
“Lili, Verdade ou Fantasia?": Cinema e Modernidade nos Frevos de Carlos Fernando¹

Amilcar Almeida Bezerra²

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Em meio aos debates sobre modernização da música popular no Brasil, a influência propriamente estética das linguagens audiovisuais e de uma sensibilidade urbana se mostram particularmente relevantes. Consideramos que apenas nos anos 1960 a canção popular passa a ser mais profundamente influenciada pelo audiovisual, tanto nos processos criativos quanto na estrutura das canções. Esta pesquisa em andamento almeja identificar marcas da influência do cinema e de um *sensorium* moderno nas canções do compositor pernambucano de frevos Carlos Fernando (1937-2013). O objetivo é discutir as tensões que permeiam a modernização de um gênero musical considerado tradicional e entender de que modo a experiência audiovisual atua como vetor transformador das sensibilidades e, conseqüentemente, da estética da canção popular.

Palavras-chave

Estrutura de sentimento; canção popular, experiência urbana, cinema, frevo

Introdução:

Ao longo do século XX o cinema institui parâmetros de experiência sensorial que influenciam processos criativos na canção popular brasileira não apenas do ponto de vista temático, mas também estético, e pelo menos desde os anos 1920, intelectuais brasileiros atentam para o cinema como um advento de maior importância para a nossa cultura.

No Manifesto da poesia Pau-Brasil, em 1924, com aguçada percepção, Oswald de Andrade discorre em estilo telegráfico sobre traços da modernidade urbana que lhe era contemporânea e preconiza uma arte que dê vazão às exigências do novo tempo.

“Uma nova escala: A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Núcleo de Design e Comunicação (NDC) do Centro Acadêmico do Agreste (CAA) e do Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.” (ANDRADE, 1924)

Anuncia nossos artistas do futuro como “Práticos, experimentais, poetas. Sem reminiscências livrescas” e fazendo uso de uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” “A poesia existe nos fatos”, afirmou. Anos depois já é possível encontrar em Oswald, mais especificamente em seu Manifesto Antropofágico (1928), menções ao cinema como uma estética promissora nesse aspecto. Ainda na época do cinema mudo, ele exortava seus leitores a suprimir as “ideias e outras paralisias” pelos “roteiros”. Afinal, segundo ele, “Somos concretistas”. “Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros.Roteiros.”, provocava.

Com seu estilo repleto de aforismos distribuídos em períodos curtos, Oswald golpeia o leitor como o cinema ao espectador, numa sequência de cortes abruptos. Não à toa, é considerado por alguns o pioneiro da “escrita cinematográfica” no Brasil (DOCE, 2002). Para Oswald, “A poesia existe nos fatos” (1924), ideia que anos depois Walter Benjamin associaria ao Cinema.

Na década seguinte Walter Benjamin publicaria na Alemanha a “A Obra de Arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936), ensaio audacioso no qual tenta, entre outras empreitadas, conceber teoricamente este *sensorium* moderno articulado a novidades estéticas identificadas na linguagem cinematográfica. Segundo ele, o cinema seria uma linguagem correlata à experiência urbana e a uma sensibilidade especificamente moderna.

A experiência urbana da intensidade e proliferação de estímulos sensoriais diversos corresponderia a profundas mudanças no “aparelho perceptivo” e teria na linguagem cinematográfica um correlato no âmbito da representação. A atenção ao detalhe, os efeitos de choque causados pelos cortes na montagem, a necessidade de um diálogo imediato e eficaz com o público são alguns dos aspectos que, segundo Benjamin, delineiam uma estética especificamente cinematográfica.

Além disso, a linguagem cinematográfica cria a possibilidade de pela primeira vez explorarmos o “inconsciente ótico” por registrar aspectos da realidade que até então não eram capazes de ser captados por outras linguagens artísticas ou pela

sensibilidade até então comum. O mundo dos sonhos pode ser vislumbrado, explorado e recriado de outra forma a partir daí, criando um “espaço de liberdade” que atrai inúmeros artistas de vanguarda. (DOCE, 2012)

No mais, o cinema põe a nu uma ambiguidade que lhe é intrínseca entre fantasia e realidade, explicada pelo caráter indicial (documental) das imagens que capta – a exemplo da fotografia – associada à manipulação do discurso narrativo através da montagem. Cria assim, de forma mais vívida, a sensação de que a fantasia é possível, borrando as fronteiras entre experiências reais e aventuras oníricas.

