O presente artigo tem como objetivo realizar uma reflexão a respeito da construção do sentido na letra da canção “Não sonho mais”, da autoria de Chico Buarque, principalmente no que se relaciona à construção dos efeitos de sentido do feminino e da subversão das questões de gênero. A análise foi realizada a partir da metodologia teórica advinda da Análise do Discurso, em especial, da obra de Mikhail Bakhtin desenvolvida em torno da carnavalização. Ademais, alguns fundamentos teóricos que dialogam com a Análise do Discurso, a exemplo da semiótica francesa, também foram aqui mobilizados, de acordo com as demandas do texto poético.

Abstract

The present article aims to reflect on the construction of the meaning in the Chico Buarque's lyrics "Não sonho mais", especially in relation to the construction of the effects of meaning of

the feminine and the subversion of the questions of genre. The analysis was based on the theoretical methodology derived from Discourse Analysis, especially from the work of Mikhail Bakhtin developed around the carnivalization. In addition, some theoretical foundations that dialogue with Discourse Analysis, like the French semiotics, have also been mobilized here, according to the demands of the poetic text.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque. Feminino. Análise do Discurso.

KEYWORDS: Chico Buarque. Feminine. Discourse Analysis.

Texto integral

Introdução

O objeto de estudo sobre o qual recai nosso olhar neste artigo é a letra da canção “Não sonho mais”, de Chico Buarque (2007, p. 290). Partindo, então, do pressuposto de que o texto também é construído pelo leitor, nosso artigo pretende desautomatizar o *olhar* que, em geral, recai sobre as canções da música popular brasileira, com o fim de desvendar uma poética essencialmente verbal na obra de Chico Buarque. Mobilizaremos, dessa forma, duas teorias diferentes: a semiótica francesa e a análise do discurso bakhtiniana, que, no caso específico do objeto em questão, oferecem fundamentação teórica para uma análise mais profícua.

É evidente que a incorporação de uma teoria a outra, em trabalhos científicos, depende do objeto sobre o qual recai a atenção do pesquisador. É o objeto que deve demandar, de acordo com suas necessidades, uma segunda teoria. Em nosso caso, a teoria principal para orientar nossas análises é a Semiótica de inspiração greimasiana, mas com o propósito de solucionar questões que vão ao encontro da problemática da autoria, foi essencial que percorrêssemos um caminho em direção à Análise do Discurso. Para que haja legitimidade na apropriação de uma nova teoria, esta deve: 1) Resolver um problema não solucionado pela teoria principal; 2) Integrar-se ao conjunto da teoria principal.

Se forem respeitadas essas duas condições, é perfeitamente cabível a integração de uma teoria a outra. A noções do campo bakhtiniano exploradas neste artigo não rompem com os princípios epistemológicos da Semiótica francesa, tampouco são supérfluos, visto que propõem novas direções para o estudo da letra de canção em apreço, enveredando-se por sendas ainda não estudadas formalmente pela Semiótica greimasiana. Nesse sentido, pareceu-nos imprescindível retomar parte da teoria de Mikhail a fim de aprofundarmos nossas reflexões acerca da leitura de “Não sonho mais”. Questões estudadas pelo teórico russo como a *carnavalização* da literatura e o dialogismo aparecem na estrutura da letra, convidando-nos a repensar cuidadosamente essas relações, a partir dos fundamentos desenvolvidos por Bakhtin.

O leitor de literatura nunca pode se contentar com o sentido extraído da primeira leitura, porque literatura é arte, e arte, matéria sempre inacabada, em constante significação, por isso, como acredita Ezra Pound, grande literatura é “novidade que permanece novidade” (2001, p. 33). A leitura do mundo faz a leitura do texto, assim, percebemos o texto poético de acordo com nossa percepção de mundo, e como são as experiências cotidianas que moldam e fraturam nosso olhar, cada nova leitura do texto literário será sempre diferente da anterior.

