



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Monografia de Graduação
Orientadora: Prof^a Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito

PELO VALE DE CRISTAL

Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)



GUILHERME MENEZES COBELO E OLIVEIRA

Fevereiro/2011

... convém elaborar um saber “dionisíaco”
que esteja o mais próximo possível de seu objeto.
Um saber que seja capaz de integrar o caos ou que, pelo menos,
conceda a este o lugar que lhe é próprio. (...)
Este [saber], sem justificar ou legitimar o que quer que seja,
pode ser capaz de perceber o fervilhar existencial
cujas consequências ainda não foram totalmente avaliadas.

(Michel Maffesoli, *Elogio da Razão Sensível*)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar a movimentação contracultural que ocorreu na cidade do Recife durante a primeira metade da década de 1970, com ênfase especial para a cena musical psicodélica e para os lançamentos fonográficos característicos do período. Buscou-se relativizar a noção de pós-tropicalismo para se pensar as criações desses artistas, situando-os num contexto mais específico de criação, produção, consumo e performance: o *underground*, ou, como se popularizou no Brasil, o udigrudi, que no caso recifense passou a ser identificado, em retrospecto, a um movimento, o “movimento Udigrudi”. A intenção é demonstrar que os anos 70, longe de terem sido a “década do silêncio”, como receava Caetano Veloso, foi uma época extremamente sonora e criativa, principalmente nos contextos “subterrâneos” e às margens do eixo Rio de Janeiro - São Paulo - Minas Gerais.

Palavras-chave: udigrudi, contracultura, psicodelia, música, Recife, anos 70, história cultural.

LISTA DE IMAGENS

Capa: Alceu Valença, Zé Ramalho e Cia na capa da revista *Pop*, edição de novembro de 1975. Disponível em <http://apologo11.blogspot.com/2008/08/galera-diretamente-do-bau-do-cobra.html>

Fig. 1: Cartaz do “1º filme hippie brasileiro”, rodado em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, em 1971. Disponível em <http://cinemacultura.blogspot.com/2010/05/geracao-bendita-e-isso-ai-bicho.html> p. 21

Fig. 2: Desconhecida colocando flor em um fuzil durante manifestação no Pentágono contra a Guerra do Vietnã, em 1967. Disponível em <http://falandoassuntandoblogando.blogspot.com/2010/04/banzo.html> p. 22

Fig. 3: “Dama dos cogumelos”, desenho de Lailson da década de 1970. Disponível em <http://psicodeliabrasileira.blogspot.com> p. 25

Fig. 4: Cartaz da “I Feira Experimental de Música”, realizada em 11 de novembro de 1972, em Fazenda Nova, Nova Jerusalém. Extraída de *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. João Carlos de Oliveira Luna. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2010. p. 44

Fig. 5: Capa do disco *Satwa*, de Lailson e Lula Côrtes, lançado em 1973 pela Abrakadabra. Idem. p. 45

Fig. 6: Contracapa do disco *Satwa*. Idem. p. 45

Fig. 7: Contracapa da reedição *Satwa World Edition* de 2005. Disponível em <http://poplist.pbworks.com/w/page/17720170/Satwa> p. 47

Fig. 8: Capa e contracapa do disco *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*, de Marconi Notaro, lançado em 1973 pela Abrakadabra. Disponível em <http://www.raisites.com/musica/component/muscol/M/16-marconi-notaro.html> p. 48

Fig. 9: Encarte do LP de Marconi Notaro. Disponível em <http://agoraerock.forumeiros.com/t303-ze-ramalho-lula-cortes-marconi-notaro> p. 49

Fig. 10: Capa e contracapa do álbum duplo *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho, lançado pelo selo *Solar*, da casa Abrakadabra, em 1975. Extraído de *O Udigrudi da pernambucália: história e música no Recife (1968-1976)* p. 52

Fig. 11: Encarte do *Paêbirú*. Disponível em <http://musicasocial.blogspot.com/2008/10/lula-crtes-z-ramalho-pabir-caminho-da.html> p. 54

Fig. 12: Lula Côrtes na Pedra do Ingá em 2008 durante as filmagens do documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada*, de Cristiano Bastos e Leonardo Bomfim. Foto de Flora Pimentel disponível em <http://www.flickr.com/photos/florapimentel> p. 58

Fig. 13: Banda Ave Sangria na década de 1970. Disponível em <http://smashcartel.com/blog/2010/08/16/ave-sangria-aka-bleeding-bird-1975> p. 61

