
Caruaru é Roma Pegando Fogo: Mediações Cosmopolitas nas Crônicas Musicais de Carlos Fernando¹

Amilcar Almeida BEZERRA²
Luiz Claudio Ribeiro Sales FONSÊCA³

Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, PE

RESUMO

Em 2007, Carlos Fernando, compositor e produtor de longa data, lança, em parceria com antigos e novos colegas da música, o álbum *Crônicas Musicais de Caruaru*, rememorando fatos da juventude em sua cidade natal, localizada no agreste de Pernambuco. No trabalho, o autor relaciona a esses fatos personagens e eventos do cinema e do rádio, bem como acontecimentos históricos, criando uma ponte entre o local e o universal. Neste artigo, para compreender a partir de que referências é recriada essa Caruaru dos anos 1950 e 1960 e de que modo essas memórias são articuladas nessa viagem “proustiana” e musical do compositor, aliaremos os conceitos de cosmopolitismo, de Bruce Robbins (1992) e mediação, de Bruno Latour (2012), postulando a noção de *mediações cosmopolitas*.

PALAVRAS-CHAVE: música popular; memória; identidade; mediação; cosmopolitismo; Caruaru

Introdução

Nascido na cidade de Caruaru em 1937, Carlos Fernando foi um dos compositores pernambucanos mais gravados de sua geração. Em maio de 2007 lança o álbum autoral *Crônicas Musicais de Caruaru*, em comemoração aos 150 anos do município, com participação de grandes nomes da MPB. Com cerca de 350.000 habitantes, localizada no Agreste pernambucano, a 130km da capital, Caruaru é considerada a cidade mais importante do interior do estado, e a terceira mais populosa do interior nordestino⁴.

¹ Trabalho apresentado no DT 6 - Interfaces Comunicacionais no XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado entre 30 de maio e 1 de junho de 2019.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) atualmente em estágio de pós-doutorado 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). E-mail: amilcar.bezerra@gmail.com

³ Estudante PIBIC de Graduação do 5º. período do Bacharelado em Comunicação Social com ênfase em Mídias Sociais e Produção Cultural, do Centro Acadêmico do Agreste (CAA), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), email: pwluiz@gmail.com

⁴ Dados do IBGE (2017).

Tendo como ponto de partida para análise do álbum, o CD, analisaremos alguns fatores envolvidos no exercício estético do compositor e que resultaram nas canções do álbum, e investigaremos de que modo o cinema e o rádio – meios cujas personagens e narrativas são frequentemente aludidas nas letras – mediavam as experiências da população caruaruense dos anos 1950 e 1960 e do jovem Carlos Fernando.

Para isso, recorreremos ao teórico Bruce Robbins (1992) e sua noção de cosmopolitismo, e ao conceito de mediação, postulado pelo sociólogo Bruno Latour (2012). Em contraste senso-comum, cujo entendimento sobre a natureza do cosmopolita se reflete num sujeito abastado e sem raízes em nenhum lugar, Robbins define o cosmopolitismo como uma instância humana bem mais ampla e complexa. Latour, por sua vez, situa a mediação como um emaranhado diverso de consequências e reverberações de um ou mais de um ato, em escala global. Desse modo, um ação geraria inúmeras mediações, que dariam origem, desse modo, a outras incertas e também numerosas mediações. Unindo essas duas ideias, chegaremos ao conceito de *mediações cosmopolitas*, a partir do qual é possível entender o cosmopolitismo a partir de influências sobrepostas, sem, no entanto, deixar de situá-lo. Essa noção guiará nossas reflexões acerca de Carlos Fernando e seu Crônicas Musicais de Caruaru.

Cosmopolitismo e Mediação

Bruce Robbins, intelectual norte-americano, propõe em seu texto “Comparative Cosmopolitanism” (1992), a ressignificação do termo *cosmopolitismo*, no qual uma concepção híbrida, plural e que inclua toda a diversidade cultural global seja levada em consideração, em contraste ao senso-comum que concebe o cosmopolita como “um cidadão do mundo”, desenraizado e conhecedor de uma suposta cultura “universal”.