Em “Discurso na vida e discurso na arte” (1976), Bakhtin discorre sobre o caráter social imanente à arte, por acreditar que o “material da vida” está presente na arte, diferenciando-se apenas no modo como é enunciado, já que a enunciação poética faz o texto calcado na vida ser diferente da vida. Apesar de aquele que lê poder resignificar o texto poético constantemente, não somos totalmente livres enquanto leitores para criar interpretações, visto que participamos de certa comunidade interpretativa, com a qual partilhamos um “código” para ler literatura. Devemos ler um poema, por exemplo, com olhos de ler poema; afinal, como afirma o linguista suíço Ferdinand Saussure (2003, p. 15) “é o ponto de vista que cria o objeto”. Nesse sentido, a interpretação literária é sempre coletiva: cintila entre a subjetividade do leitor e a objetividade da comunidade interpretativa à qual ele pertence.

Pode causar estranheza o fato de estarmos tratando a letra de canção como texto poético, desprezando a melodia, porém não temos a ingenuidade de desconhecer o sentido solidário que se estabelece entre letra e melodia quando se trata de canção. Consoante os estudos semióticos de Luiz Tatit (2007), a canção implica uma classe de linguagem que não deve ser abordada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical, pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação de compatibilidade: “Algo ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não-verbais como se todos correspondessem à mesma zona de sentido” (TATIT, 2007, p. 45). Para estudar o sentido da canção sem mutilá-lo, tornou-se fundamental o desenvolvimento de uma Semiótica da canção, que considera essa classe de linguagem em sua natureza mútua, apontando as devidas correspondências entre letra e música.

Neste artigo, no entanto, não temos como pretensão desnudarmos o sentido da canção como um todo, mas somente da parcela verbal que a engendra, pois acreditamos no valor poético intrínseco a muitas letras de canção de Chico Buarque, as quais, através de um olhar que as desautomatiza do todo da canção, podem ser lidas como signos poéticos. A sonoridade das canções de Chico Buarque não é tributo apenas da melodia, mas do trabalho com a palavra, que é lapidada de modo a alcançar o efeito poético.

Na história da música popular brasileira, inclusive, muitos textos escritos originalmente como poemas foram musicados e, amalgamados à melodia, tornam-se canções. O contrário também acontece: uma letra de canção pode ser lida sem o acompanhamento melódico, como deixa entrever o livro *Tantas Palavras* (2007), que reúne todas as letras de Chico Buarque, bem como só a melodia pode ser colocada em relevo, tal qual é possível observar nas gravações em que o pianista

Arthur Moreira Lima interpreta apenas as melodias das canções buarquianas (2000).

Não é a nossa intenção afirmar que as letras de canção que compõem o nosso *corpus* são poesia, mas refletir sobre elas, como textos em que há poeticidade. De fato, a letra de canção, apesar de não ser poesia, apresenta muitos elementos do poema, mas é válido pontuar que não são todas as letras que têm alto grau de poeticidade, afinal, há letristas e letristas. Chico Buarque trabalha suas letras com requinte poético, valorizando o trato com a palavra. Algumas letras do autor têm um grau maior de investimento estético, outras menor, mas, independentemente disso, todas elas apresentam imagens lúdicas e trabalham de modo especial a expressão do texto.

O que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte (1973, p. 119), na esteira de Jakobson, é a dominância da função poética¹, que está presente, mesmo que de modo subsidiário, em todas as outras atividades verbais, desde slogans publicitários até em conversas banais do dia-a-dia, do mesmo modo que as outras funções da linguagem também estão presentes na arte verbal; afinal, a linguagem artística é tão natural quanto a não-artística, com a particularidade de que pretende chamar atenção para a mensagem:

O estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. (JAKOBSON, 1973, p. 129)

Esse argumento por si só já justificaria o estudo das letras de canção como objeto poético; afinal, todas as atividades verbais podem apresentar a função poética, em maior ou menor grau. O que pretendemos demonstrar aqui, porém, vai mais além. Acreditamos que a função poética, assim como na poesia, também é dominante na maior parte das letras de canção de Chico Buarque. Suas letras, sem dúvida, podem apresentar a função emotiva, conativa, referencial, fática ou metalinguística, porém, o mais importante não é chamar a atenção para o remetente, para o destinatário, para o contexto, para o contato do ato comunicativo ou tampouco para o código textual, mas para a mensagem em si, e quando há o enfoque da mensagem por ela própria, há a dominância da função poética:

[...] o trabalho poético se diria então uma mensagem verbal que tem na estética sua função dominante. Evidentemente os sinais que apontam para a instrumentalização da função poética nem são tão imutáveis e nem sempre uniformes. Cada cânone poético concreto, cada série temporal de normas poéticas – por sua vez – compreende elementos específicos e indispensáveis sem os quais

A letra da canção “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) comporta a representação da figura feminina. Apesar de ser um tema bastante explorado pela fortuna crítica de Chico Buarque, o estudo do feminino ficou, por muito tempo, restrito aos estudos psicanalíticos e culturais; pouco foi estudado sob a perspectiva da análise do discurso e da semiótica. A partir do exame minucioso do “modo de dizer” do poeta, pretendemos enveredar por um percurso investigativo que abarque a produção do efeito de sentido de feminino na letra em apreço.