Barbero ressalta que a experiência cinematográfica “fez saltar o mundo carcerário de nossos bares, de nossos escritórios e habitações, de nossas estações e fábricas, que pareciam aprisionar-nos sem esperança.” (BARBERO, 2001, p. 33) Ou seja, se até o advento do cinema nunca tínhamos nos sentido tão “aprisionados”, também nunca havíamos sonhado tanto nem tão alto.

Identificamos aspectos desta sensibilidade cinematográfica em algumas canções do compositor Carlos Fernando (1937-2013), oriundo de uma geração de artistas e intelectuais cuja visão de mundo foi profundamente marcada pelas referências do cinema. Aqui analisamos algumas de suas obras e depoimentos de amigos sobre seu processo criativo, que incorpora marcas tidas como eruditas sem que, no entanto, seu autor tenha desenvolvido conexões mais íntimas com uma cultura livresca. Sua obra, portanto, se aproxima daquele insterstício entre o pré e o pós-moderno identificado por Jesus Martin-Barbero ao caracterizar uma sociedade latinoamericana na qual a cultura livresca tem dificuldades em se disseminar, ao passo que a tradição oral convive cotidianamente com os fluxos audiovisuais, gerando precocemente fusões muitas vezes inusitadas entre esses três padrões (BARBERO, 2001). Tentaremos, portanto, neste trabalho, identificar que tipo de fusão resulta na obra de Carlos Fernando, levando em consideração que, apesar de todas as influências modernas que assimila, ele dedica boa parte de sua carreira a compor num gênero musical por muitos considerado tradicional e provinciano: o frevo-canção.

Roteiros.Cinema.Literatura.Musica.

Jesus-Martin Barbero avalia o contexto específico da AL como um espaço no qual a cultura letrada, apesar de hegemônica, não se dissemina na mesma escala que na Europa, seja em profundidade, seja em amplitude. O advento da cultura audiovisual no século XX acontece numa conjuntura em que o domínio dos códigos da cultura letrada

se restringia a uma elite enquanto entre a maioria da população predominavam os padrões de culturas orais tardicionais. As formas como as culturas oral, letrada e audiovisual se relacionam e se imbricam na América Latina assumem assim contornos específicos, que podem ser identificados em inúmeras produções artísticas.

No Brasil, especificamente, podemos destacar alguns relatos de artistas e intelectuais que tiveram experiências cinematográficas marcantes na juventude. Silviano Santiago (81 anos) é um deles: “Como toda criança que cresceu e se educou em qualquer cidade da América Latina durante a II Grande Guerra desde cedo fui um consumidor da cultura de massa, que então começara a nos chegar de maneira avassaladora dos Estados Unidos” (SANTIAGO, 2008, p. 106)

Se até o início dos anos 1950 o cinema norte-americano reinava absoluto nas salas brasileiras, a partir desta década é possível identificar uma diversificação maior da procedência dos filmes que eram exibidos, como atesta o depoimento de Caetano Veloso (75 anos):

“Os filmes franceses e italianos eram exibidos regularmente em Santo Amaro. Os mexicanos também. E, se - apesar da extraordinária beleza de Maria Felix - percebíamos como que uma inferioridade do Olimpo da Pelmex, não fazíamos - nem nos parecia concebível que em parte alguma se fizesse - nenhuma diferença de qualidade ou de importância entre as estrelas americanas e as européias. (...) De todo modo, nada nos indicava que Brigitte Bardot fosse ainda que minimamente inferior a Marilyn em número de admiradores, em valor de cachê ou em representatividade do espírito do tempo. Não só nas canções que vim a fazer já nos anos 60 - e que, bem ao gosto da estética pop, ostentavam nomes de celebridades - os nomes escolhidos foram de estrelas européias (Claudia Cardinale, Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo): no final da década de 50, por um instante interrompi os borrões abstracionistas e pintei um retrato de Sophia Loren a partir da fotografia de uma cena do filme A mulher do rio (La donna del Pó), um subproduto do neo-realismo. (VELOSO, p. 32)

O cinema era uma presença relevante e constante na vida dos jovens em cidades médias do interior do país entre os anos 1940 e 1950. Carlos Fernando (1937-2013), a exemplo de outros da mesma geração, era habituê das salas de cinema em sua Caruaru natal.