Ao se auto-proclamar acima das idiossincrasias locais, ou *detached*, o acadêmico ou o crítico pretensamente cosmopolita denuncia-se extremamente situado, utilizando-se de aparatos de julgamento que tem origem sempre em algum lugar. Como afirma Robbins (1992, p. 173):

In any given case, it seems reasonable to try to sustain this tension, valuing the negative relation to nationality [...] without giving up an insistence on belonging - an insistence that includes the possibility of presence in other places, dispersed but real forms of membership, a density of overlapping allegiances rather than the abstract emptiness of non-allegiance.⁵

O autor coloca também no centro da questão a ciência e a cultura como lugares de eternas disputas e consensos provisórios em que o cosmopolitismo deva guiar os pesquisadores e, conseqüentemente, seus relatos científicos. Aludindo ao antropólogo James Clifford, o intelectual propõe uma instância pós-cultural em que as posições de sujeito/objeto de uma análise científica, ao invés de guiadas por uma rígida dualidade hierarquizada, possam ser reversíveis:

[...] Clifford now assumes a “post-cultural” space where the subjects and the objects of description are at least potentially reversible, where the mobility required for observation and comparison is not monopolized by one side, where the word “local” has lost much of its contrastive force. His name for this space - a space that is not exclusively professional - is “cosmopolitanism”⁶ (ROBBINS, 1992, p. 181).

Nessa instância, o cosmopolitismo não é exclusividade de um grupo seletivo de viajantes ou pessoas abastadas que, segundo um certo senso-comum, seriam desenraizadas. Podemos falar, na verdade, de diversos tipos de *cosmopolitismos*, sobrepostos e formadores de outros tantos. Robbins continua (1992, p.181):

It is not only gentlemen travellers, but the people of color who were the servants of those travellers, who have “specific cosmopolitan viewpoints”. [...] Questions of power aside, “they” and “we” can no longer be divided as “local” and “cosmopolitan”⁷.

⁵ “Em todo caso, parece razoável manter tal tensão, valorizando o lado negativo em relação à nacionalidade, [...] sem abdicar de uma insistência em pertencer - uma insistência que inclui a possibilidade, dispersa mas real, de se estar em outros lugares: uma densidade de alianças sobrepostas, ao invés do vazio abstrato do não-pertencimento” (tradução nossa).

⁶ “Clifford propõe um espaço ‘pós-cultural’, onde a palavra “local” perdeu muito de sua força antagônica, os sujeitos e objetos de uma descrição são potencialmente reversíveis e a mobilidade necessária para análise não é monopolizada em apenas um lado. O termo criado por ele para esse espaço - que não se desenvolve apenas no campo profissional - é ‘cosmopolitismo’” (tradução nossa).

⁷ “Não se trata somente de viajantes desenraizados, mas dos negros que viajavam com eles, dotados, também, de ‘pontos de vista cosmopolitas’. [...] Deixando de lado questões de poder, ‘eles’ e ‘nós’ não podem mais ser encarados como ‘locais’ e ‘cosmopolitas’” (tradução nossa).

Paralelamente, ao cunhar o conceito de mediação, Bruno Latour, sociólogo francês, entende que a ação de um ator ou de um objeto sobre determinada situação pode ser influenciada por inúmeras variáveis e, também, influenciar outras tantas. Podemos dizer que toda ação é deslocada e subdeterminada: não podemos reduzi-la a origens ou consequências óbvias (LATOURE, 2012). Ao contrário de uma relação direta e unilateral de emissor para receptor, as implicações das mediações desenrolam-se em várias direções, algumas imprevisíveis, e que, por sua vez, geram diversas outras, numa cadeia sem fim.

Quando estamos num show de música ou em uma palestra, por exemplo, as canções ou as falas do palestrante, enquanto mediações, são recebidas por cada pessoa na platéia de forma diferente e, dali em diante, gostar ou não gostar, recomendar a um amigo ou compartilhar suas canções ou ensinamentos numa rede social se configuram também como mediações.