Fig. 14: Capa do disco *Ave Sangria*, lançado em 1974 pela carioca *Continental*. Extraída de *O Udigrudi da pernambucália*. p. 66

Fig. 15: Cartaz do show *Perfumes & Baratchos*, o último do Ave Sangria na década de 70. Disponível em <http://tocadocentauro.blogspot.com/2007/10/ave-sangria-uma-historia.html> p. 68

Fig. 16: Alceu Valença e membros do Trem de Catende, 1975. Disponível em <http://apologo11.blogspot.com/2008/08/galera-diretamente-do-bau-do-cobra.html> p. 70

Fig. 17: Zé Ramalho, Alceu Valença e Lula Côrtes durante o festival *Abertura*, da Rede Globo, em 1975. Idem. p. 72

Fig. 18: Zé Ramalho em 1975. Disponível em <http://mundo47.wordpress.com/2008/07/07/ze-ramalho-mucho-loco-bicho> **p. 73**

Fig. 19: Capa do disco *Flaviola e O Bando do Sol*, de Flaviola, lançado em 1976 pela Solar, casa Abrakadabra. Extraída de *O Udigrudi da pernambucália*. **p. 75**

PRÓLOGO

Tornou-se uma espécie de banco de areia para o historiador que se interessa pelos fenômenos contraculturais no Brasil, a profunda impressão deixada pelo movimento Tropicalista na história da música brasileira. Como alguém que nada em um oceano confuso e de repente se vê envolvido por um círculo potencialmente opressor de águas-limites, o historiador até que tenta ir além desse campo de natação, porém o tal banco de areia – que ele a princípio identifica ao Tropicalismo – faz com que tenha apenas um vislumbre de outras águas menos atrativas. Cansado dessas vãs braçadas, como um surfista intuitivo – ele nunca surfou! – o historiador deita de barriga para cima e fica boiando a espera de que uma corrente propícia o arraste para as areias de alguma praia além-dali. Dessa maneira, ao contemplar o sol difuso no céu, irradiando luminosidade através da vastidão do espaço, começa a perceber que na verdade o Tropicalismo, *em si mesmo*, não é o motivo de sua interdição. Não é desse movimento que ele procura se afastar “cientificamente”. A própria estruturação do campo de produção e consumo musical no Brasil é que o impede de ir além desse abismo. E pode-se dizer que a própria historiografia, de modo geral, participa como cúmplice desse domínio exercido pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa na constituição de uma idéia de *contracultura* e de *música (popular) brasileira*.

Um historiador da música popular, por exemplo, afirma que “*a partir do Tropicalismo, diga-se, o pop, e o rock passaram a fazer parte, inclusive, das várias vertentes musicais que caracterizavam a música brasileira*”¹. Um outro pesquisador afirma que o tropicalismo constitui-se enquanto “marco na história nacional” *a partir do momento* em que representa a “expressão estética nacional” da contracultura². E um jornalista/crítico musical, por sua vez, coloca o movimento tropicalista num suposto centro da difusão contracultural, afirmando que “na raiz da produção musical recifense, estavam a influência da Jovem Guarda e da beatlemania, com seus diversos grupos locais, e, também, ou principalmente, a *psicodelia original* pós-Woodstock, e sua versão nacional, *traduzida pelo tropicalismo*”³.

¹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 45. Grifo meu.

² KRUGER, Cauê. “*Impressões de 1968: contracultura e identidades*”. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, vol. 32, nº 2, 2010. p. 144. Edição virtual: <http://periodicos.uem.br>.

³ <http://www.senhorf.com.br> Grifo meu.

Voltando à estória, suponhamos que esse historiador, nesse primeiro momento, estivesse empenhado em dar um mergulho nos anos de 1960 a fim de investigar o que acontecera nessas águas turvas em termos de “contracultura” e de “música popular”. Ora, em sua trajetória ele se depara continuamente com publicações que o arrastam cada vez mais para uma verdade quase absoluta (se é que o absoluto admita alguma evasão): o movimento Tropicalista representa, na música, a contracultura brasileira da década. Ele pode até tentar escapar desse “fato”, e realmente o faz, porém acaba tendo de admitir que a aura poderosa que envolve as obras e os artistas tropicalistas tornou-se tão intensa que lhe é impossível desviar o olhar desse monstro sagrado e continuamente consagrado.

