

IMAGEM E SUBJETIVIDADE NO CENÁRIO MUSICAL: UMA ANÁLISE DE “CODINOME BEIJA-FLOR”, DE CAZUZA

Karelayne de Assis Coelho Bezerra¹

RESUMO: Com o intuito de estreitar relações entre a música popular e a moderna poesia brasileira, nasceu esta breve análise de “Codinome Beija-Flor”, composta por Cazuzza, que mais tarde (após a precoce morte, em 1990) ficaria conhecido como o poeta do Rock Nacional. Pelo caráter de liberdade polifônica e improvisada (como diria Luiz Tatit), a música capta um aspecto do cotidiano, transformando-o em imagens que dançam entre os versos da canção e expressam o que o ouvinte sente, utilizando-se de metáforas, símbolos ou alegorias para construir este cenário de releitura sentimental do cotidiano.

Palavras-chave: música, poesia, imagens, análise, cotidiano, Cazuzza

¹ Karelayne Coelho é formada em Letras - Língua e Literatura Vernáculas, pela Universidade Federal de Campina Grande, tem mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina, é professora de Língua Portuguesa e atualmente dedica-se à escrita de crônicas e relatos de viagens. Mora em Florianópolis-SC.

Codnome Beija-Flor
(Cazuza, Reinaldo Arias e Ezequiel Neves)

Pra que mentir
Fingir que perdoou
Tentar ficar amigos sem rancor
A emoção acabou
Que coincidência é o amor
A nossa música nunca mais tocou
Pra que usar de tanta educação
Pra destilar terceiras intenções
Desperdiçando o meu mel
Devagarzinho, flor em flor
Entre os meus inimigos, beija-flor
Eu protegi o teu nome por amor
Em um codinome, Beija-flor
Não responda nunca, meu amor
Pra qualquer um na rua, Beija-flor
Que só eu que podia
Dentro da tua orelha fria
Dizer segredos de liquidificador
Você sonhava acordada
Um jeito de não sentir dor
Prendia o choro e aguava o bom do amor
Prendia o choro e aguava o bom do amor

<http://www.youtube.com/watch?v=mIGhPJG9cR4>

1. Introdução

É na ressurreição da palavra, de que fala Jorge Luis Borges, que encontramos toda a magia do texto literário, porque a cada nova leitura, embora ocupando os mesmos corpos, as palavras “saltam para a vida” em reiteradas almas. Mas esta magia normalmente não acontece de pronto. Como as coisas mais saborosas da vida não nos vêm facilmente, para se chegar ao prazer estético, ao vislumbramento da beleza fundamental do texto, é exigido do leitor certo trabalho: o desafio de desvendar seus mistérios, de interpretá-lo.

Alfredo Bosi, em seu texto *A interpretação da obra literária*, diz que “ler é colher tudo quanto vem escrito. Mas interpretar é eleger (*ex-legere*: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no enlaço da questão crucial: o que o texto quer dizer?”. Diz ainda que a mais rigorosa

exigência da interpretação consiste em “refazer a experiência simbólica do outro, cavando-a no cerne de um pensamento que é teu e é meu, por isso universal”.

Para interpretar a poesia moderna brasileira, o leitor precisa mergulhar no universo imagético dos textos, uma vez que estes estão impregnados de sensações visuais, de símbolos recriados em analogias aparentemente ilógicas, mas que guardam em si um “claro enigma”², pois ao faltar ao conceito, esclarecem.

A imagem é uma reprodução mental de uma sensação física; é a memória do tátil, do visual, do olfativo que, no contexto da literatura moderna, proporciona transferências de sentido, promovendo alterações de conhecimentos do mundo que se diferenciam do já conhecido, ou seja, do conhecimento comum anterior. Neste sentido, o poeta recria, de forma inusitada e pessoal, a realidade que o circunda, particularizando uma experiência que, ao ser entregue ao leitor em imagem, ganha múltiplos significados e, em contato com o conjunto de elementos do poema, fecha uma leitura da obra. Segundo Alfredo Bosi ainda, a imagem “é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”.