Logo, se faz ainda mais necessária a investigação empírica em que se ouve e analisa sem julgamentos prévios todos os atores envolvidos (objetos e não-objetos), estabelecendo conexões da forma mais honesta possível e tendo a mediação como algo não transparente, atrelada a diversas outras circunstâncias, como um nó extremamente emaranhado, repleto de incertezas. Portanto, a ação “deve permanecer como surpresa, mediação, acontecimento” (LATOURE, 2012, p. 74).

Ao aliar o pensamento de Robbins e Latour, chegaremos à concepção de *mediações cosmopolitas*. O conceito nos permite criticar a ideia, já explicitada acima, de um cosmopolitismo associado ao privilégio de poucas pessoas supostamente “desenraizadas”, capazes de transitar com naturalidade por locais também considerados cosmopolitas. Um novo conceito de cosmopolitismo, mais adequado às demandas contemporâneas, o compreende como um senso mais geral de pertencimento a partes do mundo que vão além das fronteiras da comunidade local e da nação. Com a proliferação de mediações cosmopolitas, surge um novo senso comum ligado à possibilidade de imaginar que se está onde não se está fisicamente. O acesso a essas mediações está intimamente vinculado a certas conexões que vão permitir o trânsito de bens culturais

em escala global, dilatando a distância espacial e temporal entre as pessoas que produzem e as pessoas que consomem esses bens. A estas conexões neste trabalho, chamaremos de *mediações cosmopolitas*. Associadas à ideia de multipertença, elas permitem pensar novas modalidades de ser e estar.

Mas, neste contexto, o que significa *pertencer* a um lugar? Quantas formas de pertencimento existem? Esses dois questionamentos são basilares para entendermos quais mediações cosmopolitas estavam envolvidas e de que maneiras elas atravessam a concepção do álbum “Crônicas Musicais de Caruaru”, do compositor Carlos Fernando.

Carlos Fernando e suas crônicas musicais

O “Crônicas Musicais de Caruaru” foi – numa homenagem ao município que, em 2007, completava 150 anos – idealizado, composto e produzido pelo caruaruense Carlos Fernando, com participação autoral em todas as músicas.

Embora radicado como produtor e compositor no Rio de Janeiro a partir dos anos 1970, Carlos Fernando viajava muito ao Recife e a Caruaru. Em cada uma destas viagens, que chegavam a durar semanas ou meses, reforçava os laços afetivos com os amigos e com a terra natal, além de pesquisar no cotidiano local a matéria-prima que recriava poeticamente em suas composições.

Ao longo de sua trajetória teve inúmeras canções gravadas por intérpretes consagrados da música brasileira, dentre os quais Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Elba Ramalho, Jackson do Pandeiro, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque. Embora tenha composto obras em vários gêneros musicais, Carlos Fernando se destacou como o visionário que, em fins dos anos 1970, deu um impulso à modernização do frevo-canção com o projeto *Asas da América*, considerado por muitos como o principal empreendimento de sua carreira como artista e produtor cultural. Lançado pela CBS – atual Sony Music – em 1979, o *Asas da América* foi a primeira coletânea no Brasil a reunir artistas consagrados que faziam parte do *casting* de diferentes *majors*. Na época, Carlos Fernando era um parceiro constante de Geraldo Azevedo e já havia composto

canções gravadas por Alceu Valença. Nas décadas seguintes, além de compositor, teria atuação destacada como produtor fonográfico tanto no Rio de Janeiro quanto no Recife.

Com apoio e patrocínio da Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF) e da Fundação de Cultura da Cidade de Caruaru, o álbum comemorativo “Crônicas Musicais de Caruaru” contou com a participação de grandes nomes da música pernambucana, como Geraldo Amaral, Geraldo Maia e Paulo Rafael, além dos já mencionados Alceu Valença e Geraldo Azevedo, parceiros de longa data do compositor. São onze canções de sua autoria, a maioria em tom saudosista, que trazem recortes ora cômicos, ora elegantes, de uma Caruaru retratada como “cidade-luz”, ponto de convergência de artistas e intelectuais da região e de uma elite política e econômica deveras boêmia.