“Carlos Fernando era adolescente em Caruaru, e tinha uma tia, chamada Beth, bilheteira de um dos principais cinemas da cidade. Ele entrava de graça, então ia para o cinema todo dia. Logo, a cultura de Carlos foi audiovisual. Ele não tinha uma cultura livresca. Na fase adulta, ele acompanhou toda a Nouvelle Vague, a história do cinema francês, dos anos 1960 e 1970. “ (STEPPLE, 2017)

Nos anos 1940 começa a se gestar a ideia do cinema mudo dos anos 1920 como algo “chic” e os filmes daquela época passam a ser projetados em sessões especiais destinadas a uma elite intelectual, a exemplo do acontecia no segundo Clube de Cinema de São Paulo, criado em 1946 (DOCE, 2012)

Ao discorrer sobre as interfaces cinema/literatura Silviano Santiago recupera fala de Vinícius de Moraes, segundo quem, já em 1942, poderíamos identificar duas gerações de intelectuais: uma que se interessava pelo cinema como arte – os cinéfilos – e outra que desdenhava a sétima arte. Para ele, haveria uma espécie de extroversão exigida pelo cinema com a qual estes últimos não teriam paciência para lidar. “São homens para dentro, parados sobre um cinema íntimo” (MORAES Apud SANTIAGO, 111)

Santiago identifica assim, na configuração do campo literário brasileiro da década de 1940, uma forte influência da linguagem cinematográfica:

“Na atualidade literária dos anos 1940 até mesmo o texto com linguagem introspectiva (alusão ao roman d’analyse do gênero francês, então em voga no Brasil, como reação ao romance de denúncia social nordestino) se dá em linguagem cinematográfica. Trata-se, porém, de um cinema íntimo, onde os olhos do autor são a câmara que se volta para dentro. Os escritores amantes do cinema se voltam extrovertidamente para o cinema, apoiando-se na sua técnica narrativa, para compor os textos propriamente literários.” (SANTIAGO, 2008, p. 111)

Identifica aspectos dessa linguagem em alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade, a quem atribui a preocupação de assim entregar ao leitor algo que atendesse às exigências de uma sensibilidade contemporânea.

Assim como na Literatura, o cinema também exerceria influência marcante sobre a canção popular, principalmente a partir dos anos 1960. Podemos identificar alguns pontos de inflexão nesta relação entre canção e estética cinematográfica em duas canções dos anos 1960, *Like a Rolling Stone*, de Bob Dylan e *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles. ‘

Para o crítico Greil Marcus, *Like a Rolling Stone* representou um marco na história da canção popular não só pela maneira como, logo no início, diz a que veio: “não deve haver outra canção folk ou canção pop que comece com “Once upon a time...” – que, num átimo, conduz o ouvinte para um conto de fadas (...)” que, no entanto, “(...) não significaria nada se os pés do cantor não estivessem no chão” (MARCUS, 2010, p. 97). Embora pudesse ser associada a uma antiga tradição narrativa

da canção folk, *Like a Rolling Stone* não poderia ser meramente resumida a mais um daqueles exemplares. Havia uma espécie de convocação a exigir certo tipo de envolvimento do ouvinte/espectador que a diferenciava daquela tradição. Uma vez atendido o chamado, ninguém seria capaz de se manter indiferente àquela experiência musical e poética. A tensão entre a realidade e os mundos possíveis, entre os constrangimentos cotidianos e a liberdade de escolha irrompe nos versos ao passo que Dylan pergunta repetidas vezes no refrão “How does it feel?”. Tal interpelação, contudo, talvez não surtisse efeito se o cinema já não tivesse nos despertado a sensibilidade para enxergar no cotidiano a semente da fantasia e da escolha entre diversos mundos possíveis. A possibilidade de “desprendimento” no tempo e no espaço incitada pelas narrativas modernas só conseguiria contudo, segundo Edgar Morin, exercer sua eficácia na medida em que manifestasse um optimum entre realidade e idealização:

“É preciso haver condições de verossimilhança e de veracidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que as personagens participem por algum lado da humanidade cotidiana, que as personagens vivam com mais intensidade, mais amor, mais riqueza afetiva que o comum dos mortais. É preciso, também, que as situações imaginárias correspondam a interesses profundos, que os problemas tratados digam respeito intimamente a necessidades e aspirações dos leitores e espectadores (...) (MORIN, 1997, p. 82-83)

O conto de fadas com “pés-no-chão” manifestava na canção o equilíbrio verificado por Morin. *Like a Rolling Stone* representa a conexão direta da tradição oral presente nas antigas canções folk, que encantaram tão precocemente o jovem Dylan, com uma sensibilidade moderna, aberta ao sonho, à mudança e à novidade.