Mas não é o caso de parar por aí. Seu interesse é por um momento da música brasileira que ainda não teve o tratamento diferenciado que merece ter: os anos de 1970. Na verdade, ele pretende dar uma nadada para as águas quentes do Nordeste, pois está cansado de mergulhar nas praias óbvias do Centro-Sul. Sua intenção agora é surpreender a contracultura que se desenvolveu *fora do eixo* RJ-SP-MG. Neste sentido, vai subindo a costa brasileira ansiosamente, nadando contra a corrente, pois teve notícias de que em Recife uma *movimentação* estranha desestabilizara a sociedade local e a representação habitual que se tinha tanto da “música nordestina” – compreendida, neste caso, como uma música essencialmente “folclórica” – quanto da “música popular brasileira” produzida no período, a qual, incomodamente, talvez por motivos muito mais *comerciais* do que propriamente *culturais*, passou a ser concebida sob o signo embaraçoso do *pós-Tropicalismo*, espécie de entidade ubíqua, presente em todas as partes, como se desde o mais remoto lençol de areia maranhense, passando pelas oscilantes palafitas amazônicas, varando Goiás de bota e, a remo, todo o pantanal mato-grossense, roçando as urbes capixabas mais o frio à parte do Sul inteiro, onipresente – lá estaria o Tropicalismo reverberando nos ouvidos da geral, repercutindo nas obras de artistas identificados à contracultura, generalizando um *pathos* desde sempre fantasmagórico e oco: *pós...*

E, no entanto, não discordamos de Luiz Tatit quando diz que o tropicalismo, considerado um “movimento explosivo”, espalhou “estilhaços em diversos lugares da cultura brasileira”⁴. Mas acontece que a própria idéia de “cultura brasileira” é bastante

⁴ TATIT, Luiz. “Prefácio” In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Atêlie Editorial, 1996. p. 11.

vaga para dar conta de toda a diversidade nacional. Não parece existir, senão no conceito, essa entidade pretensamente homogênea, idêntica a si mesma em todos os lugares. No fundo, a expressão é muito mais uma visão da realidade que simplifica o que é complexo, composta de mil profundidades. Na verdade, um molde que se adéqua, com prejuízo de uma visão mais rica, às mais diversas expressões culturais. E parece acontecer o mesmo com a noção de “pós-tropicalismo”: condensa numa mesma lata tantos fenômenos diversos, tantas intenções divergentes, que se corre o risco de dissolver e descaracterizar, em suas especificidades, artistas como Lula Côrtes⁵, Flaviola⁶ e Laílson⁷, por exemplo, em favor de uma abstração altamente ideológica e reducionista, para não dizer preguiçosa. Não se pretende com isso, no entanto, desmerecer o esforço crítico que se empenha neste sentido, nem sempre evidente, de buscar os estilhaços do Tropicalismo na complexa rede de significados que envolve e permeia a dita “cultura brasileira”. Pois houve artistas, músicos, sobretudo, que de fato assumiram a proposta tropicalista.⁸ Nestes casos, até que se compreende o uso do pós-tropicalismo para situá-los naquela “linha evolutiva” com a qual Caetano Veloso içara sua bandeira.

Foi em um debate publicado na edição número 2 da *Revista da Civilização Brasileira*, em maio de 1966, que o compositor baiano propugnou por uma “evolução” estética dentro da música brasileira. Caetano Veloso então argumentava que os artistas da música popular *deveriam* basear suas criações “a partir da compreensão emotiva e

⁵ Lula Côrtes, que além de músico é poeta e pintor, no início dos anos 70, ao lado da namorada Kátia Mesel, fundou a Casa Abrakadabra e o selo *Solar* para lançar os artistas do udigrudi que não encontravam espaço junto às grandes gravadoras nem aos grandes produtores. Participou ativamente dos primórdios da produção musical independente no Brasil. Para o jornalista José Teles, que reservou uma parte de seu livro *Do Frevo ao Manguebeat* aos desbundados de Recife, Lula Côrtes era um de seus gurus, ou um herói contracultural, por assim dizer. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 152.

⁶ Flaviola, nome artístico de Flávio Lira, acompanhado pela Aurora Tropical ou pelo Bando do Sol, gravando um elepê ou atuando para as crianças *Nos Anéis de Saturno*, musicando poemas de Lula Côrtes, Maiakovski e Garcia Lorca ou realizando performances “pornofônicas” sob revoltadas vaias num célebre teatro, ligado ao Teatro Popular do Nordeste ou tramando desgarrado com o udigrudi, gravou um único disco, *Flaviola e O Bando do Sol*, lançado pela *Solar*, uma das raridades que integram o *corpus* fonográfico desta pesquisa. TELES, José. Op. cit., p. 200.