Análise

Em “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290), há um eu lírico feminino que se dirige a um “Tu”, representado por uma figura masculina que ocupa a posição de amante ou marido, a fim de descrever o sonho que teve numa espécie de desabafo que cintila entre a angústia e o medo:

Hoje eu sonhei contigo
Tanta desdita, amor
Nem te digo
Tanto castigo
Que eu tava aflita de te contar
(BUARQUE, 2007, p. 290)

Logo na segunda estrofe da letra da canção, início do relato, percebemos que há uma relação material no fio do discurso entre “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) e outro texto, o poema “O navio negreiro” (1997, p. 227), de Castro Alves, presente no livro *Os Escravos*. O verso “Foi um sonho medonho” retoma, em sua textualidade, o verso “Era um sonho dantesco”, presente na IV parte do Navio Nегreiro, momento em que a cruel realidade desse meio de transporte passa a ser descrita:

Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar do açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...
(ALVES, 1997, p. 280)

Em ambos os textos, os versos citados são utilizados para configurar a imagem de uma descrição horripilante que se seguirá posteriormente: no primeiro texto, a tortura sofrida em *sonho* pelo homem; no segundo, a tortura sofrida, na *realidade* da escravidão, pelos negros trazidos da África. O dialogismo² do texto de Chico Buarque, em relação ao de Castro Alves, assenta-se numa certa ironia, visto que este traz o negro como torturado, aquele retrata o negro, bem como as demais minorias, como torturador:

Vinha nego humilhado
Vinha morto-vivo
Vinha flagelado
De tudo que é lado
Vinha um bom motivo
Pra te esfolar
(BUARQUE, 2007, p. 290)

O dialogismo provoca uma polissemia semântica, afinal, os elementos de um texto jamais são associados aos de outro texto deliberadamente. A letra da canção pode ser compreendida, de fato, como o discurso de uma mulher que relata ter sonhado com a destruição e humilhação do amante, mas também como um discurso crítico que reflete sobre a revanche das minorias sobre aqueles que as dominaram.

Logo no início de “Não sonho mais”, instaura-se a oposição fundamental “sonho *versus* realidade”, que se estenderá a todo o discurso, possibilitando a rede isotópica delineada pelo sujeito da enunciação, que instalará um universo próprio de sentido.

O texto versa sobre o intenso desejo de vingança da figura feminina, que se coloca ao lado dos oprimidos e marginalizados pela sociedade e pretende revidar o tratamento dado pelo homem, o dominador. A mulher, no plano dos sonhos, tem todas as competências de que necessita para *fazer* a vingança. Ela é modulada pelo *querer-fazer*, pois deseja ardentemente vingar-se, pelo *dever-fazer*, pois está convencida de que os dominados devem subverter o dominador, e pelo *saber-fazer*, já que sabe como vingar-se com toda crueldade possível.

O eu lírico feminino almeja trocar de lugar com o homem e entrar em conjunção com a liberdade; porém, a princípio, só o consegue no plano dos sonhos, no qual os desejos inconscientes são projetados. Imagens que remetem, novamente, ao período da escravidão são recuperadas para colocar a mulher no plano de dominadora, de feitora do homem; o mesmo campo semântico mobilizado para sugerir o ato de vingança almejado pela mulher seria suficiente para descrever o tratamento dado aos escravos: “escarrar”, “carnicão”, “rasgamo a carcaça”, “descemo a ripa”, “viramo as tripa”, “comemo os ovo”.

