

O GRITO SUSSURRADO NA CANÇÃO: UMA LEITURA DA LETRA POÉTICA DE *QUEIXA*, DE CAETANO VELOSO

THE SHOUT WHISPERED IN THE SONG: A READING OF THE POETIC LETTER IN COMPLAIN, BY CAETANO VELOSO.

Verônica de Fátima Gomes de Moura

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Professora de Literatura Brasileira no Campus III da UFPB

Linha de Pesquisa: Ensino de Literatura e a Interface com Outras Expressões Artísticas

vevemoura1@hotmail.com.br

RESUMO

Em meio às discussões controversas acerca do relacionamento da canção popular com a poesia, a canção popular brasileira tem exposto músicos-poetas que se destacam pela qualidade estética nas letras por eles criadas, cujas letras conseguem atingir a tão reivindicada “sustentabilidade poética no papel” e se impor como poesia. A resistência ao reconhecimento do caráter artístico-poético da canção deve-se, sobretudo, ao traço popular e lúdico e à tendência mercantilista que a reveste. Mas, conforme Wisnik (2004), a canção popular brasileira insere-se no popular, de onde se nutre e ao qual retorna, e abriga em si forças paradoxalmente contíguas que são demonstradas pela sua capacidade de captar e expressar a mais íntima subjetividade à luz de uma reelaboração estética e artística, em consonância com o ritmo e as transformações dos tempos. Esta força e movimento lhe conferem características tão peculiares que fogem às expectativas de dominação e de pressões econômica, políticas e acadêmicas. Estas características consolidam a produção da canção nacional como uma rede de recados poéticos transmitidos através de um trabalho de composição simultânea da música e da linguagem, expresso de formas particulares. Gradualmente, muitos críticos e estudiosos de literatura consideram as possibilidades de abordagens de letras de canções investidas de potencialidades poéticas e artísticas, ao mesmo tempo em que reconsideram os seus conceitos sobre os nossos poetas compositores. E, a despeito dessas discussões, a produção artística desses compositores nos possibilita demonstrar que o relacionamento da música com a poesia não se estabelece tão somente através da musicalização de poemas ou da poetização da canção, mas, sobretudo, no universo das suas letras. É o que pretendemos demonstrar nesta abordagem de “*Queixa*”, de Caetano Veloso, através de uma leitura apoiada teoricamente por POUND, PIGNATARI, RIFATERRE e nos conceitos operatórios de GREIMAS.

Palavras-chave: Letra de música. Poesia. Canção poética. Análise Literária.

ABSTRACT

Among contrary discussions about relationship of the popular song with poetry, the Brazilian popular song has showed musician-poets that stand out by their esthetic quality of letters which get the so wanted “poetic sustainability on the paper” and impose itself as poetry. The resistance to recognize the artistic-poetic character of the song is owe, mainly to the funny popular line and to the mercantilist tendency that cover it. But, according to Wisnik (2004) the Brazilian popular song is into the popular, where from it feeds itself and where it comes back, taking its forces paradoxically similar showed intimate subjectivity for light and an artistic and esthetic reworking, according with the rhythm and transformation of times. This force and movement give it so singular characteristics out of the domination expectative and economic, political and academic pressures. These characteristics confirm the production of national song with a mesh of poetic message by a work of simultaneous composition of music and language expressed in a particular form. Gradually, many critics and literature studies consider the possibilities of approach in songs full of artistic and poetic potentialities, in the same time to consider its concepts about our poetic composers. About these discussions, the artistic production of these composers permits us to show that the relationship of music and poetry is not only through the music in poems or poems in music, but, mainly in the universe of its letters. It is what we intend to show in this approach about “Complain”, by C. Veloso, with a reading based I Pound, Pignatari, Rifaterre theories and on the operatory concepts by Greimas.

Key-words: Letters of music, poetry, poetic songs, literary analysis.

1 E EU TE GRITO ESTA QUEIXA

I

Um amor assim delicado
Você pega e despreza
Não o devia ter despertado
Ajoelha e não reza

Dessa coisa que mete medo
Pela sua grandeza
Não sou o único culpado
Disso eu tenho a certeza

Princesa, surpresa, você me arrasou
Serpente, nem sente que me envenenou
Senhora, e agora me diga aonde eu vou
Senhora, serpente, princesa

II

Um amor assim violento
Quando torna-se mágoa
É o avesso de um sentimento
Oceano sem água

Ondas, desejos de vingança
Nessa desnatureza
Batem forte sem esperança
Contra a tua dureza

Princesa, surpresa, você me arrasou
Serpente, nem sente que me envenenou
Senhora, e agora me diga aonde eu vou
Senhora, serpente, princesa

III

Um amor assim delicado
Nenhum homem daria
Talvez tenha sido pecado
Apostar na alegria

Você pensa que eu tenho tudo
E vazio me deixa
Mas Deus não quer que eu fique mudo
E eu te grito esta queixa

Princesa, surpresa, você me arrasou
Serpente, nem sente que me envenenou
Senhora, e agora me diga aonde eu vou
Amiga, me diga

(VELOSO, Caetano, 1982)

A sonoridade manifestada nesta letra de Caetano Veloso a investe de uma melodia que desperta a atenção dos nossos ouvidos, independente de ser apresentada pela música que a veicula.