Em entrevista concedida em 2008 a José Teles, jornalista e crítico musical, para a Revista Continente⁸, Carlos Fernando explicita alguns dos conceitos que nortearam o álbum: “É um trabalho composto especialmente para uma cidade. Muitos autores já escreveram canções para o lugar em que nasceram. Caymmi, por exemplo, escreveu dezenas de músicas falando da Bahia. Pode-se fazer um disco só com a Bahia como tema, feitas por Caymmi. Este disco, no entanto, é diferente. Eu me sentei e fiz quase todas as músicas pensando em Caruaru e para um único disco” (TELES *apud* FERNANDO, 2008, p. 74)

Com esmerada produção musical⁹, traço comum em seus trabalhos, Carlos Fernando recompõe a paisagem urbana de Caruaru com fragmentos de sua memória afetiva, desconstruindo clichês sobre a cidade e atribuindo novos sentidos à identidade local. Hoje o CD encontra-se esgotado. Os poucos exemplares remanescentes encontram-se nas mãos de alguns amigos e colecionadores.

Das “Girls matutas” ao “Coração do Agreste”

⁸ De periodicidade mensal, a Revista Continente é produzida desde 2000 pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE). Em suas matérias, já foram entrevistados nomes como José Saramago, Cacá Diegues, David Harvey, Woody Allen, e Gilberto Gil.

⁹ De acordo com o produtor e compositor Rubinho Valença (2017), “a genialidade dele é isso: ele sabia o limite do músico. Tinha um ouvido extraordinário. (...) Ele tinha as ideias do começo e do fim, como eu falei, como se o disco fosse uma história, não uma coisa isolada com músicas soltas. Como se fosse uma obra! Ele tinha a sensibilidade das capas dos discos, por conta, volto a lhe dizer, da influência do cinema (...)”.

Como abertura do álbum, temos “Night Clube”¹⁰, parceria entre Geraldo Amaral e Carlos Fernando. Numa crônica de sua vida boêmia, contrária ao senso-comum que a aponta como “Capital do Forró”, Caruaru é retratada, na canção, sob a levada do bolero. Há referências ao cosmopolitismo do clube, um dos pontos de convergência dos *bons vivants* da cidade: Duda Manacá, personagem da canção, veste um terno branco e canta tangos argentinos e boleros cubanos. Um pianista negro – numa provável alusão ao filme “Casablanca” (1942), de Michael Curtiz – toca um blues “à meia luz” (FERNANDO, 2007). Há “*girls matutas* tão graciosas, que faziam sexo casual, queridas de todos nós no cone sul”: uma expressão formada pelo inglês, tão ouvido nos filmes de Hollywood, e por um termo extremamente local, serve a Carlos Fernando para representar o comportamento liberal de algumas conterrâneas em sua juventude. Embora relatos tenham afirmado se tratar o Night Club de um bordel de luxo¹¹, Carlos Fernando, ao chamar suas frequentadoras de “*girls matutas*”, expressa uma sutil ambiguidade: longe de reprovar um comportamento supostamente inadequado das garotas, segundo padrões locais, ao chamá-las de “*girls matutas*”, Carlos alude a um comportamento de libertação sexual, associado a segunda onda feminista no hemisfério norte, numa autêntica deglutição antropofágica (ANDRADE, 1928).

No início da letra, Caruaru é caracterizada como “cidade-luz”, alcunha comumente associada a Paris. Demóstenes Félix, amigo do compositor, relata um episódio que ajuda a elucidar um dos vários sentidos da alcunha dada à cidade: “Chamei uns amigos, que perguntaram a ele por que retratava Caruaru como cidade-luz. Carlos respondeu: ‘a luz é o pensamento. Caruaru tinha isso, a ideia, a luz e o pensamento’” (FELIX, 2017).

Os instrumentos musicais utilizados e a forma como são executados na faixa reforçam essa sensação de multipertença na obra do compositor: assim como na letra, o

¹⁰ Letra: “No Night Clube de Caruaru/ Era a vida boêmia e noturna da cidade luz/ Com suas *girls matutas*/ Tão graciosas/ que faziam sexo casual/ Queridas de todos nós no Cone Sul/ No Night Clube tinha um pianista negro e elegante/ Que de vez em quando tocava um Blues/ À meia luz/ Mas quem mandava mesmo no pedaço era Duda Manacá/ Com seu terno branco/ Cantando os tangos argentinos/ Os boleros cubanos/ No Night Clube latino/ De Caruaru”.