Já em *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, John Lennon recompõe fragmentos de sua memória afetiva promovendo um alinhamento de poderosas imagens sonoras produzidas em estúdio sob a batuta do maestro George Martin. *Let me take you down cause I'm going to Strawberry Fields*, convida Lennon já no primeiro verso da canção, quase tomando pela mão o ouvinte/espectador para conduzi-lo a sua viagem interior. Na época, os Beatles já haviam anunciado que não fariam mais apresentações ao vivo, o que lhes dava liberdade para experimentar sonoridades com o aparato de estúdio sem a preocupação de ter que reproduzi-las depois em performances ao vivo. A banda já havia então alcançado uma popularidade sem precedentes na música popular, em parte por ter protagonizado filmes musicais como *A hard Day's Night* (1964) e

Help (1965), então grandes sucessos mundiais de bilheteria. Foram necessários mais de um mês no estúdio para a construção de uma ambientação sonora que em tudo remetia às coloridas viagens lisérgicas inspiradas nas mitologias orientais, tão em voga entre os hippies da época. Os efeitos de estranhamento provocados pelas dissonâncias do Mellotron, instrumento versátil, considerado precursor dos sintetizadores modernos, que reproduzia um leve fraseado de sopros no início da faixa, foram elaborados a partir da sobreposição de *takes* em estúdio, em procedimento análogo à montagem cinematográfica, como ressaltou Martin.

I think there was a gradual development by the boys, as they tried to make life a bit more interesting on record. They felt: ‘We don’t have to go up on stage to do this; we can do it just for ourselves, and just for the studio.’ So it became a different kind of art form – like making a film rather than a live performance. That affected their thinking and their writing and it affected the way I put [Sgt. Pepper] together, too. (BEATLES, 2000, p. 252)

Strawberry Fields, portanto, representou um divisor de águas por demarcar de forma mais clara a diferenciação entre gravação e performance ao vivo na música popular, adotando procedimentos como montagem e edição na criação de novos efeitos sensoriais em fonogramas.

No Brasil, as sonoridades e sugestões poéticas trazidas pelo single *Strawberry Fields* deixaram impressionados Gilberto Gil e Caetano Veloso no início de 1967. Ainda havia, contudo, uma enorme resistência, por parte de setores da intelectualidade e do meio artístico nacionais, a incorporar influências da música popular anglo-saxônica nos processos criativos. A adesão ao chamado “iêiêiê” na época era considerado sinônimo de “alienação” ou de traição a supostos valores nacionais (ALONSO, 2017). Gil, contudo, vislumbra na possibilidade de misturar aquelas influências a elementos da cultura popular nordestina, a proposição de uma nova estética musical. As ideias de Oswald de Andrade sobre antropofagia cultural seriam ruminadas, atualizadas e materializadas pelos artífices do movimento que ficaria conhecido como Tropicalismo. “O compacto chegava aos ouvidos daqueles músicos brasileiros como uma evidência de que era possível para o músico popular trabalhar sobre a memória afetiva, flertar com o experimentalismo e ao mesmo tempo alcançar o grande público.” (BEZERRA; RIBEIRO, 2018, p. 13) .

Em outubro daquele mesmo ano, Gilberto Gil e Caetano Veloso participariam com relativo êxito do 3º Festival de Música Popular Brasileira, no auditório da TV

Record em São Paulo. As canções *Domingo no Parque* e *Alegria, alegria* traziam como novidades, além da performance acompanhada por bandas de rock, propostas conceituais que incorporavam à música popular elementos de uma modernidade que aparece não apenas na letra, mas também na própria estrutura formal das canções.

Nos versos de *Domingo no Parque*, Gilberto Gil relata a história de um crime passional, daqueles comumente retratados em *fait-divers*, e a transforma numa composição com tonalidades épicas utilizando elementos de música de orquestra e sons ambientes. O cuidado com a construção da atmosfera trágica, a atenção ao detalhe e até mesmo o papel das cores na narrativa torna clara a influência da linguagem audiovisual.

Em *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, os versos concatenam uma sucessão aparentemente confusa de imagens, porém intencionalmente organizadas em analogia aos estímulos caóticos do ambiente urbano. As mudanças bruscas de tema, a cada verso, aludem aos cortes rápidos do cinema e ao fluxo do pensamento excitado pela profusão de signos midiáticos.