Este fato nos aponta para uma elaboração artística do texto que não nos deixa brecha para pensar em um processo de construção feito ao acaso e à revelia, para o qual não tenha havido o mínimo de preocupação estética por parte do autor. Bem como nos demonstra que a letra de canção, letra de música ou letra que é feita para a música, pode ser construída mediante uma elaboração estética que confere beleza e singularidade a uma expressão subjetiva e particular, na qual podemos reconhecer a ocorrência de fenômenos poéticos.

Se toda poesia é sempre a expressão de sentimentos, o que aparentemente nos saltam à vista neste texto é o “*lance de imagens*”, sobre o amor e sobre a mulher e a “*dança das idéias*” traduzidas por estas imagens. Anunciada sob um título sugestivo de um grito de protesto para expressar ressentimentos amorosos em relação à mulher a quem se dirige, a

expressão destes sentimentos parece recair nas descrições que eu lírico oferece sobre o amor e, sobretudo, sobre a mulher, como para angariar o nosso apoio aos seus ressentimentos (POUND, 1991, p.11).

Mas, confirmando que “*mesmo quando parece estar veiculando idéias*” o texto poético “*está é transmitindo a qualidade do sentimento dessa idéia*”, o que está sendo expresso é a manifestação de uma contradição que, independente da sua causa, afeta todos os elementos do texto, espaço da sua recriação. A expressão de um sentimento cujo sentido é recriado e reconstruído pela própria palavra expressa, em um espaço onde não há uma história a ser recontada, uma argumentação a ser feita e nem um conteúdo a ser explicado, mas, sim “*uma idéia para ser sentida*”, uma experiência para ser percebida e compreendida (PIGNATARI, 2004, p. 18).

Ainda que na letra de *Queixa* as imagens postas sobre o amor e sobre a mulher sejam destacadas e possam aparentar que a pretensão do eu lírico seja simplesmente oferecer uma idéia sobre estes elementos, mas é a partir das idéias decorrentes destas imagens que os sentimentos expressos devem ser compreendidos.

São os efeitos produzidos por estas idéias que traduzem a dimensão dos sentimentos que afetam o eu lírico e se projetam no universo formal do texto, através dos seus elementos, não somente através do amor e da mulher, mas, também, dos recursos sonoros, quando sugerem um sentido diferente do proposto pelo título.

As formas como estão postos os elementos produzem os sentidos que configuram o universo paradoxal que atravessa todo o texto e traduzem os sentimentos contraditórios, gerados por uma experiência amorosa marcada pela instabilidade e pela incoerência. Ao afetarem o eu lírico, estas marcas se projetam na construção do próprio recado expresso, o qual, anunciado como um protesto ressentido e gritado é, porém, também um elemento da própria significação que recria.

O pensamento semiótico de que “*fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura)*” (PIGNATARI, 2004, p. 17), cuja figura também pode ser decorrente dos sons de uma melodia, nos ampara a enxergar a recorrência de algumas sonoridades presentes no texto como ícones da contradição à idéia sugerida pelo título e expressa no verso final: *E eu te grito esta queixa*.

Atentamos para a afirmação de que “*os fonemas em si mesmo*” não “*detêm uma inerente capacidade de evocação*”, mas consideramos que, mesmo se “*alguns dos traços que os definem*”, não nos asseguram estabelecer conotações, estes traços dizem muito da capacidade de cada um em produzir efeitos sonoros. São estes efeitos que revelam uma forte

remissão a sensações auditivas passíveis de autorizar a leitura de uma contradição entre a emissão que é sugerida e a que realmente é efetivada pelo eu lírico mediante a sonoridade recorrente no texto (MONTEIRO, 2005, p. 179).

Neste sentido, podemos relacionar, de um lado, como ocorrências sonoras frequentes nesta composição, a predominância do som aberto pela recorrência do fonema vocálico / a /, juntamente com a recorrência da agudez e estridência do som do fonema / i /, que ocorrem simultaneamente com a reiteração do som surdo e fechado ocasionado tanto pelo fonema vocálico / u / quanto pela forte presença da nasalização.

Por outro lado, das ocorrências produzidas pelos fonemas consonantais, destacamos a sonoridade fraca, abafada e seca ocasionada pela presença ostensiva do par de oclusivas /d - t/ reiterada pelas oclusivas /p -b/, /m - n - η / que concorrem com os sibilos predominantes produzidos pelas fricativas sibilantes /s -z/.

Talvez como consequência da natureza do tipo de expressão sugerido, podemos perceber uma ênfase na propriedade sensorial auditiva por meio da sonoridade dos fonemas vocálicos / a / e / i / empregados, pois que, conforme o verso 32, “*E eu te grito esta queixa*”, o recado do eu lírico é, ou, pelo menos deve ser transmitido por meio de um grito. Todo grito é expresso pela emissão da voz em um tom alto, forte, estridente e que deve ser audível a uma longa distância: um grito claro que deve ser amplamente ouvido.

No entanto, se a clareza e a amplitude da mensagem são permitidas pela predominância do som aberto representado pelo fonema vocálico / a / e se a sonoridade aguda e estridente é garantida pela recorrência do / i / em muitas palavras, simultaneamente, elas são surdinamente alteradas pela reiteração do fonema / u / e pela forte presença da nasalização.

Por outro lado, a força da emissão extraída da combinação constante dos sons do / d / e / t / é, seguidamente, amenizada acusticamente pelas ocorrências das outras oclusivas / p- b - m- n - η / e é quase abafada pela predominância ostensiva das fricativas, especialmente das sibilantes / s / e / z /. Em decorrência desta sonoridade, o recado que deveria ser claro e fortemente emitido, de maneira que fosse amplamente ouvido, oscila entre a estridência de um grito e o sussurro abafado de um murmúrio: um grito sussurrado ou um sussurro gritado.