¹¹ Em entrevista, Flávio Domingues, produtor executivo do Crônicas Musicais de Caruaru, afirma: “O Night Clube era o puteiro de Caruaru” (DOMINGUES, 2017).

bolero está presente na rítmica e no teclado Hammond com efeito Drawbar que remete ao gênero musical nos anos 1950 e 1960. O acordeon, com algumas síncopes e notas de longa duração, nos lembra o tango. A partir dos quarenta segundos, a guitarra de Paulo Rafael dá o tom *jazz* e *blues* a canção, com solos curtos e cheios de *bends* – isto é, a técnica da de levantar a corda da guitarra para cima ou para baixo, com o objetivo de atingir outra nota. A voz de Adriana BB, permeando todo esse arranjo, não abusa de melismas¹². Preciso e econômico, é o típico estilo de cantar bossa-novista: nesta canção, a voz não deve ser o elemento principal, mas sim a história que ela conta.

Em “Night Clube”, Carlos resgata uma Caruaru que, principalmente na década de 1950 e 1960, enxerga o cinema e o rádio como mediadores e promotores de certa sofisticação cosmopolita. Os signos dessa sofisticação, aqui absorvidos, interpretados e mediados pela população caruaruense, fizeram com que o audiovisual fosse motivo de uma verdadeira transformação na vida cultural da cidade. De acordo com José Veridiano dos Santos, em sua dissertação “Fala das Cidades: Um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru - PE” (2006), o cinema

foi uma dessas práticas que se inseriam nas transformações que se processavam na cidade. O Cine Luso Brasileiro, Cine Avenida, Cine Santa Rosa, Cine Caruaru, como tantos outros que existiram na cidade na primeira metade do século XX, atraíam dezenas de curiosos para assistirem às exibições de filmes projetados na grande tela. As páginas dos jornais desde os anos 1920 estão cheias de propagandas alardeando exibições de fitas em sessões exibidas quase que diariamente. Uma nova forma de lazer se constituía na cidade, atraindo grupos sociais diversos para assistir a sucessos da “sétima arte” (p.31).

Paralela ao cinema, a presença do rádio funcionava, nos anos 1950 e 1960, como um importante disseminador de gêneros mencionados na canção de Carlos: o bolero e o tango eram gêneros musicais massivos que, à época, eram produzidos e reproduzidos em massa pela indústria musical na América Latina.

¹² Técnica vocal que consiste em emitir uma grande quantidade de notas numa mesma frase musical.

“Bar de Belo”¹³, terceira faixa do CD, é cantada por Geraldo Amaral, que, ao lado de Geraldo Azevedo, se tornou um dos parceiros mais recorrentes de Carlos Fernando. Durante quase três minutos, somos reportados a um episódio – ou um *causo* – em que a figura do rádio e da Revolução Cubana são protagonistas: na canção, Major Bastos, coronel da cidade, chega ao bar de Belo a cavalo com a intenção de comprar água mineral para dar de beber ao animal. Seu Arroz, garçom do bar, se nega a atender Bastos, e afirma: “Por isso Guri é contra as estruturas vigentes” (FERNANDO, 2007). Posteriormente, Belarmino, o proprietário, ao ouvir sobre a insurgência de Fidel e seus aliados numa rádio de Moscou, declara uma noite em que todos podem comer e beber o que quiserem sem pagar nada. “Foi uma noite de sonho e utopia/ Mas de muito amor”, descreve o compositor (*idem*).

Na introdução, a Internacional Comunista é transformada em xote (ritmo tradicional nordestino) com um acordeon executando sua melodia. Além da antiga formação instrumental de pé-de-serra – zabumba, sanfona e triângulo – instrumentos de sopro somam-se à harmonia. Há ainda, no final da canção, outra alusão à Revolução: tiros de canhões são ouvidos, enquanto Amaral personifica o espírito do bar naquela noite com vivas à Revolução.