Falando em poesia moderna e aproveitando a discussão, falemos em música popular no universo literário. Affonso Romano de Sant’Anna, em seu livro *Música popular e moderna poesia brasileira*, ressalta que, durante muito tempo, a Música Popular Brasileira era algo mal configurado no cenário cultural do País e que, apenas a partir da década de 50, passou-se a dar uma maior atenção à música. Nas suas palavras: “o Modernismo de 1922, tendo-se interessado pelo folclore brasileiro e seguindo um programa para recriar o cotidiano das diversas realidades do país, não chegou a se interessar pela música popular. Isto se deve, em parte, ao fato de que a própria música popular brasileira era ainda algo mal configurado, não tendo àquele tempo se convertido num produto econômico e estético viável e visível. Os poucos estudos da época referem-se a um aspecto

² Expressão utilizada por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema homônimo.

apenas *histórico* das músicas e danças do século XIX e, sempre por meio de Mário de Andrade”³. Como foi dito na citação, apenas a partir da década de 50 (já no século XX) é que se dará uma maior atenção à música, por motivos como a criação da *Revista de música popular brasileira* (de Lúcio Rangel), a passagem de Vinícius de Moraes para a série musical e o surgimento da Bossa Nova. O que ocorre é que, com essa afirmação, Affonso Romano de Sant’Anna não está querendo dizer que não existia, anteriormente a esse período, uma despreocupação em se estabelecer o que seria ou não música popular (os seus limites dentro das diferentes camadas sociais ou as suas nuances); o autor apenas afirma que os estudos acerca do tema *ainda* buscavam fundamentações, e que isso só passou mesmo a concretizar-se a partir da década de 50. Deste período para cá, como bem nos mostra também José Ramos Tinhorão, em seu livro *Música popular: um tema em debate*, a MPB conseguiu-se fixar, com seus diferentes estilos, no cenário artístico e cultural do País. Na verdade, os acontecimentos que sucederam a década de 50 fizeram com que se observasse uma ligação mais sistemática entre a música popular e a poesia literária no Brasil. Quando, enfim, chega a década de 60, surge a música de fundo social, feita por universitários, que virá desencadear o Tropicalismo. A partir de então, a MPB sai finalmente do fenômeno sonoro e chega também ao produto escrito.

É assim que, dentro da Literatura Brasileira, conseguimos encaixar a Música Popular, alargando o seu conceito e também o da interpretação do texto, que caminha entre a voz do intérprete e a letra da canção. E aqui é de crucial importância o entendimento de Walter Benjamin, quando diz: “devemos guardarmos de sobrevalorizar a música orquestral, considerando-a a única arte elevada. Somente no Capitalismo a música sem palavras teve tanta significação e conheceu uma difusão tão ampla”⁴. E reparem que, quando Benjamin diz isso, o está fazendo em conferência pronunciada em 1934, quando já há, no Brasil,

³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*: de Noel Rosa e o Modernismo aos Secos e Molhados. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 179.

⁴ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In.: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 130.

grandes autorias da Música Popular, principalmente no Samba, como é o caso de Noel Rosa, Ari Barroso e Vicente Celestino, muito embora a devida importância de suas composições no cenário literário só tenha vindo mais tarde. Sobre isso, viria Affonso Romano de Sant'Anna também a se manifestar: “a atividade de Noel Rosa, por exemplo, aparece desvinculada dos acontecimentos dentro da série literária, embora numa análise se possa demonstrar que a utilização da paródia e o emprego do humor em suas músicas colocam-no de algum modo ao lado dos poetas modernistas que, por meio do ‘poema-piada’ desencadearam entre 1922 e 1930 um processo crítico da cultura brasileira”.