Em artigo publicado ainda no calor do momento, o crítico Augusto de Campos observou:

Da mesma forma que a excelente letra de Gilberto Gil para *Domingo no Parque*, a de Caetano Veloso tem características cinematográficas. Mas, como me observou Décio Pignatari, enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisensteinianas, com seus closes e suas “fusões” (“O sorvete é morango – é vermelho / oi girando e a rosa – é vermelha / oi girando, girando – é vermelha / oi girando, girando – Olha a faca / Olha o sangue na mão – ê José / Juliana no chão – ê José / Outro corpo caído – é José / Seu amigo João – ê José”), a de Caetano Veloso é uma “letra-câmara-na-mão”, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual “por entre fotos e nomes. (CAMPOS, 1967)

É nesta geração moldada pelos clássicos do cinema norte-americano e da *Nouvelle Vague* que enxergamos a emergência de uma estrutura de sentimento, conforme a compreende Williams, que tornará possível a compositores brasileiros, a partir da década de 1960 e 1970, incorporar elementos da linguagem audiovisual a processos criativos na canção popular como signo de modernização.

Estrutura de sentimento

Raymond Williams se utiliza de uma metáfora química para elaborar seu conceito de “estrutura de sentimento”. Para ele, trata-se de experiências sociais “em solução” diferentes de outras formações sociais “de sentido” mais antigas que, após se decantarem e se cristalizarem, tornam-se mais evidentes e imediatamente disponíveis como explicações para os fenômenos culturais.

A estrutura de sentimento se diferencia destas estruturas sociais mais sistematizadas, consolidadas ao longo do tempo. Williams as associa a a um processo dinâmico no qual sensibilidades emergentes começam a se articular em função de uma configuração histórica específica. Por serem emergentes, os sentimentos a associados a esta estrutura não encontram correlato naquelas estruturas sociais já sedimentadas, e tendem a se manifestar primeiramente, e de forma mais clara, em experimentos artísticos:

The unmistakable presence of certain elements in art which are not covered by (though in one mode they may be reduced to) other formal systems is the true source of the specializing categories of the ‘aesthetic’ the ‘arts’ and the ‘imaginative literature.’ (WILLIAMS, 1977, p. 133)

Williams demonstra uma preocupação recorrente em delimitar a singularidade das situações históricas tanto quanto a especificidade das experiências artísticas como base para descrever e interpretar a emergência de uma estrutura de sentimento: “For what we are defining is a particular quality of social experience and relationship, historically distinct from other particular qualities, which gives the sense of a generation or of a period”. (WILLIAMS, 1977, p. 131).

Explica que estruturas de sentimento emergentes se encontram no limiar da inteligibilidade porque as estruturas já sedimentadas, com as quais operamos cotidianamente, não dispõem da flexibilidade necessária para enquadrar todas aquelas novas experiências em seus velhos padrões interpretativos. Recusa ainda a identificar estruturas de sentimento emergentes em toda e qualquer produção artística, se atendo apenas àquelas que produzem novas articulações de sentido e novas “figuras semânticas”.

Sugerimos aqui como hipótese que a geração tropicalista foi a primeira geração de artistas e intelectuais brasileiros a ter o imaginário significativamente moldado pelo Cinema enquanto linguagem artística nova, criadora de novas sensibilidades e de novas perspectivas sobre o mundo. Incluímos neste grupo o compositor pernambucano Carlos Fernando que, além de ter canções gravadas por Caetano Veloso e Gilberto Gil, revelou em suas criações, a exemplo dos dois tropicalistas, marcas profundas da influência que o cinema teve em sua vida. O amigo e conterrâneo Abel Meneses, numa bela crônica, nos dá alguns indícios da relação do artista com o Cinema desde a mais tenra idade:

“Cena 1: Caruaru

Carlos Fernando trabalha na ótica de Ivanildo, ao lado da Livraria Estudantil. Quem sabe se essas lentes iniciais não são metáforas de sua visão ampla? Ator, primeiros passos no Teatro de Amadores. O mergulho na cultura local: Mestres Vitalino e Galdino. A Banda de Pífanos. Reconhecido como um dos homens mais bonitos e elegantes da cidade. Poeta, bom vivant, roubando tempo do trabalho formal, inventando malandragem, preguiça criativa, colombina, purpurina, serpentina, arlequim. Cine Caruaru, década de 1950: Lily, um musical com Leslie Caron, uma órfã, um ventríloquo de circo, os bonecos, a trilha sonora. Eu passo a vida cantando, ai Lili, ai Lili, ai lô / O mundo gira depressa / e nessas voltas eu vou / quero dançar com você nas noites olindenses / ai Lili, ai Lili, ai lô / quero te ver como a lua / bonita e transparente / fluindo vertentes de amor: muito tempo depois, no Cine Olinda. Cine Santa Rosa: fomos ver o musical West Side Story: amor, sublime amor, de 1961, com Natalie Wood como Maria, irmã do líder de uma gangue porto-riquenha que se apaixona por Tony, de uma gangue rival. Adaptação livre de Romeu e Julieta. Uma indicação das antenas do poeta. Começava de maneira mais nítida nossa iniciação no cinema.” (MENESES, 2014, p. 12)