Na Caruaru do “Bar de Belo”, o sonho e a utopia chegavam através das ondas do rádio, mediador cosmopolita de, entre outras coisas, tensões políticas globais que se fundiam a circunstâncias muito particulares na cidade. O radioamadorismo, bem como a radiodifusão, influenciavam o *sensorium*¹⁴ da população do local.

Fundada em Pernambuco e reconhecida como a primeira rádio da América Latina, a Rádio Clube teve seu primeiro *modus operandi* no radioamadorismo, ou seja,

¹³ Letra: “No Bar de Belo, Belo, Belarmino/ Tinha um garçom que atendia no grito/ Era por todos chamados de Seu Arroz/ Simpatizante da esquerda/ Em um domingo de sol/ O Major Bastos com o seu cavalo branco/ De olhos azuis e arreios de prata/ Entrou no bar/ Querendo comprar água mineral/ Para o seu estimado animal/ Seu Arroz se recusou a atendê-lo/ E olhando para nós desabafou: “Por isso Guri é contra as estruturas vigentes”/ O Bar de Belo, o Bar de Belo Belo Belarmino em Caruaru/ Era singelo/ o Bar de Belo/ Era franciscano como Jeca Tatu (bis)/ Um certo dia Belo ouviu no rádio/ Uma rádio de Moscou/ Transmitindo para a América Latina/ A vitória da Revolução Cubana/ Belo tomou um porre e decretou: boca livre para todos os presentes/ Foi uma noite de sonho e utopia/ Mas de muito amor/ Ninguém assinou vale nessa noite e a conta ninguém pagou”.

¹⁴ Ao comentar a produção intelectual do pensador e ensaísta alemão Walter Benjamin, o filósofo colombiano Jesus Martín-Barbero, em seu livro “Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia”, chama atenção para o ineditismo de Benjamin ao observar as transformações na forma com que as massas percebiam a realidade, a partir da difusão de novas mídias, como a fotografia e o cinema. À essas mudanças na experiência social acarretadas pela modernidade e suas técnicas, Benjamin chamou de “*sensorium*” moderno (BARBERO, 1997).

um modo de captar e emitir frequências de rádio a partir de equipamentos domésticos. Não profissional na época, – mas hoje reconhecida pela Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL) – a atividade consistia em um “instrumento de exibição, e não de vendagem” (VELOSO, VASCONCELOS, 2016, p. 5 *apud* CRUZ BARROS e TAVARES, 2006, p. 32). Em Caruaru, essa prática encontrou força expressiva e persiste até os dias atuais, com encontros de radioamadores e eventos sobre o tema (RADIOAMADOR, 2018).

Em relação à radiodifusão em Caruaru, a Rádio Difusora, primeira da cidade, foi implementada através de Francisco Pessoa de Queiroz, político e diplomata que, ao inaugurar a Rádio Jornal do Commercio do Recife, com o slogan “*Pernambuco speaking to the world*”, decidiu expandir seu empreendimento, conforme explica Silva, em seu texto “Pernambuco falando para o Nordeste e para o mundo: o Art Decó e a Arquitetura da Radiodifusão” (2010):

A partir de 1951, o empreendedor instalou quatro radiodifusoras no interior, com o slogan “Pernambuco falando para o Nordeste”, expandindo a radiodifusão na região. Em Garanhuns, veio à luz a primogênita e, posteriormente, vieram as rádios de Caruaru e Pesqueira – trigêmeas univitelinas [...] (p. 52).

Em meados dos anos 1970, o bar de Belo, localizado no centro do município, fecha suas portas. De acordo com Demóstenes Félix, o estabelecimento faliu por culpa dos revolucionários: “Abdias Lé, que foi um cara que eu tentei fazer a biografia, disse que quem fechou o Bar de Belo foram os comunistas. Não tinha dinheiro” (FÉLIX, 2017).

Major Bastos, Seu Arroz e Belo – ou Belarmino – traduzem o espírito emergente em torno da luta de classes e da Revolução Cubana em arquétipos bem familiares: o coronel, o garçom e o dono do bar. Esse espírito, de forma semelhante, figura na própria trajetória política de um Carlos Fernando que, ainda em juventude, teve que migrar de sua cidade natal ao Recife em consequência da eclosão da ditadura militar (1964-1985).