Nesse plano literário, então, a música termina por se comprometer com a interpretação do mundo que nos cerca e o ouvinte, à medida que percorre a canção, vai construindo e reconstruindo a imagem do objeto, pois este vai se modificando – é vivo. Otávio Paz, em seu belíssimo livro *El arco y la lira* dedica todo um capítulo ao estudo das imagens de poemas. Segundo ele, “cada imagen – o cada poema hecho de imágenes – contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos”. Diz ainda que “(...) El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser”. Em outras palavras, a imagem no poema recria o ser de quem (ou do que) se fala. Assim como diria Bosi, em seu clássico *O ser e o tempo da poesia*: “a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”. E aqui podemos formar o conjunto objeto/ visão/ aparência, ou seja, aquilo que vemos e o que nos parece. Assim, a subjetividade é fator determinante na interpretação do poema.

2. Revelando os tais “segredos de liquidificador”: o papel da imagem em uma possível interpretação de *Codinome Beija-Flor*

*Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
(...)
Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as meninhas, as estrelas
alfas,
as virgens cem por cento e as amadas que
envelheceram sem maldade.*

(Nova poética, de Manuel Bandeira, in.: *Estrela da vida inteira*, 1993)

A sensibilidade de uma geração, tida como um divisor de águas, havia sido consagrada pela música popular pelo chamado grupo baiano, liderado sobretudo por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Os tropicalistas, como ficaram conhecidos, mantiveram a força de seu movimento por um rápido, mas bastante significativo, período da década de 60. Com os movimentos políticos no Brasil, a falência dos movimentos jovens na França e na Alemanha e com a decadência do movimento *hippie*, viria José Vicente a declarar: “somos a procura, a entrega, a fome e somos também o abutre do lixo americano”. É que o rápido carnaval do Tropicalismo estaria dando lugar à guitarra gritante dos mártires da nova seita: cantores e músicos como Janes Joplin e Jimmy Hendrix, “considerados como supliciados pelos tóxicos e pela sociedade de consumo” nas palavras de Sant’Anna (apud. op. cit). Assim, a década de 70 chega propondo uma arte que esteja no nível da vida prática ou que seja tão natural como a respiração e o corpo. É uma arte que caminha lado a lado com a não arte, aquela que é muito mais para ser vivida que para ser composta. Este período ficou marcado, no mundo, pela chegada do cultuado estilo musical nascido nos Estados Unidos da América e que viria a ser utilizado como bandeira de rebeldia dos jovens: o rock’n’roll. No Brasil, a explosão deste movimento demorou um pouco mais. Apesar de, já nos anos 70, surgirem no cenário nacional algumas manifestações significativas do rock, como é o caso

dos sucessos cantados por Celly Campelo e as músicas da rapaziada da Jovem Guarda, é apenas no verão de 1982, na praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, que vai surgir o rock tipicamente brasileiro, aquele que irá utilizar, além da guitarra (discreta), baixo, teclados e bateria. Paralelamente ao que acontecia no Rio, viam-se surgir os rapazes de Brasília também utilizando o rock como um meio de manifestação popular para falar sobre suas insatisfações políticas e sociais. Em meio a tantas bandas surgidas nessa fase, uma em especial apresentou ao País aquele que ficaria conhecido como “o poeta do rock nacional”. A banda *Barão Vermelho* trazia para os palcos canções com letras que falavam de protesto, amor e diversão. Seu vocalista (e letrista), Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza, passou a ser o furacão dos tapas na cara do brasileiro e, quando não brigava por um país mais justo, trazia para suas músicas as (des)ilusões do amor. Com suas letras, criava um universo de imagens (belas, tristes, melancólicas, desesperadas, imundas) que terminaram por se eternizar na lembrança do público.