Se no Brasil as fronteiras entre cinema, literatura e música popular são relativizadas pelos tropicalistas, isto se dá devido a uma experiência geracional comum. Nenhuma geração anterior a esta teria desenvolvido uma intimidade tão profunda com as formas do cinema. Daí a emergência de uma estrutura de sentimento propriamente moderna, conectada a aspectos da vivência urbana e dos devaneios cinematográficos, que se manifesta, dentre outras linguagens artísticas, na canção popular tropicalista.

A cinematografia contemporânea traz alguns exemplos desta modalidade de “cinefilia” comum à geração que nasceu entre as décadas de 1930 e 1940 em filmes como *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore, ou *Os sonhadores*, de Bernardo Bertolucci. Nestes filmes o cinema é tanto artefato da memória quanto objeto que alimenta a fantasia e o desejo.

Apesar de conectado a uma estrutura de sentimento emergente em sua época, Carlos Fernando dedicou boa parte de sua obra a compor num gênero musical considerado provinciano e resistente a mudanças: o frevo-canção. Destacou-se como o visionário que, em fins dos anos 1970, deu impulso à modernização do gênero com a série *Asas da América*, considerada por muitos o principal empreendimento de sua carreira como artista e produtor cultural. Lançado pela CBS em 1979 – atual Sony Music – o *Asas da América* foi a primeira coletânea no Brasil a reunir artistas consagrados que faziam parte do *casting* de diferentes *majors*. O projeto compreende seis *Long Plays* lançados até 1993, com faixas compostas em sua maioria pelo próprio Carlos Fernando e interpretadas por grandes nomes da chamada Música Popular

Brasileira (MPB). O objetivo: transformar o frevo num produto fonográfico de alcance nacional que pudesse ser executado o ano inteiro, e não apenas no carnaval.

No Recife sempre se cantou e se gravou muitos LPs de frevo, pela Rozenblit, que são consumidos pelo mercado do Nordeste, mas esses discos nunca chegam ao sul. Asas da América Frevo tem a intenção de chamar a atenção do mercado do Sul para o frevo, pois até então ele é somente gravado numa faixa ou outra de LPs diversos³

Tal esforço para “desprovincianizar” o frevo, contudo, não era aceito por unanimidade entre os conterrâneos. Carlos Fernando recebeu críticas negativas dos conservadores e, salvo raras exceções, a grande maioria de seus frevos até hoje passa ao largo do repertório das principais orquestras e bailes carnavalescos do Recife e de Olinda. O próprio Carlos Fernando chegou a comentar em entrevista a reação pouco amistosa de Capiba (1904-1997), compositor canônico do frevo-canção, ao se deparar com o primeiro volume do Asas da América:

Capiba me falou, numa boa, que meu disco era bonito, mas que tinha andamento de rock, era um música feita para os jovens, que não seria dançado pelas pessoas mais velhas. O pior é que houve críticas de gente muito mais nova, que ainda está por aí, profundamente reacionária. São pessoas conservadoras que reagem muito ao novo.⁴

O fascínio pelo novo parecia ser algo que não fazia parte do universo simbólico daqueles músicos de uma geração anterior, mais preocupados em consolidar e reproduzir uma tradição. No caso do jovem Carlos Fernando, é possível que o cinema tenha despertado nele este fascínio desde cedo.

No filme norte-americano Lili (1953), ambientado na França, dirigido por Charles Walters e estrelado por Leslie Caron então com 21 anos, a protagonista é uma garota órfã que, muito jovem, se vê sozinha no mundo e obrigada a trabalhar para sobreviver. Após uma sucessão de infortúnios e decepções, Lili está subindo uma escada de circo, aparentemente disposta a se suicidar. De repente, escuta um boneco do teatro de fantoches ao lado chamá-la pelo nome e convidá-la a descer para cantar uma canção. Lili conversa com o boneco, que a apresenta a outros fantoches do teatro. Depois de um breve diálogo, eles cantam juntos e incorporam a jovem Lili ao espetáculo, salvando assim a sua vida. O filme foi exibido em Caruaru nos anos 1950,

³ Diário de Pernambuco. Segunda-feira, 11 de fevereiro de 1980. P. C-8 CINEMA/DISCO. Coluna “Música Popular”

⁴ Ele quer ser o Piazzola do frevo. Entrevista a José Teles. 14 jan. 2002. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/2002/1401/cc1401_1.htm

sendo bastante compreensível que muitos jovens da época tenham se apaixonado pela bela jovem francesa interpretada por Caron, também de origem francesa.