As imagens pavorosas engendradas no discurso confirmam o desespero da figura feminina, que realizou, no plano onírico, os desejos destrutivos que tanto gostaria de ter manifestado no plano da realidade. Para potencializar essas imagens, o texto é repleto de gradações que crescem conforme os estados de alma do eu lírico:

Foi um sonho medonho
Desses que às vezes a gente sonha
E baba na fronha
E se urina toda
E quer sufocar
(...)
Vinha nego humilhado
Vinha morto-vivo
Vinha flagelado
(...)
Quanto mais tu corria
Mais tu ficava
Mais atolava
Mais te sujava
Amor, tu fedia
Empestava o ar
(...)
Te rasgamo a carcaça
Descemo a ripa
Viramo as tripa
Comemo os ovo
(BUARQUE, 2007, p. 290 – Grifos meus)

A figura feminina de “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) traz em seu discurso a marca profunda da culpa. Culpa por sonhar. Temos a projeção de uma mulher que “já não tem paz” por ter tido um sonho no qual sente “justiça” ao ver o parceiro sofrer torturas e humilhações. Se entendermos os sonhos tal qual Freud concebia-os, como a realização dos desejos inconscientes no campo psíquico, poderemos compreender o motivo de tamanha necessidade de desabafo e de tanta angústia por parte do eu lírico, que chega a prometer controlar o próprio inconsciente:

Ai, amor, não briga
Ai, diz que me ama
E eu não sonho mais
(BUARQUE, 2007, p. 290)

O eu poético feminino projetado em “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) tem certos traços semelhantes aos da mulher de “Com açúcar, com afeto”, marcada pela aceitação e resignação, mas ele se configura de modo ainda mais submisso. Há uma crueldade enorme na mulher que sente dor por simplesmente *sonhar* em transgredir a norma vigente. Em “Não sonho mais”, o sujeito da enunciação engendra uma crítica à submissão feminina que está enraizada em nossa cultura e direciona-nos a refletir sobre a marginalização da mulher.

O relato do sonho pela figura feminina é um desabafo angustiado e permeado pelo medo da pulsão inconsciente de vingança. É curioso observar que linguagem utilizada pelo eu lírico para narrar o sonho que teve remonta todo o estereótipo do universo masculino. O tom ameaçador e a própria seleção de vocábulos agressivos e muitas vezes chulos não compõem o discurso feminino esperado pelo leitor, principalmente quando se trata da poesia lírica. Aqui, no entanto, a mulher apropria-se desse discurso caracterizado como masculino, utilizando-o mesclado a uma entonação essencialmente feminina, a exemplo da expressão “Meu amor”:

Meu amor
Vi chegando um trem do candango
Formando um bando
Mas que era um bando de orangotango
Pra te pegar
(BUARQUE, 2007, p. 290)

Acreditamos que a mulher, submissa e resignada, apropria-se desse discurso masculino, porque é esse o único discurso da violência que conhece. Se existe uma pulsão tão forte da figura feminina em matar e vingar-se do homem, é, talvez, porque ele a violentava e humilhava, portanto, o discurso da violência conhecido por esse eu lírico feminino é o discurso do homem, e é justamente esse discurso que será reproduzido no momento de a figura feminina narrar o sonho violento que teve.

A carnavalização dos estereótipos masculinos

Pareceu-nos imprescindível retomar parte da teoria de Mikhail Bakhtin a fim de aprofundarmos nossas reflexões acerca da leitura de “Não sonho mais”. Questões estudadas pelo teórico russo como a *carnavalização* da literatura e o dialogismo aparecem na estrutura da letra, convidando-nos a repensar cuidadosamente essas relações.

O exame das formas carnavalescas e populares sempre foi do interesse de Bakhtin. Na publicação de *Problemas da Poética de Dostoievski* (1997), essas questões já assumiam papel importante, especialmente no que concerne à relação com a problemática da composição e do gênero literário, discussão que conduziu os pensamentos do autor à fundamental relação entre a *carnavalização* da literatura e o dialogismo no romance. Foi, no entanto, com a publicação de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), que o estudo dos elementos carnavalescos ganhou fôlego e a definição de literatura carnavalesca foi mais precisamente delineada dentro do cenário medieval do escritor francês François Rabelais. Nesse sentido, os críticos Katerina Clark e Michael Holquist pontuam:

Rabelais é importante para Bakhtin não porque adota inovações linguísticas *per se*, mas porque se desvia da linguagem estultificada e artificial da cultura oficial de seu tempo e faz uso extensivo das espécies de linguagem mais vitais, variegadas e mutáveis encontradas no carnaval. Bakhtin admira Rabelais primordialmente por causa do número de palavras novas que ele recruta das áreas estritamente orais da sociedade, como a praça do mercado e o patoá dos mercadores, introduzindo-as na linguagem literária francesa, pela primeira vez. (1998, p. 331-332)

O carnaval, antes de ser um elemento poético-literário, é a manifestação direta da cultura popular:

(...) não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa na fronteira entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (...). Durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo, o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. (BAKHTIN, 1999, p. 7)

Para que o carnaval assuma forma artística, especificamente literária, deve, primeiramente, ser absorvido pela linguagem e, posteriormente, ser estetizado de modo a render-se à função poética da linguagem, dominante quando se fala de literatura. Rabelais não se apropria simplesmente dos elementos carnavalescos do mundo, inserindo-os em sua obra, mas transforma-os em linguagem, estetizando-

os literariamente. Não é à toa que, na concepção de Bakhtin, “Rabelais é a última expressão de uma completa harmonia entre o impulso popular carnavalesco e sua possível expressão na literatura.” (CLARK *et* HOLQUIST, 1998, p. 333).

O carnaval é a expressão popular que abole a divisão entre o oficial e o não oficial. Há uma reversão na hierarquia da sociedade que inverte a ordem dos valores sociais: tudo aquilo que era considerado sublime e elevado é subvertido e rebaixado nas expressões populares da praça e do mercado. A visão de mundo monológica da cultura oficial é relativizada e perde sua força para a expressão dialógica que oscila entre o discurso do eu e do outro, o culto e o popular, a vida e a arte. Nas palavras de Bakhtin:

(...) todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias (...). A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (1999, p. 9-10)

A forma carnavalesca ainda:

(...) permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a deliberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. (1999, p. 30)

Quando transformado em linguagem, o carnavalesco exprime toda a percepção popular de mundo calcada nos valores polissêmicos e dialógicos tão explorados nas reflexões bakhtinianas. Segundo Bakhtin, o estatuto da palavra já é, *per se*, dialógico, situação que exclui a possibilidade de uma linguagem monológica. A questão é que, muitas vezes, pretende-se criar na escrita, inclusive literária, um efeito de sentido de uma voz única, que beira a linguagem monológica, a qual nós sabemos que não existe, sobretudo, no contexto literário. A carnavalização na literatura busca, assim, romper com essa ilusão monológica e deixar entrever a fusão de vozes que constitui o discurso.

A obra de Chico Buarque como um todo celebra a carnavalização. Os temas carnavalescos arquitetam a poesia buarquiana, a exemplo de letras de canção como “A banda” (2007), “Vai passar” (2007), “Quando o carnaval chegar” (2007),

“Noite dos mascarados” (2007), dentre muitas outras que estetizam as questões teóricas tão debatidas na obra bakhtiniana.



Antropofagia de gênero

“Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) apropria-se de diversos elementos da literatura carnalizada, mas, claro, de maneira e com intensidade diferente da que Rabelais apropriava-se na Idade Média, já que aqui estamos inseridos dentro da poética da modernidade.

A ideia de ritual aparece fortemente marcada no conteúdo da letra de canção, na qual a vingança em sonho liderada pela mulher faz-se de modo ritualístico, quase folclórico, já que um *bando* de indivíduos, numa espécie de rito antropofágico, devora o homem e põe-se a cantar, de modo a celebrar o feito:

Te rasgamo a carcaça

Descemo a ripa

Viramo as tripa

Comemo os ovo

Ai, e aquele povo

Pôs-se a cantar

(BUARQUE, 2007, p. 290)

Toda a violência presente em “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) é relativizada pela ideia do ritual, que trata a vingança contra o homem como a consequência justa e natural por toda opressão exercida sobre a mulher. Também em Rabelais, as imagens violentas de batalhas e brigas já não atingiam um tom sério e trágico, já que o tom irônico e carnavalesco estava enraizando-se naquele momento. Ao discorrer sobre o carnaval, Bakhtin aborda a divisão entre o oficial – Igreja Católica Apostólica Romana e Sacro Império Romano – e o não oficial, aquele que se manifesta na praça pública. O carnaval não é oficial, tampouco religioso; todos fazem o carnaval, o povo transforma-se num *bando* de indivíduos que busca subverter a cultura dominante.