As marcas desta imagem sonora são reiteradas pela construção formal desta composição, em cuja estruturação de 36 versos organizados em 9 estrofes de quatro versos cada uma, a 3ª constitui-se em um refrão, repetido após a 5ª e a 8ª, o qual apresenta uma irregularidade métrica em relação às demais estrofes que pode revelar um efeito que não parece ter sido resultado de uma elaboração impensada.

Enquanto as demais estrofes apresentam uma simetria entre os 1° e 3° versos de oito sílabas (acentuados sempre nas penúltimas sílabas das palavras) e os 2° e 4°, de seis sílabas (também acentuados nas penúltimas sílabas), os três versos do refrão são alexandrinos, (o dobro exato dos 2° e 4° versos das demais estrofes), todos acentuados no seu final (12ª sílaba), e um quarto verso que repete os 1° e 3° das outras estrofes: 8 sílabas, com a penúltima acentuada:

Um / a / mor / as / sim / de / l i / **ca** / do
 Vo / cê / pe / ga e / des / **pre** / za
 Não o / de / vi / a / ter / des / per / **ta** / do
 A / jo / e / lha e / não / **re** / za

Des / sa / coi / sa / que / me / te / **me** / do
 Pe / la / sua / gran / **de** / za
 Não / sou / o / ú / ni / co / cul / **pa** / do
 Dis / so eu / te / nho a / cer / **te** / za

Prin / ce / sa, / sur / pre / sa, / vo / cê / me / a / rra / **sou**
 Ser / pen / te, / nem / sen / te / que / me / em / ve / ne / **nou**
 Se / nho / ra, / e a / go / ra / me / di / ga / a / on / de eu / **vou**
 Se / nho / ra, / ser / pen / te, / prin / **ce** / sa

Um / a / mor / a / ssim / vi / o / **len** / to
 Quan / do / tor / na- / se / **má** / goa
 É / o a / ve / sso / de um / sen / ti / **men** / to
 O / ce / a / no / sem / **á** / gua

On / das, / de / se / jos / de / vin / **gan** / ça
 Ne / ssa / des / na / tu / **re** / za
 Ba / tem / for / te / sem / es / pe / **ran** / ça
 Con / tra a / tu / a / du / **re** / za

[...]

Um / a / mor / as / sim / de / l i / **ca** / do
 Ne / nhum / ho / mem / da / **ri** / a
 Tal / vez / te / nhá / si / do / pe / **ca** / do
 A / pos / tar / na a / le / **gri** / a

Vo / cê / pen / sa / que / eu / te / nho / **tu** / do
 E / va / zi / o / me / **dei** / xa
 Mas / Deus / não / quer / que eu / fi / que / **mu** / do
 E / eu / te / gri / to es / ta / **quei** / xa

Prin / ce / sa, / sur / pre / sa, / vo / ce / me / a / rra / **sou**
 Ser / pen / te, / nem / sen / te / que / me / em / vê / ne / **nou**
 Se / nho / ra, / e a / go / ra / me / di / ga / a / on / de eu / **vou**
 A / mi / ga, / me / **di** / ga

Esta incidência tonal sobre as penúltimas sílabas na quase totalidade dos versos, inclusive do verso que finaliza o refrão e a própria composição, indica uma amenização da força sonora da expressão e pode sugerir o reforço da imagem do grito amenizado, um grito sussurrado ou um sussurro gritado, uma imagem paradoxal que marca e atravessa toda a composição.

2 A QUEIXA DAS CONTRADIÇÕES

Retomando Riffaterre, para quem “*um poema nos diz uma coisa e significa outra*”, lembramos que o “*modo pelo qual um texto poético gera seu sentido*” (RIFFATERRE 1989 p. 95) é um indicativo para percebermos a obliquidade semântica (conceito definido pelo autor como sendo um princípio distintivo do texto poético).

Em *Queixa*, a recorrência dos lances de imagens que chamam a atenção contribui para produzir uma obliquidade semântica no texto, mas esta obliquidade é produzida, na realidade e na sua essência, pelos efeitos resultantes destas imagens: a tradução da contradição. A imagem da contradição é o “*lance*” responsável pela significância recriada pelo universo do texto e o elemento que o marca. É o traço de unidade que o caracteriza: “*unidade ao mesmo tempo formal e semântica*” (RIFFATERRE, 1989 p. 95).

A contradição da qual a mulher é investida, configura-a como uma surpresa, afeta o eu lírico e gera nele incertezas que produzem outras contradições, as quais são revertidas para o próprio texto que, por si próprio, surge como uma surpresa quando apresenta um efeito inusitado, marcado, também, pelo traço da unidade: uma queixa que não é propriamente uma queixa, emitida por meio de um grito que, no entanto, não é expresso como um grito.

Este traço semântico de um desacordo se projeta na forma, através de todos os seus elementos, e recriam a idéia de uma experiência que, se sobre a qual não há uma história a ser contada, pois não há como sabermos sobre esta história, e que se tão pouco nos autoriza a fazer juízos de valor sobre nenhum dos elementos, secretamente somos envolvidos por ele. Sutilmente começamos a sentir os efeitos de uma experiência que não conseguimos definir, explicar ou concluir algo, apenas, subjetivamente, a compreendemos ou achamos que podemos compreendê-la.