Manuel Messias, seu irmão, vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e à esquerda caruaruense, assim como o próprio Carlos, foi duramente perseguido durante

o regime ditatorial que se instaurou a partir de 1964. De acordo com Geraldo Azevedo, “o irmão dele, Manoel Messias, era um comunista que foi muito perseguido. Quando a gente se conheceu já estava instaurada a ditadura, e já se desenrolava uma resistência por meio da cultura, em que conseguimos expressar algumas coisas” (AZEVEDO, 2018).

Entretanto, como atesta Lamartine Florêncio, um dos amigos tardios do compositor, esse “exílio” impulsionou os primeiros passos na carreira de Carlos no Recife e no Rio de Janeiro:

Foram prendendo muita gente. Carlos Fernando veio para Recife em 1964 ou 1965, e quem o recebeu foi seu João Lyra Filho. Ficou um tempo por aqui, e depois foi para o Rio. Já fazia alguma coisa em Caruaru, mas no Rio se descobriu. Fez amizade com Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil. Foi aí que disparou como compositor. (FLORENCIO, 2018).

De acordo com Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, a figura do narrador é responsável por “intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1936, p. 198) e retirar “da experiência o que ela conta: sua própria experiência e a relatada pelos outros” (idem, p. 201). Em “Bar de Belo”, Carlos Fernando relaciona as emergências políticas e midiáticas de sua época de juventude a um contexto extremamente particular em que, além de descrever, também atua, tornando-se, ao mesmo tempo, um narrador e agente político do seu tempo e lugar.

“Coração do Agreste”¹⁵, faixa seguinte, ilustra a chegada da energia elétrica no município e descreve uma Caruaru que, inteiramente iluminada, se assemelha a um cuscuz. A novidade da chegada da eletricidade, uma metonímia da modernização também presente na narrativa de “Tieta do Agreste”, de Jorge Amado – que inspirou canções como “Luz de Tieta”, de Caetano Veloso – divide espaço na canção de Carlos Fernando e Geraldo Azevedo com personagens como Dona Boleira e Maria Pequena, prostituta notória da época. De acordo com Lamartine Florêncio, Maria Pequena era

¹⁵ Letra: “Quero ver você sorrir/ Quero ver você cantar/ Quero ver você menina/ Num galope à beira-mar/ Caruarú se cerca de luz/ Parece um cuscuz/ Quem foi que cercou/ foi dona boleira/ Que é dona cordeira/ Que foi pro estrangeiro/ Comprar um motor/ Pra clarear a mesa/ Pra clarear a pança/ Pra clarear a casa/ De Maria pequena/ Na matança/ Pra clarear a mesa/ Pra clarear a dança/ Pra clarear a casa/ De Maria Pequena/ na matança”.

“prostituta, mas respeitada. Eu não fui para a zona, porque era de menor, mas Carlos Fernando ia muito” (FLORÊNCIO, 2018). Sobre a chegada da energia, Dos Santos (2006) comenta:

A chegada da Energia, vinda de Paulo Afonso através da CHESF, permitiu, em caráter permanente, substituir antigos geradores de energia que abasteciam em horários alternados a cidade. Isso foi fundamental para a dinâmica de suas atividades econômicas, aliviando o poder público que dependia de empresas particulares ou de geradores públicos que forneciam essa energia a certas áreas da cidade a preços caros, e, geralmente, apenas no horário noturno (p. 32).

“És Caruarara-arua-arara/ Estás presente onde estou”, assim começa Carlos em “Caruaru, Azul Palavra”¹⁶, sexta canção do CD. Originalmente gravada no lado A de um *Extended Play* (EP) lançado em 1986, a canção, em sua primeira versão, foi interpretada, em língua portuguesa e francesa, por Teca Calazans, cantora pernambucana hoje radicada na França. A música passeia entre o artesanato de Vitalino e referências a gregos e troianos. Ao brincar com a sonoridade do nome da cidade e subverter o tempo e o espaço na canção, o compositor expande a ótica do lugar, tornando-o mítico, sem, no entanto, deixar de demarcar exatamente de onde fala, como afirma o segundo verso da letra: “Estás presente onde estou”. Ao falar do mundo, Carlos Fernando se mostra extremamente *situado* (ROBBINS, 1992).