O baixo corporal, questão tão discutida por Bakhtin na elaboração da teoria de uma literatura carnavalesca, é também celebrado em “Não sonho mais”. Aqui, o corpo não se separa do grotesco. O culto ao sublime, comum quando se trata da poesia lírica, é substituído por imagens que exploram as escatologias do corpo humano, assim como podemos observar em “baba na fronha”, “se urina toda”, “tu fedia”, “escarrei-te inteira”, “Te rasgamo a carcaça”, “Viramo as tripa”, “Comemo os ovo” (BUARQUE, 2007, p. 290).

O vocabulário selecionado e a própria escrita também subvertem a norma culta da língua portuguesa, bem como assumem, algumas vezes, um tom

excessivamente popular, que beira o chulo. É interessante observar que, conforme a mulher avança no relato do sonho, o coloquialismo do discurso aumenta, até atingir, na oitava estrofe, momento em que o ritual antropofágico inicia-se, o ápice da escrita chula e grotesca, que se opõe à linguagem utilizada na primeira estrofe do texto.

A antropofagia sugerida em “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) concerne a um patamar metafórico. O eu lírico do texto é uma mulher que relata a um homem opressor o sonho cruel que teve com ele. Afirmamos que a letra da canção segue os princípios básicos da literatura carnalizada não somente devido ao vocabulário e a expressões chulas, tampouco ao cultivo do baixo corporal, mas, antes, pela atitude assumida pelo “eu” que se exprime em “Não sonho mais”: para vingar-se em sonho do homem opressor, a mulher encontra como solução apropriar-se da linguagem estereotipada masculina, mesclando-a com a feminina. Nomearemos esse processo de *antropofagia de gênero*: o eu lírico devora a linguagem masculina, incorporando-a e mesclando-a à linguagem estereotipada feminina.

Nas duas primeiras estrofes, ainda não há a incorporação da linguagem masculina, mas conforme a mulher relata o sonho, a violência aumenta e surge, portanto, a necessidade de apropriar-se do discurso masculino. A partir da terceira estrofe, momento em que a tortura começa a ser relatada, a entonação do texto muda, até atingir o clímax na oitava estrofe, na qual é relatado o ritual antropofágico. É válido pontuar que lidamos, em “Não sonho mais”, com uma oscilação entre os estereótipos de linguagem feminina e masculina, já que, na verdade, é convencionalizado pela sociedade que a linguagem feminina é sutil, meiga e doce, enquanto a masculina é mais agressiva e ameaçadora, tal qual podemos observar ao contrapormos a primeira e a oitava estrofe:

Hoje eu sonhei contigo
 Tanta desdita, amor
 Nem te digo
 Tanto castigo
 Que eu tava aflita de te contar
 (BUARQUE, 2007, p. 290)

e

Te rasgamo a carcaça
 Descemo a ripa
 Viramo as tripa
 Comemo os ovo
 Ai, e aquele povo

Pôs-se a cantar
(BUARQUE, 2007, p. 290)

Apenas na última estrofe, o eu lírico feminino renuncia ao discurso masculino do qual havia se apropriado e retorna ao uso da linguagem feminina estereotipada, com o uso de expressões como: “Ai, amor”; “não briga”; “diz que me ama”, que remetem ao universo convencionalmente feminino:

Pois eu sonhei contigo
E caí da cama
Ai, amor, não briga
Ai, diz que me ama
E eu não sonho mais
(BUARQUE, 2007, p. 290)

No ocidente, a história cultural e social sempre foi escrita por homens, por meio de uma linguagem tipicamente masculina, que ignorava a presença da mulher como sujeito. Nessa letra de canção, o enunciador refere-se a essa situação ao mostrar que, para narrar o desejo de vingança que teve em sonho, a única linguagem que o eu lírico feminino encontra a fim de expressar-se é a masculina.

Conclusão

Ao refletirmos especificamente sobre o estudo do feminino no arcabouço da crítica literária, observamos que grande parte das pesquisas foi embasada em teorias de fundo psicanalítico ou, mais recentemente, nos estudos culturais. Entretanto, tais linhas de pesquisa, de modo geral, não têm como intenção analisar a imagem do feminino sob o prisma das teorias linguísticas e literárias modernas, ou seja, como um espessamento semântico produzido pelo discurso.