E é justamente desta forma como o recado está sendo dado: similar a um segredo, por cuja revelação deixa de ser segredo, e a uma incoerência, que se for explicada institui a coerência, este recado constitui-se em uma surpresa que, como surpresa, não deve ser revelada, pois só assim pode transmitir a contradição que, como contradição, não se dá a explicações.

Da mesma forma como é improdutivo discutirmos se o desacordo entre o que o eu lírico sugere e o que ele efetivamente expressa é resultante ou não da intencionalidade do autor, qualquer justificativa que procuramos para os sentimentos e para as contradições postas

será improdutiva e obstacularizará a compreensão de uma experiência sensível que tenta traduzir uma sensação por meio dos caminhos secretos das palavras, para nos oferecer uma idéia sobre esta experiência.

Antes de procurar qualquer explicação, havemos de nos deixar ser guiados por estes caminhos para percebermos a qualidade dos sentimentos que vão sendo revelados pelos percursos de uma queixa que deveria ser um grito, mas que é quase um sussurro dirigido a uma mulher, cuja tradução mais completa é a surpresa, e emitida por um eu lírico que, afetado pela instabilidade do inusitado, se abriga e abriga um universo antitético de contradições.

O amor é delicado e é intenso. Mas, a intensidade deste amor, ao ser transportada por “grandeza que mete medo” (a grandeza dessa coisa = a intensidade do amor) e “violento” (verso 13), a intensidade perde a sua significância em “energia”, projeta-se para a coação (meter medo) e para a força bruta (violência) e é convertida para uma significância inconciliável com a delicadeza. Neste percurso, o amor é delicado, mas é violento e mete medo.

No momento em que a natureza comparece, é configurada como uma desnatureza (oceano sem água) para espelhar não o amor, mas a antítese do amor (é o avesso de um sentimento). A mágoa está posta: é o oceano sem água, é o avesso do amor. Os desejos de vingança estão postos: “ondas, desejos de vingança”. Essas ondas “batem forte sem esperança”, mas a certeza desta mágoa e desses desejos de vingança não está posta.

Uma certeza: a mágoa é “o avesso de um sentimento” e é “oceano sem água”; a certeza que está posta sobre a mágoa é a asseveração sobre este sentimento.

Uma incerteza: o amor tornou-se mágoa. A ocorrência da mágoa é afirmada de modo hipotético, submetida a um tempo indefinido e impessoal (quando torna-se = quando ocorre) que não é remissível nem ao momento em que o eu lírico se expressa e nem a ele próprio e não demonstra que sejam sentimentos presentes e nem que sejam dele.

Uma certeza: os desejos de vingança estão sendo dirigidos à mulher (“batem forte sem esperança contra a tua dureza”).

Uma incerteza: os desejos de vingança. Instaurando uma lógica, no mínimo contraditória, até para a lógica oblíqua da poesia, mesmo que a força desses desejos possa ser comparada à força das ondas do oceano, como compreender uma imagem posta sobre desejos de vinganças que, traduzidos como ondas do oceano no qual a mágoa é configurada, como pode haver ondas em cujo oceano não há água? Se não há água nesse oceano, como pode haver ondas? Se não há ondas nesse oceano, como pode haver desejos de vingança?

Outra incerteza: Há, então, esse oceano de mágoas? Como pode haver um oceano de mágoas se não há oceano sem água?

Dirigindo-se diretamente à mulher (“*e eu te grito*” = é para ti que eu grito), o eu lírico emite recados nos quais a coerência mais visível é com o próprio desacordo do seu emissor, virtualmente já sugerido pela sua proposição (gritar) e pela sua realização (sussurrar). E assim como a queixa clamorosa anunciada que, no entanto, é convertida em uma lamentação quase sussurrada, o próprio eu lírico transita entre certezas e dúvidas e oscila entre a segurança e a instabilidade.

Por um lado, ora convicto, adverte: “*não o devia ter despertado*”, ora vacilante, suplica: “*me diga aonde eu vou*”, por outro lado, a precisão de não ser “*o único culpado*” não resiste à vulnerabilidade imediata de quem se sente perdido e sem rumo: “*e agora...me diga*”. O sujeito agente que admite a sua co-responsabilidade pelo que sente: “*não sou o único culpado*” (mas também sou), rapidamente é convertido em sujeito paciente que, isento de qualquer responsabilidade, é o alvo sobre o qual recaem os efeitos das ações de outrem: “*você me arrasou, me envenenou e vazio me deixa*”.

Na condição de alvo, o eu lírico apenas sofre os efeitos das ações da mulher que desperta, pega, despreza, ajoelha, não reza, arrasa, envenena, indica (aonde ir), pensa, esvazia. A única ação da qual o eu lírico responsabiliza-se é a de, hipoteticamente, ter pecado (“*talvez tenha sido pecado apostar na alegria*”) por ter acreditado no amor. Ainda assim, por ser decorrente da sedução da mulher, a responsabilidade do pecado dele também é compartilhada com ela, ele não é integralmente o “*único culpado*”.

A culpa, o *pecado*. O pecado da culpa: “*não sou o único culpado*”. Ela “*ajoelha e não reza*”. A *Serpente*: a sedução. A súplica: *Senhora*. A *grandeza*: um amor delicado. Bate “*forte sem esperança*”. A esperança: *Deus*. Na condição de paciente, alvo das ações de um sujeito agente, o eu lírico é objeto do querer de Deus: “*Mas Deus não quer que eu fique mudo*”. A Queixa não é do querer do eu lírico, é da vontade de Deus. A queixa é a remissão do pecado do eu lírico, é a prova do perdão de Deus.