Décadas depois, Caetano Veloso gravaria no quinto volume do *Asas da América* a faixa *Noites Olindenses*, em 1989, frevo de Carlos Fernando que continha uma citação explícita à canção-tema do filme. Na canção, o autor sonha em dançar com Lili nas noites de Olinda, ignorando as fronteiras que o bom senso impõe entre uma França imaginária, tal qual retratada pelo cinema americano, e o carnaval de Pernambuco. A musa Lili reapareceria em outra composição, desta vez na voz de Lula Queiroga, em 1993, no sexto volume do *Asas*. Aqui fica mais evidente a francofilia do compositor, que presta uma homenagem a outra Lily, lendária prostituta francesa, famosa na região das docas recifenses por suas habilidades orais, personagem que inspirou a criação da agremiação carnavalesca *Nem sempre Lily toca flauta*, mas cuja existência jamais foi comprovada. “Lily alegre toca flauta, no leito do seu *bas-fond*/ Lily também como Piaf, amante *de la chanson*/Lily verdade ou fantasia criada pelos foliões? Da linda bonita nasce o bloco/Do mito bonito, nossos corações.” Alguns amigos apontam para existência de uma terceira Lili, que teria inspirado os versos *Noites Olindenses*, dona de um bar em Olinda, por quem Carlos Fernando teria se apaixonado. Verdade ou fantasia? Sob o significante Lili, musa do artista, convivem lado a lado a inocência sublime de Leslie Caron e a picante desenvoltura da Lily carnavalesca.

A cena do filme de 1953 descrita acima apresenta uma reviravolta na narrativa. A participação no teatro de fantoches, a partir dali, é o que dará sentido à vida para Lili. Cada boneco tem caráter e personalidade próprios e todos parecem tratar Lili com carinho e respeito, diferente das personagens reais que a enganam e a maltratam. Por trás dos bonecos, controlando seus movimentos e produzindo suas falas, está Paul Berthalet, interpretado por Mel Ferrer, veterano de guerra marcado por um defeito físico, que só consegue manifestar seu amor platônico pela jovem Lili através dos fantoches. Relacionar-se com fantoches é a fantasia que torna suportável a vida de ambas as personagens “reais”. A participação dos bonecos no filme tem ainda desfecho surpreendente quando, num ambiente onírico, eles ganham dimensões humanas e protagonizam cenas de dança com os personagens reais.

Anos depois, quando sai de sua Caruaru natal para viver na capital Recife, Carlos Fernando se depara com os bonecos gigantes do carnaval de rua olindense, para os quais compôs duas canções cinematográficas: *O Homem da meia-noite* (1975),

lançada em compacto por Alceu Valença, e *A mulher do dia* (1979) gravada por Elba Ramalho na primeira edição do *Asas da América*⁵. Em ambas podemos observar aquilo que Edgar Morin chama de “consciência irônica” ou “ironia estética evoluída” (MORIN, 1997), traço marcante que identificamos na estrutura de sentimento daquela geração iconoclasta, mas também sonhadora. Este tipo de consciência – tipicamente moderna - associa o mergulho na fantasia ao distanciamento crítico que a vivencia enquanto prazer, apesar de reconhecer sua “irrealidade”. Porém, mesmo irreal, não é esta fantasia que torna a vida suportável?

Em *O homem da meia-noite* Carlos Fernando logo no incio nos situa no tempo e no espaço com sua câmera imaginária que formula um cenário a partir da exposição de alguns detalhes. Lua cheia na famosa esquina dos quatro cantos, em Olinda, remete ao sábado de carnaval quando, à meia-noite, o elegante boneco que protagoniza a narrativa é aguardado todos os anos por milhares de foliões de todos os credos e classes sociais. Com seu “sorriso de manequim”, contudo, o boneco não consegue “enganar” o autor, que tenta talvez expressar, nestes versos, um pretense domínio sobre a própria ilusão.