No percurso trilhado pela crítica³, é lugar comum dizer que um eu lírico feminino, construído por um registro masculino, não coincide com a mulher em sua realidade e é um objeto de desejo do homem que irá se corporificar no texto, como se não houvesse a presença da voz feminina e a figura construída da mulher apenas repetisse o discurso do homem. O presente artigo, no entanto, buscou demonstrar que a imagem feminina é perfeitamente possível de forjar numa fala de registro masculino, pois o feminino, no texto, não é nada mais que um efeito de sentido alcançado por meio de estratégias discursivas.

É frequente escutar dos admiradores de Chico Buarque frases nas quais se afirma que o autor capta de forma incrivelmente sensível o universo feminino, e que, por isso, ele possui uma escrita feminina. O próprio compositor Caetano

Veloso, em uma das gravações da canção *Tatuagem*⁴, revela que as composições de letras femininas de Chico Buarque são geniais e impressionantes, talvez pelo fato de o autor possuir uma *anima*⁵ acentuada. Adélia Bezerra de Meneses também se envereda por essa vertente junguiana ao compartilhar da opinião de Caetano Veloso, a qual concebe os eu líricos femininos de Chico Buarque como frutos da *anima* do autor que aflora. Entretanto, ao avaliar essa questão a partir de teorias literárias e linguísticas, observa-se que se fala muito a respeito dessa presença do feminino em Chico Buarque, mas pouco se estudou esse fenômeno do ponto de vista discursivo. O intuito da análise da letra “Não sonho mais” (BUARQUE, 2007, p. 290) foi o de demonstrar, a partir dos expedientes linguísticos, como se dá a construção das vozes do feminino e do masculino no texto.

Notas

1 É fato que o efeito de sentido poético não está apenas nos elementos verbais, porém, neste artigo, daremos centralidade ao texto verbal, tendo em vista que um dos objetivos em questão é justamente demonstrar como a letra, sem a melodia, pode ser, per se, um objeto poético. Não se pretende, no entanto, apartar elementos verbais e não verbais, tendo em vista que isso nem mesmo seria possível, mas apenas chamar atenção para aquilo que se quer colocar em evidência na análise, ainda que elementos não verbais também façam parte da construção do efeito poético.

2 Optou-se por utilizar o termo dialogismo e não intertextualidade, a fim de mantermos a mesma nomenclatura empregada por Bakhtin, ademais, há diferença no emprego dos termos. Este artigo não pretende discorrer sobre essa questão, tendo em vista que teríamos de fazer uma grande digressão e nos desviaríamos de nossos objetivos, porém, recomendamos a leitura do artigo “A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade”, de Lucas Vinício de Carvalho Maciel (2017), que explora em profundidade essa questão.

3 Entre outros escritores, têm papel importante, na crítica da literatura feminina, Lucia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão e Adélia Bezerra de Meneses.

4 Presente no DVD de Chico Buarque *À flor da pele* (2006).

5 Segundo o dicionário Houaiss (2001), *anima* pode ser entendido como nomenclatura atribuída por C.G. Jung (1875-1961) ao componente feminino da personalidade de todos os seres humanos.

Referências

ALVES, C. “Os Escravos” In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 2.ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CLARL, K et HOLQUIST, M. "Rabelais e seu mundo". In *BAKHTIN, M.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

HOUAISS, A. et VILLAR, M. S. *de. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 6ª ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

JAKOBSON, R. "O dominante". In: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 511-518.

JUNG, C.G. *Sobre el amor*. Trad. Luciano Elizaincín. Minina Trotta: Madrid, 2015.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. "A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade". *Linguagem em (Dis)curso – LemD*, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

MENESES, A. B. *de. Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

POUND, E. *Abc da literatura*. 9ª ed. Trad. Augusto de Campos et José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

SAUSSURE, F. *de. Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2003.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3ª edição. São Paulo: Escuta, 2007.

Para citar este artigo

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. A construção do sentido na letra da canção "Não sonho mais". *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 8, n. 3, p. 23-37, set.-dez. 2019.

A autora

Marcela Ulhôa Borges Magalhães é recém doutora em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara. Professora substituta na FATEC Nilo de Stéfani.