⁷ Laílson Holanda, que atualmente é um famoso ilustrador, nos anos 70 participou ativamente do *underground* recifense, seja como produtor musical de festivais alternativos; seja tocando craviola ao lado de Lula Côrtes no disco *Satwa*, considerado senão o primeiro disco independente do Brasil, certamente o primeiro da folia udigrudi; seja com a banda Phetus ou ilustrando capas e cartazes para os eventos e criações dos artistas da contracultura pernambucana. TELES, José. Op. cit., p. 158.

⁸ Os Novos Baianos, por exemplo. Luiz Galvão afirma que a banda “teve a responsabilidade de segurar a barra do avanço cultural, na área da música no Brasil”. “Quando Caetano e Gil foram presos e exilados pela ditadura militar de 64, nós, os Novos Baianos, assumimos a bandeira dessa luta...” GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 259.

racional” do que havia sido a “música popular brasileira” até então. E dizia mais, o então jovem e deslumbrado ideólogo:

Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos que senti-la mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar *algo novo e coerente* com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma *organicidade* para selecionar e ter um julgamento de criação (...). Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular...⁹

Já Gilberto Gil, em 1974, dizia que o “tropicalismo” surgira “mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado”.¹⁰ Na verdade, ele “não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo”. “A imprensa” é que teria inaugurado “aquilo tudo” depois do “III Festival de Música Popular Brasileira”, da Rede Record de São Paulo, em outubro de 1967, encarregando-se, segundo Celso Favaretto,

de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento *hippie*. A onda era reforçada pelo trabalho de *marketing* do empresário Guilherme Araújo e aceita pelos, agora, tropicalistas. O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamento *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de cor e som; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiras, que se chamou de “cafonismo”.¹¹

O livro *Tropicália: a história de uma revolução musical*, de Carlos Calado, apresenta a versão de que, numa “noite quente de verão carioca, os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor, o fotógrafo Luís Carlos Barreto e o repórter Nelson Motta”, planejando um “extravagante banquete à Oswald de

⁹ Citado em BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer Bobagem: uma História dos Mutantes*. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, História Cultural. 2009. p. 48

¹⁰ Entrevista a Augusto de Campos. Citada em FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Atêlie Editorial, 1996. p. 17.

¹¹ FAVARETTO, Celso Fernando. Op. cit., p. 20-21.

Andrade”, queriam “celebrar algo que ninguém sabia ainda explicar muito bem, mas já estava acontecendo”.

Os amigos não precisaram de muita conversa para concluir que *Tropicália* – a recém-lançada canção de Caetano Veloso, que o próprio Barreto ajudara a batizar, semanas antes, ligando-a à obra homônima de Hélio Oiticica – tinha tudo a ver com o delírio tropical de *Terra em Transe*, de Glauber, ou com a antropogafia oswaldiana da peça *O Rei da Vela* (...) Algo de novo parecia estar ocorrendo na cultura brasileira e, na falta de outro nome, entre risadas e inúmeras rodadas de chope, a coisa foi chamada de *Tropicalismo*. (...) No dia seguinte, Nelson Motta decidiu estender a cortina daquela noite à coluna que escrevia diariamente para o *Última Hora* carioca. (...) Ao dedicar toda a coluna a um único assunto, naquele 5 de fevereiro de 1968, Nelson acabou reforçando a idéia de que algo extraordinário estava para acontecer na vida cultural do país. Ilustrada com uma sombria foto de Vicente Celestino, a coluna recebeu o título *A Cruzada Tropicalista*.¹²

Apesar de ser compreensível o peso que a mídia teve no sentido de configurar um movimento cultural para a parcela jovem do público consumidor de música popular, não se pode ignorar o fato de que os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário, interiorizando-o em sua produção e estabelecendo uma forma específica de relacionamento com a “indústria da canção”. Assim, chegamos a um ponto em que a contracultura se apresenta de maneira ambivalente, como “cultura de oposição” e como “parte integrante da hegemonia cultural”. Para o ensaísta e poeta Italo Moriconi, em um debate sobre as rupturas e as continuidades da contracultura, o diferencial de nossa experiência contracultural estaria representado por uma das “novidades grandes do ponto de vista da história do Tropicalismo”, isto é, o fato de ter sido “simultaneamente um movimento ‘intelectual’ e, sobretudo, da cultura de massa”.¹³

Marcos Napolitano, que frequentemente identifica os tropicalistas à contracultura ou “subculturas jovens”, nos informa que o Tropicalismo, sobretudo após 1972, passou a ser considerado uma “tendência” dentro do “sistema musical amplo da MPB”¹⁴. Ao perder a aura de “gênero” específico e movimento anti-emepebista que o caracterizava em 1968, consolidou no espaço alternativo da MPB uma linha musical-

¹² CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 173.