A religiosidade no texto não é posta apenas pela evocação explícita ao nome de Deus, mas também na leitura implícita da *súplica* e do *perdão*, nos indícios das ações da mensagem semântica [“*ajoelha e não reza*”], nos termos remissíveis ao catolicismo, *Senhora* – *esperança*, e nas palavras marcadas por uma simbologia que alude à versão bíblica do pecado original: a *Serpente* – o *pecado*.

A condição de paciente na qual o eu lírico coloca-se é reforçada por essa alusão à versão do pecado original, pois tal como na versão bíblica, o pecado do homem é consequência da sedução da mulher que, tentada pela serpente, tenta o homem e o induz ao pecado. Desta maneira, se o homem tiver cometido algum pecado foi o de ter acreditado na mulher, e, se ele pecou foi por fraqueza e não por malícia, a malícia é da mulher, o veneno está nela. Como vítima, o eu lírico é perdoado por Deus que o impele a se redimir através de uma queixa, a prova do perdão divino.

3 EM MEIO ÀS CONTRADIÇÕES DESTA QUEIXA, SURGE A MULHER, IMERSA EM CONTRADIÇÕES

A mulher é a Serpente, mas é também Senhora. A Senhora que, inserida no campo sagrado da religiosidade, é para quem o eu lírico suplica: “*e agora, me diga aonde eu vou*”. Extraída para o campo profano, a mulher continua a deter o poder como a Princesa que “*arrasou*”, mas é também a Amiga, para quem novamente o eu lírico recorre: “*Amiga, me diga*”.

Destacada no texto de uma forma que chama e desperta a atenção para ela, a mulher é apresentada por um lance de imagens metafóricas que, condensadas, instituem idéias aparentemente inconciliáveis que a configura como a expressão mais gritante da significância da contradição recriada pelo universo do texto.

Detentora de ações no texto, a mulher é indicada claramente como um elemento agente, cujas ações também concorrem sorratamente para a imagem paradoxal que a configura. Como agente, a mulher é um suporte sintático de ações narrativas, cuja análise pode ser abordada pelas mensagens semânticas funcionais que nos permitem relacioná-las à análise qualificativa deste elemento.

Conceito operatório introduzido por Greimas (1977) para o estudo da narratologia, toda mensagem semântica constitui-se na combinação de um agente com um predicado – aquilo que se diz a respeito do agente. Como o predicado constitui uma “*função*”, quando dinâmico, e uma “*qualificação*”, quando estático, toda mensagem semântica encerra, pois, uma função ou uma qualificação, mediante as quais deve ser considerada. A mensagem funcional é constituída por um predicado dinâmico (fazer) que requer verbo de ação e a mensagem qualificativa (ser) é constituída por um predicado estático que requer verbo de qualificação.

Por esta linha de análise, podemos relacionar duas mensagens funcionais atribuídas à mulher “[desperta o amor e o despreza] e [ajoelha e não reza]” que as investe de um traço especial da incoerência, o qual não é marcado pela oposição, mas, pelo inesperado. A mensagem funcional [pensa que eu tenho tudo e vazio me deixa] é a que marca notadamente uma oposição, mas como esta oposição não recai nas ações da mulher, e, sim, no que as ações dela podem provocar em outrem, invalida a conversão do traço opositivo para qualificá-la.

Como na mensagem [desperta o amor e o despreza] o termo *despertar* equivale a “provocar, instigar, fazer surgir”, sentido que não se opõe a “desprezar”, o qual remete à indiferença, não há relações antitéticas ou opositivas entre as duas ações, já que, para uma ação se contradizer a *despertar*, deve remeter a “finalizar, extinguir”. Da mesma maneira, em [ajoelha e não reza], uma ação não se opõe a outra.

No entanto, em todas as duas mensagens, há uma quebra de virtuais relações de causa e consequência ou causa e efeito diferente do comumente esperado, o que institui à mulher um traço de incoerência que, se não for gerado por atitudes contraditórias, é revelado por ações inusitadas que a investem dos atributos inconciliáveis indicados pelas mensagens qualificativas sugeridas metaforicamente: *princesa, surpresa, serpente, senhora e amiga*.

Amiga, Serpente, Senhora, Princesa, Surpresa: por meio dessas imagens, a mulher é evocada no contexto das contradições de “*Queixa*”: o grito de um protesto que, convertido num sussurro de uma súplica, pode ser a remissão de uma culpa e o perdão de um pecado sobre cujo pecador não recai propriamente a culpa.

Pela sedução da mulher é que o eu lírico peca. Pela vontade de Deus é que o eu lírico se expressa. Por esta expressão ele se redime. Redime-se através de uma queixa que não é propriamente uma queixa, emitida por um grito que não ecoa como um grito, para expressar a qualidade de sentimentos decorrentes de um sentimento delicado e que mete medo, delicado e violento, delicado, despertado e desprezado. *É o avesso de um sentimento. É “quando torna-se mágoa”* (sic). Mas quando o amor tornou-se mágoa? Há amor? Ainda há amor ou houve amor? Há mágoa? Há desejos de vingança? Como as “*ondas, desejos de vingança*” podem bater forte, sem esperança, se não há ondas, pois que não há um oceano em que não haja água? Há desejos de vingança? Mas como pode haver desejos se nem mesmo há querer, se o querer é de Deus? “*Amiga, me diga*”...