Considerações finais

Carlos Fernando constrói em suas canções uma Caruaru imaginária, a partir de fragmentos de sua memória afetiva e do desejo presente de reviver sensações passadas. Não se trata de uma Caruaru interiorana na acepção mais provinciana da palavra, mas de uma cidade que, atravessada por mediações cosmopolitas, proporcionava ao autor o acesso a um rico mosaico de referências globais. Os signos de modernidade acabam se tornando mais presentes em sua construção nostálgica do que as representações

¹⁶ Letra: “És Caruarara-arua-arara/ Estás presente onde estou/ Caruaru, azul, palavra/ Agreste aceso mon amour/ Cabeça e membro dos bonecos/ Que a mão do barro recriou/ A fantasia ingênua e crua/ Que a mão e a massa vão moldar/ Quísera os gregos, os chineses e os romanos/ Terem os olhos pro que temos por aqui/ O sol nas frutas/ A lua quase nua/ O surreal, na palavra dos poetas, projetando o novo carnaval”.

associadas a estereótipos sobre o Agreste e o interior de modo geral. Assim, Carlos Fernando e suas crônicas produzem, na contramão das representações hegemônicas sobre Caruaru, a imagem de uma cidade integrada aos fluxos globais de comunicação, em afinidade com uma nova ideia de cosmopolitismo na qual coexistem inúmeras maneiras de fazer parte de uma comunidade global sem que seja necessário tirar os pés do chão.

Referências Bibliográficas

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.

AZEVEDO, G. Entrevista concedida a Amilcar Almeida Bezerra. Recife, 26 jul. 2018.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, [1985-?], p.197-221.

CONTINENTE, M. A **Revista**. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/a-revista> Acesso em: 14 abr. 2019.

DOMINGUES, F. Entrevista concedida a Amilcar Almeida Bezerra e Lucas Victor Silva. Recife, 6 set. 2017.

DOS SANTOS, J. V. **Falas da Cidade: um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru - PE (1950-1970)**. 132 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7211> Acesso em: 19 de mar. 2019.

FÉLIX, D. Entrevista concedida a Amilcar Almeida Bezerra e Luiz Claudio Ribeiro Sales Fonsêca. Caruaru, 23 set. 2017.

FLORÊNCIO, L. Entrevista concedida a Amilcar Bezerra. Recife, 20 dez. 2018.

FERNANDO, C. **Crônicas Musicais de Caruaru**. Direção artística: Carlos Fernando. Recife: Independente, c2007. 1 CD (39min).

LATOURE, B. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

RADIOAMADOR. 4º Encontro de Radioamadores de Caruaru, Pernambuco. Disponível em:
<<https://www.radioamador.com/4o-encontro-de-radioamadores-de-caruaru-pernambuco/>>
Acesso em: 11 abr. 2018.

ROBBINS, B. Comparative Cosmopolitanism. **Duke University Press**. Nº 31/32. p. 189-196.
1992.

SILVA, A. F. Pernambuco falando para o mundo: o art decó e a arquitetura da radiodifusão.
Revista UFG, Goiânia, nº 8, p. 51-54, jul. 2010.

TELES, J. Caruaru no compasso: disco do compositor Carlos Fernando, que está completando
40 anos de carreira, é homenagem proustiana à sua terra natal. **Continente Multicultural**.
Recife, ano VIII, nº 85, p. 74-75, jan. 2008.

VELOSO, A. M. C.; VASCONCELOS, F. M. A Evolução das Indústrias Culturais em
Pernambuco. In: ENCONTRO NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2016, Maceió.
Anais... Maceió: Universidade Federal de Alagoas. Disponível em:
<<http://seer.ufal.br/index.php/historiadamidia/article/view/3298/2490>> Acesso em: 24 mai.
2019.

VALENÇA, R. Entrevista concedida a Amilcar Almeida Bezerra e Lucas Victor Silva. Recife,
19 set. 2017.