Deu meia noite
São doze em ponto
Deu meia noite na noite
São doze em ponto

E a lua cheia clareia os quatro cantos
Pra ver quem vem passar
Descendo a ladeira
Pra ver quem vem passar fervendo a chaleira

É o homem da meia noite que vem
Vestindo fraque, colete
Gigantes pernas de pau
Dançando na multidão, com riso de manequim
Com riso de manequim
Querendo até me enganar
Sorriso de Manequim
Mamãe querendo enganar
(Carlos Fernando, *O Homem da meia-noite*, 1975)

Já em *A mulher do dia* escutamos à crônica de alguém que acorda na cidade alta de Olinda durante o carnaval e se depara com a lendária boneca gigante encantando um séquito de foliões. A estrutura se assemelha à da canção anterior. As imagens que abrem a canção também são detalhes que atuam como metonímias do carnaval: o rosto

⁵A mesma versão de “O homem da meia-noite” seria incluída também no primeiro volume do *Asas da América* (1979)

sonolento do folião - ou da foliã - acordando ao toque dos clarins ainda com a fantasia do dia anterior, que corre para ver o carnaval na varanda.

“Os clarins tocaram, chamando atenção
Com cara de sono, vestido de Nero
Corri pra varanda, salve a multidão
Que vem e que passa cantando
Acorda pretinho, vem ver tua tia
A deusa do povo, a mulher do dia
Requebra pintada, de rouge, talco e batom
É pena que seja de papel crepom”
(Carlos Fernando, A mulher do dia, 1979)

Em várias de suas canções Carlos Fernando nos surpreende com cortes, reviravoltas e epifanias. Se no carnaval - tanto quanto no Cinema - o limite entre realidade e fantasia não se mostra tão nítido, as suas canções reproduzem essa mesma ambiguidade. A utopia de uma vida carnalizada, contudo, não se restringe, na obra de Carlos Fernando, às canções ambientadas no tríduo momesco. Mesmo quando o cenário não é o carnaval, mesmo quando o gênero não é o frevo, a fantasia está lá. É pena que seja de papel crepom.

Referências bibliográficas

ALONSO, Gustavo. *Tomorrow Never Knows: as influências da música dos Beatles no Brasil*. Estudos Universitários. Recife, v. 34, n. 1 e 2, p. 17-38, set. 2017

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 13 jun. 2018.

ANDRADE, Oswald. O manifesto da poesia Pau-Brasil. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em 13 jun. 2018.

ASAS DA AMÉRICA. Produção: Carlos Fernando. Rio de Janeiro: CBS, 1979. Long-Play Sonoro 33 1/3 rpm estereo, 12 pol.

BARBERO, Jesus-Martin; REY, German. *Os Exercícios do ver: hegemonia visual e ficção televisiva*. São Paulo: SENAC, 2001.

-
- BEATLES, The. *The Beatles Anthology*. San Francisco: Chronicle Books, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BEZERRA, Amílcar; RIBEIRO, Luiz. *Entre pífanos e epifanias: Strawberry Fields forever e o poder mediador da canção*. In: XX Congresso de Ciências da Comunicação na região Nordeste, 2018, Juazeiro. *Anais Intercom Nordeste*. São Paulo: Intercom, 2018.
- CAMPOS, Augusto de. *A explosão de Alegria, alegria*. O Estado de São Paulo. 25 nov. 1967. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/a-explosao-de-alegria-alegria>> Acesso em: 02 jul. 2018.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. *Coluna Música Popular*. Seção Cinema/Disco, 11 fev. 1980. p. C-8
- DOCE, Cláudia Rio. *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*: Cinema e Modernismo. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, jan. 2012. 404 p.
- FERNANDO, Carlos. *Ele quer ser o Piazzola do frevo*. Entrevista a José Teles. *Jornal do Commercio*. 14 jan. 2002.
- LILI. Direção: Charles Walters. Metro Goldwin-Mayer, 1953. 81 min.
- MARCUS, Greil. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MENESES, Abel. Lá vem, lá vem o bloco, o Bloco já passou. In: VALENÇA, Cleodon et. al. (Org.) *Banho de Cheiro: Carlos Fernando em pequenas doses*. Vol. 2 Recife: Ed. dos organizadores, 2014.
- MORIN, Edgar. *O espírito do tempo*. Cultura de massas no século XX: Neurose. Vol. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- RAMALHO, Elba. *Mulher do dia*. Rio de Janeiro: CBS, 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZLno5n8OCu8>> Acesso em 8 jun. 2018.
- SANTIAGO, Silvano. *Literatura e Cultura de massa*. In: SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STEPPLE, Amin. *Entrevista a Amílcar Bezerra e Luiz Ribeiro*. Recife, 21 dez. 2017.
- VALENÇA, Alceu. *O Homem da meia-noite*. Rio de Janeiro: CBS, 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IqIULZWCXYo>> Acesso em: 8 jun. 2018
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1977.