Neste universo de inexplicações no qual se configura o texto, se há dados que nos induzem a uma desconfiança em relação à mulher, há, igualmente, outros dados que não devem ser desconsiderados e indicam que a nossa desconfiança não deve recair apenas sobre

ela: intermediada pela voz do eu lírico, esta mulher, que não tem voz, expressa inexplicações que não estão somente nela. Incoerências que, se não decorrem de contradições, mas da inconseqüência e do inesperado, a melhor tradução desta mulher talvez seja a surpresa que a “indefine”. Indefinida, não há como fazer juízo de valor sobre ela.

Ainda sob o amparo da semiótica greimasiana, podemos verificar que, se, a um só tempo, as imagens metafóricas investem a mulher de duas qualificações remetentes a significações positivas: a *senhora* que orienta e a *amiga* que aconselha, duas de significações negativas: a *princesa* que arrasa e a *serpente* que envenena, e uma que transita entre esses dois eixos (a *surpresa*), a leitura destas imagens relacionadas entre si autoriza a percepção de uma neutralização destes eixos de significações que remete ao indício de uma indefinição.

Observamos que, podendo ser relacionadas de acordo com o eixo semântico ao qual estão submetidas no texto, as metáforas que definem (ou indefinem) a mulher podem ser relacionadas pela significação positiva ou negativa a que remetem:

SIGNIFICAÇÃO POSITIVA	SIGNIFICAÇÃO NEGATIVA
SENHORA AMIGA SURPRESA	SERPENTE PRINCESA SURPRESA

Ao inserir-se nos dois campos de significação, tanto o positivo quanto o negativo, o termo “*surpresa*” é investido pelo traço da intersecção que une as demais qualificações e pode, portanto, abarcar a melhor definição sobre essa mulher.

Em direção oposta, podemos verificar que nesta relação de imagens, o significante “*surpresa*” é particularizado em relação ao demais através de um traço semântico que o distingue e o investe de uma dissonância em relação a todos os outros quatro termos que, subservientemente se prestam às metáforas que qualificam a mulher.

Se considerarmos os traços semânticos distintivos / animado x inanimado / , / concreto x abstrato / dos termos, podemos relacioná-las em dois grupos e, outra vez, a palavra “*surpresa*” destaca-se. E, desta vez, pela dissonância de não encontrar lugar no conjunto com as demais:

TERMO COM TRAÇO ANIMADO	TERMO COM TRAÇO INANIMADO
PRINCESA SERPENTE SENHORA AMIGA	SURPRESA

Como intersecção ou como um ponto de digressão, a “*surpresa*” pode ser uma pista para a síntese de uma leitura que confirme o traço da indefinição do qual a mulher pode ser investida e pode nos desautorizar qualquer julgamento sobre ela, diante de todas as responsabilidades que lhes são atribuídas pela expressão subjetiva do eu lírico.

Configurada como agente principal da instabilidade que afeta o eu lírico e metaforizada por um lance de imagens paradoxais que a destaca e chamam a atenção para ela, esta mulher, no entanto, é sem voz. Imersa no universo instável das contradições do texto, a figura da mulher pode emergir da indefinição e, surdamente, nos solicitar uma re-leitura.

Como traço particular espalhado por todo o texto, a incoerência é uma unidade “*ao mesmo tempo formal e semântica*” (RIFFATERRE, 1989, p. 95) que o define e nos alerta para desconfiar de qualquer pista evidenciada como explicação para os as reticências não completadas (*me diga ...*) (sic) e para as respostas não dadas. Se a condição da incoerência é manter-se como uma incoerência, a condição da indefinição é permanecer indefinida: uma surpresa. Uma queixa surpreendentemente indefinida.

4 AS RESPOSTAS REVELADAS EM “QUEIXA”

A maioria das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maioria quer “conteúdos”. [...] Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando idéias, ele está é transmitindo a qualidade do sentimento dessa idéia. Uma idéia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada. (DÉCIO PIGNATARI, 2004 p. 18)

Indefinido, inconcluso e dissimulado. Estes são um dos adjetivos com os quais podemos qualificar este texto. Ou melhor, para qualificar as sensações para as quais ele nos provoca. E qualquer um outro adjetivo que selecionarmos para qualificar as sensações evocadas caminhará para a ideia da imprecisão e indefinição para a qual ele nos remete.

Mas, será mesmo que um texto pode nos impelir para algo que não diga respeito apenas à mobilização da nossa cognição? Será mesmo que a nossa sensibilidade pode ser provocada por um simples texto? Será que é o texto que é confuso ou esta sensação é nossa diante da leitura que ele nos provoca? O que pode nos deixar mais confuso, mais curioso e instável do que algo que nos seduz, nos instiga, e nos deixa sem respostas exatas?

Quem é ela? Quem é esta mulher? Ou melhor, que mulher é esta retratada no texto? È princesa, é senhora, é serpente, é amiga, é surpresa? Se ela é uma surpresa, não poderemos defini-la mais do que isto. Mas por que defini-la? Como defini-la? Com traços de Capitu, ela

é também uma mulher sem voz. E se não tem voz, como podemos defini-la senão pela voz do eu lírico? Enquanto ela aparece, ele se esconde. Esconde-se nas contradições dela que, no entanto, são expressas por ele.

Escondido em contradições alheias e alhures, o eu lírico constrói uma queixa que, porém, vai revelando contradições que também estão nele. O que ele sente? È amor? È mágoa? É amor e mágoa a um só tempo? Pode alguém sentir amor e mágoa ao mesmo tempo? Mas onde está dito que ele sente amor? Em que passagem do texto há uma indicação segura de que ele sente mágoa?