Para melhor trabalharmos a questão da imagem na música, vamos tomar como exemplo a composição “Codinome Beija-Flor”, de Cazuzza, composta em parceria com Ezequiel Neves e Reinaldo Arias. Esta é a sexta faixa do álbum *Exagerado*, gravado em setembro de 1985, pela Som Livre e lançado em novembro daquele ano. Produzido por Nico Rezende e Ezequiel Neves, o disco teve uma vendagem de 75 mil cópias. A música foi composta numa época muito tensa da vida de Cazuzza. Ao ser internado, pela primeira vez e ainda sem saber que tinha AIDS, o artista pedia à sua mãe, Lucinha Araújo, que colocasse na janela do seu quarto, no hospital, um pires com água e açúcar, para que um beija-flor que costumava visitá-lo permanecesse por mais tempo no quarto, enquanto Cazuzza escrevia a letra da canção. Ela nos passa a ideia de um rompimento amoroso recente. O tom lírico que assume a canção, desde seus elementos musicais, como a utilização do piano e de um violino elétrico vai ainda mais além quando o cantor incorpora o elemento “voz” à doçura da letra. Deste álbum, dizia Cazuzza: “é um disco agressivo. Mas acho que a gente tem que ser agressivo porque estamos numa época muito agressiva (...)os marginais estão mais perto de

Deus. Toda ovelha desgarrada ama mais, odeia mais, sente tudo mais intensamente (...). Neste disco existe uma música bem romântica, inspirada numa separação, mas não é dor de cotovelo”⁵. Não apenas por esta composição, mas também por algumas outras deixadas em sua curta carreira, podemos sentir que Cazuzza era um romântico autêntico. A letra, muito embora escape do universo roqueiro, é a cara de uma geração que vive em busca do que o amor pode proporcionar. Na verdade, o que Cazuzza queria dizer é que “Codinome Beija-Flor” é uma música sobre um amor, mas que não traz o desejo de uma possível reconciliação, de um pedido de desculpas. A letra também não conta uma historinha, como já havia deixado claro o cantor ao ser indagado sobre isso. Disse: “estão querendo que eu faça uma coisa cafona?”. É exatamente a partir do desenrolar das imagens que chegamos à conclusão de que a música fala sobre uma história de amor, mas não conta essa história. As imagens, aqui, adquirem uma singeleza extremamente particular e, ao falar do amor, na primeira estrofe, o cantor revive os caminhos de um relacionamento: quem amou não pode fingir que perdoou quando a dor da separação ainda incomoda. O amor acabou, mas ainda não há lugar para a amizade. O verso “a nossa música nunca mais tocou” nos remete ao universo dos apaixonados, porque no idílio dos relacionamentos, os casais sempre guardam uma canção que dizem ser deles. Pessoas apaixonadas colocam músicas para o outro ouvir e dizem: “essa música é nossa”.

Na segunda estrofe, o cantor utiliza a expressão “destilar terceiras intenções” que, além de bastante original, parece guardar uma malícia tão maior que chega a ser um veneno. É como se, ao reencontrar a pessoa amada, tratá-la bem e não demonstrar a mágoa e a dor da separação fosse uma espécie de mal que o cantor faz a si mesmo e, por isso, desperdiça seu mel. O verso “devagarzinho, flor em flor” nos remete à ideia do “devagar e sempre”, um dia após o outro, como se o cantor estivesse se referindo à cura cronológica, ou seja, o tempo como remédio para adormecer o amor que não deu certo. Com cautela e

⁵ ARAÚJO, Lucinha & ECHEVERRÍA, Regina. *Cazuzza, preciso dizer que te amo*: todas as letras do poeta. São Paulo: Globo, 2001, p. 114.

escondendo a identidade do ser amado por trás de um codinome, os dias vão passando até que o amor tenha se transformado em doce lembrança. A quarta estrofe deixa clara a preocupação do compositor em não revelar a identidade do ser amado, uma forma de fazer com que a história de amor que viveram permaneça anônima aos outros, talvez. O que termina por dar um certo tom de mistério ao romance.