Quem é ela? Mas também quem é ele? Quando peca, e se peca, é por causa dela. Mas como saber, pelo texto, que ela realmente o levou a pecar? Pelas atitudes dela? Pelas contradições dela? Mas por que somente ela a agente das ações? Por que até as vontades do eu lírico não são dele, mas, sim, de Deus? Não sabemos nem, ao menos, se a sua queixa é um protesto ressentido e magoado ou é uma súplica por atenção.

Será que o eu lírico está confuso? Será que ele está confuso por causa dela? Será que, confuso, ele poderia nos assegurar qualquer certeza? Ou Será que, consciente, ele sutilmente nos conduz por suas palavras e nos induz a acreditar que tudo é culpa dela? Será que a serpente é ele? Será verdade que o poeta é um fingidor? Mas ele atesta: ela é que o envenena: *you me arrasou, me **envenenou**, me deixa **vazio***.

Será que o efeito provocado pela falta de respostas é esta sensação de vazio? Será esta a sensação que o eu lírico expressa? Será que, ao deixar as respostas suspensas, é este o efeito que o texto quer provocar? Instigar para que busquemos respostas que não nos serão dadas? E não procurarmos explicações, pois há coisas que não se explicam, elas são por que são ou não são, como podem deixar de ser ou podem passar a ser: “*A insustentável leveza do ser*” sugerida por Kundera (2008) ou a insustentável incoerência do ser experienciada por todos nós.

Talvez se o texto nos oferecesse uma explicação para ou sobre as incoerências que nele estão postas e as justificasse poderíamos recontar melhor esta história, definir exatamente quem é este homem e quem é esta mulher. Mas não há história, e se não há história, não há o que recontar, não há o que justificar e nem há nada a exigir explicações. Não há como uma incoerência possa ser explicada por que toda ela tem a sua lógica própria, cuja incompreensão dessa lógica é a condição para o ser da incoerência. No momento em que esta lógica é compreendida, a incoerência desaparece e, junto com ela, as sensações inquietantes que ela nos provoca pela falta de respostas precisas e pela espera por explicações exatas que não vêm. Todas essas sensações frente a uma absoluta indiferença a esta nossa mania de querer explicar tudo, de tentar justificar tudo, até os sentimentos que não são nossos.

Uma vez que não o sentimos, como poderemos compreendê-los senão através de uma empatia para com eles? A nossa dificuldade já reside na nossa tradição de quereremos explicar tudo, inclusive sentimentos. Sentimentos não se explicam, sentem-se. E só poderemos compreender àqueles que sentimos. Não há nem como distinguir o passado do presente: se já os sentimos no passado ou sentimos no presente. Uma vez que o sentimos, ele sempre será compreendido porque experienciado ou evocado em nós.

Se a poesia não transmite conteúdos, mas a “*qualidade*” e a idéia de um sentimento “*para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada*” (PIGNATARI, 2004, p. 18), então, pode ser isto. Será que é isto? Será que é por isto que este texto não é claro? Será que é por isto que ele não nos oferece respostas? Será que as contradições são propositais para que possamos sentir as sensações que elas provocam? Será que uma definição da contradição seja o próprio texto que, ao ser lido, nos provoca sensações de sentimentos que dispensam esta necessidade de explicações?

Ainda que esta necessidade persista, nos depararemos com o óbvio: não encontraremos respostas precisas no texto. Quanto mais esta impotência nos assalta, mais nos inquietamos diante deste “*claro enigma*” que não se oferece para ser revelado.

Diante dele, o que de mais próximo podemos obter como resposta é a desconfiança de que se as incoerências traduzidas no universo deste texto fossem explicadas para revelar o segredo escondido nele, a existência de uma incoerência cessa no texto e, com ela, as contradições que o sustentam.

E uma vez que a condição da contradição é manter-se como um segredo, a condição de todo segredo é o seu permanente estado de surpresa que não se revela. Se no momento em que o segredo é revelado, deixa de conduzir uma surpresa, esta “*Queixa*” continuará a conduzir a sua surpresa: a de não revelar precisamente onde reside o seu segredo: se no amor, na mulher, no eu lírico, na vontade de Deus ou, senão, nela própria, guardiã principal das contradições.

Uma vez que as contradições são espelhadas em todo o texto e configura-o como uma imagem que nos oferece uma idéia da imprecisão dos sentimentos expressos pelo eu lírico, a percepção destas contradições pode ser um caminho que deságüe no recado desta *Queixa*: a expressão de sentimentos instáveis e confusos, sobre os quais não podemos precisar de uma maneira definitiva.

Se, como causa das instabilidades que afetam o eu lírico, as indefinições são revertidas para um recado transmitido sob uma forma cuja compreensão não se dá a explicações, como poderemos tentar explicar algo mais do que este recado não explica? Como tentar definir o que o eu lírico realmente sente, se ele próprio não nos revela de modo certo?

Como causa das contradições do eu lírico, a imprecisão é também o efeito de um recado sutilmente instigador, mas que, ao só oferecer indefinições, nos provoca a similar sensação expressa pelo eu lírico: “*e vazio me deixa*”, perante respostas que não lhe são dadas: “*Amiga me diga...*”. E se diante desse indício que a mulher detenha as respostas, como obteremos respostas em um elemento que em meio às próprias contradições - *Amiga* e *Serpente* - também é indefinido - “*Surpresa*”?

Mas, se não há como precisar o que não está se dando a definições e a explicações, há os efeitos de um recado sob uma forma cuja compreensão passa pelo filtro das sensações com as quais encontram ressonância. Efeitos provocados, sobretudo, por contradições que não se explicam, mas que, quando percebidas, fazem, em nós, ressoar essas sensações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição *Queixa* data de 1982, quando foi apresentada como faixa 1, lado A, do álbum LP CORES, NOMES, hoje remixado em CD com o mesmo título.

Sobre esta composição lírica, Caetano afirma: “*Gosto muito. Fiz para Dedé. É uma canção sentimental. Fica bonita na página.*” (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003, p. 62). Dedé, a quem o compositor se refere, trata-se da sua primeira esposa Dedé Gadelha, com a qual teve o seu primeiro filho, Moreno, que, hoje, com 36 anos, é músico e compositor como o pai.

Pouco afeito a declarações sobre sua vida pessoal, no entanto, por mais de uma vez Caetano assumiu que fez músicas especialmente para determinadas mulheres. Algumas foram feitas para mulheres anônimas, a exemplo de *Você é Linda*: “*fiz para uma menina chamada Cristina, de quem gostei muito intensamente na Bahia nos anos 80, e que morava defronte à minha casa, do outro lado da rua, em Ondina*” (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003, p. 74) e *Neide Candolina*: “*Neide é uma mistura de duas pessoas pretas da Bahia. Uma é Neide, minha amiga, [...] A outra pessoa que entrou na composição [...] foi minha professora de português, a mais importante de todas, Dona Candolina.*” (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003, p. 51).

Outras, para mulheres já conhecidas ou que vieram, depois, a ficar conhecidas, como: *Rapte-me, Camaleoa*: “*Fiz para Regina Casé [atriz]*” (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003, p. 62), *Vera Gata*: “*Conta a história de uma menina de São Paulo chamada Vera. Hoje ela é atriz, chama-se Vera Zimmermann.*” (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003, p. 74) e *Você é Minha*: “*É para a Paulinha [Lavigne, sua segunda e ex-esposa]*” (VELOSO *apud* FERRAZ, 2003, p. 74).

Mais recentemente, a mídia explorou bem a polêmica que envolveu o compositor e a atriz Luana Piovani acerca da canção *Um Sonho*: “*Lua na folha molhada...*” (VELOSO, 2006), sobre a qual a atriz declarou ter sido feito para ela, cuja versão foi, inicialmente, desmentida, para, posteriormente, ser confirmada pelo próprio Caetano.

Ainda que possamos desconfiar de que a musa inspiradora de *Queixa* não tenha sido quem o compositor declara, mas o que ele não nos deixa dúvidas é sobre o que Dedé Gadellha representava na vida dele, na época em que compôs *Queixa*, quando ainda estava casado com ela:

Dedé é para sempre na minha vida. [...] Dedé é a mulher para mim, como diz meu pai. Com ela, eu tenho aquilo que falei, tenho a identidade de camaradagem no amor. Ela é minha amiga, ela é o que eu queria que ela fosse. [...] (sic) O casamento é um mito, acho. Para mim, um mito que funciona.” (VELOSO *apud* FONSECA, 1995, p. 47).

E, se em um momento Caetano declara-se um fiel convicto:

Eu tenho muito essa coisa de fidelidade, sabe? A fidelidade é uma coisa muito importante para mim. Às vezes, até já ouvi pessoas se referirem a mim, de uma forma como meio me criticando, meio dizendo que essa minha mania de fidelidade é que me atrapalha, sabe? Como se fosse uma caretece minha, ou uma falta de malandragem. Mas acontece que é uma necessidade básica minha, entendeu? (VELOSO *apud* FONSECA, 1995, p. 47)

Outra hora se diz um fiel circunstancial: “No meu casamento com Dedé [...] há o sentimento, mas não o compromisso de fidelidade. [...] (sic) Eu vivo isso de fidelidade como puder.” (VELOSO *apud* FONSECA, 1995, p. 47).

Se o fato de para quem a composição foi feita não é um dado imprescindível à sua leitura e análise e, se, tão pouco, devemos procurar nos dados biográficos as pistas que não sejam dadas pelo próprio texto, porém a declaração de Caetano “*As minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são.*” Veloso (*apud* FERRAZ, 2003, p. 9) pode nos indicar que essas declarações contraditórias postas por Caetano e as marcas da indefinição a qual ele próprio se auto-atribui: “*Sou um ser indefinido. Já disse isso ao meu analista e ele achou legal*”, podem sim, ser um traço transposto para a sua obra (VELOSO *apud* FONSECA, 1995, p. 32).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERRAZ, Eucanaã (org.). *Letra só: sobre as letras / Caetano Veloso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- FONSECA, Heber. *Caetano, esse cara*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Revan, 1995.
- GREIMAS, A. J. *et. al. Semiótica narrativa e textual*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- RIFFATERRE, Michael. A significância do poema. In: *Cadernos de Textos do Mestrado em Letras: Semiótica Poética*. João Pessoa, 1989, n. 2, p. 95 – 122.
- VELOSO, Caetano. Um Sonho. Intérprete: Caetano Veloso. In: *Cê*. Universal Music, 2006, CD, Faixa 11.
- VELOSO, Caetano. Queixa. Intérprete: Caetano Veloso. In: *Cores, nomes*. PHILIPS, 1982, CD, Faixa 1.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.