A penúltima estrofe, entretanto, guarda um quê de revelação. Não da identidade do ser amado, mas dos momentos de prazer vividos pelo casal. Os tais “segredos de liquidificador” é uma das mais belas imagens criadas para expressar o que um casal pode revelar ao outro nos momentos de total intimidade e prazer. É o mesmo que imaginarmos o silêncio de um apartamento vizinho ao nosso sendo quebrado pelo ato de alguém ligar, repentinamente, um liquidificador. De repente, durante um momento de prazer, de comunhão de corpos, o ser amado liga seu liquidificador na orelha do outro e o silêncio é quebrado pela revelação dos mais íntimos segredos.

A última estrofe, finalmente, nos remete àquela ideia de que não devemos esperar estar apaixonados e de bem com o mundo, porque no coração de quem ama sempre haverá uma certa aflição, que vem não se sabe de onde. E o sofrer, o chorar, o doer, parecem ser essenciais a quem está apaixonado. Os dois últimos versos (“prendia o choro e aguava o bom do amor”) querem expressar que o não se deixar dramatizar, no amor, é empobrecer, de certa forma, esse sentimento. Para um amor permanecer vivo, precisa de um quê de sofrimento e angústia. É então, nessa última estrofe que se fecha o processo alegórico do texto e todas as sensações vividas imgeticamente pelo ouvinte são postas em palavras numa conclusão, numa reflexão de tamanha profundidade, a partir da história cantada sobre esse amor que ainda se esconde por trás de um codinome.

3. Considerações finais

Quando nos deparamos com os versos acima analisados, podemos mesmo dizer que Cazuzza era um jovem que sabia mexer com a palavra escolhida e clara, a imagem certa, o verso conciso e muitas vezes inesperado, um furacão que fez com que a sua linguagem revelasse extrema simplicidade no que tange à expressão. Por vezes, o tom de suas letras chegava a ser tão coloquial e aparentemente corriqueiro que dava impressão de um simples improvisado surgido no instante mesmo da composição - e isso costuma acontecer na verdade... Alguns de seus textos chamam a atenção para o fato de estarem geralmente estruturados em torno de um núcleo de ideias - às vezes declarado expressamente, às vezes insinuado, outras vezes apenas em estado latente - ideologicamente carregado, já que comprometido com uma visão da realidade bastante precisa, dirigida. E eles conseguiram o milagre de não serem nem pedagógicos nem demagógicos: apenas sinceras anotações sobre a vida, falando de seus mistérios, de suas evidências que muitos querem esconder, sempre sem querer convencer ninguém. Desejaram, isto sim, fazer sentir e pensar. E se conseguem fazer isso com tanta gente ainda hoje é porque são fortes, foram concebidos dentro da própria cultura popular, criticamente, e não de fora, eventualmente a partir de um ponto de vista paternalista. Com uma liberdade polifônica e improvisada, a música consegue fazer com que as imagens dançam entre seus versos e alcancem o que Luiz Tatit chamou de “função do cancionista”: cantar o que o ouvinte sente, mas não sabe expressar por meio de meras palavras.

Dessa forma, podemos dizer que, seja pela metáfora, pelo símbolo ou pela alegoria, a poesia moderna brasileira, seja em forma de canção ou não, nos traz a possibilidade de ver o mundo por outro ângulo – pela força inusitada da imagem plurissignificativa, que nos desafia, nos instiga e que, por fim, fatalmente nos

conquista pela genialidade dos que nos a oferecem. Fica ao leitor o convite a imagens de outras canções.

4. Bibliografia

ARAÚJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza, preciso dizer que te amo: todas as letras do poeta*. São Paulo: Globo, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In.: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. O enigma da poesia. In: *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária e "A Máquina do Mundo" entre o símbolo e a alegoria. In: *Céu, inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Imagem, discurso. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

PAZ, Otávio. La imagen. In: *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura economica, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira: de Noel Rosa e o Modernismo aos Secos e Molhados*. Petrópolis: Vozes, 1978.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.