¹³ MORICONI, Italo. “Para repensar o impensado”. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. *“Por que não?”: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 78.

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit., p. 70.

comportamental que desde então tornou-se recorrente em textos críticos como “pós-tropicalista”, representada, em suas diversas vertentes, pelos Novos Baianos, Secos e Molhados, os “malditos” (Jards Macalé, Walter Franco, Sérgio Sampaio, Luiz Melodia, Itamar Assumpção etc.), e os “roqueiros mais assumidos”, como Rita Lee e Raul Seixas.¹⁵

Pensando em termos de contracultura, não soa demasiado “oficialista” o movimento Tropicalista visto por esse ângulo? É verdade que a expectativa era enorme. Caetano Veloso e Gilberto Gil tornaram-se uma necessidade, um arquétipo talvez, e não se pode ignorar a importância de ambos para o trabalho de inúmeros artistas, seja nos anos setenta, seja atualmente. Nada absoluto, porém. Pretende-se aqui desmistificar um pouco essa noção de “pós-tropicalismo” como algo lógico e óbvio. Mas esse não é o objetivo principal desta pesquisa.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 71.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	7
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I – SOBRE & SOB A CONTRACULTURA	18
1.1 – Do <i>underground</i> ao udigrudi	28
CAPÍTULO II – UDIGRUDI RECIFENSE: UMA APROXIMAÇÃO	34
CAPÍTULO III – O CASO UDIGRUDI	41
ENFIM	83
CORPUS DOCUMENTAL	86
BIBLIOGRAFIA	90

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo principal investigar a *movimentação* contracultural que ocorreu na cena artística da cidade do Recife, em Pernambuco, nos tumultuados e repressivos anos de 1970. Equivocadamente designado como “movimento Udigrudi”, reúnem-se sob esse título uma ampla variedade de artistas, entre poetas, cineastas, pintores, e, sobretudo, músicos, como Lula Côrtes, Lailson, Marconi Notaro, Robertinho de Recife, Zé da Flauta, Zé Ramalho, Flaviola, Marco Polo, Ivinho, entre tantos outros¹⁶ que, entre 1972 e 1976, provocaram na capital pernambucana um verdadeiro abalo sísmico que apenas recentemente vem recebendo atenção por parte dos pesquisadores.

Devido ao crescente interesse de colecionadores e pesquisadores estrangeiros pela música psicodélica brasileira, assim como pela ampla difusão de informações proporcionada pela rede mundial de computadores, a *internet*, assistiu-se nos últimos dez anos a um incremento crucial no já vasto repertório fonográfico da música brasileira. Selos estrangeiros como *Shadoks* (Alemanha), *Mr. Bongo* e *Long-time Records* (Inglaterra) fizeram pequenas tiragens de reedições, tanto em vinil quanto em cd, de álbuns hoje considerados clássicos da psicodelia brasileira, como *Satwa* (1973), *No Sub Reino dos Metazoários* (1973) e *Paêbirú* (1975), todos gravados no Recife, nos estúdios da gravadora Rozenblit, mais especificamente. Esses lançamentos decerto foram motivados por uma pesquisa mais ampla realizada por especialistas e aficionados em música psicodélica mundial. Essa busca, geralmente dirigida a obras consideradas raras, de uma prensagem só, acabou pondo em evidência certa cena musical recifense, marcadamente contracultural e *underground*, que atualmente é sinônimo de “psicodelia

¹⁶ No impresso independente *O Jornal: Anos 70*, confeccionado pela gráfica do *Jornal do Comércio* e lançado no Recife em 28 de outubro de 1989, Marco Polo, vocalista do grupo Ave Sangria / Tamarineira Village, rememora os cantores, compositores, instrumentistas e “figuras diferentes” que fizeram parte do cotidiano musical local e muitas vezes complementavam o chamado “udigudi da pernambucália”. São eles: “Aratanha Azul, que surgiu em 74 e tinha uma atração curiosa, o baterista, Paulo Daniel, de 12 anos e no qual militava, aos 15, hoje o talentoso baixista de Jazz Thales; Alice Cópia; Crucifixo; banda de Sinay Pessoa; Cordas Vocais; Limusine 99; o rock emblemático dos Cães Mortos, com Ibanez à frente até hoje; o pessoal da chamada música regional; Tejucupapo Bando, Concerto Viola, Banda de Pau e Corda e Quinteto Violado; o trabalho erudito do Quinteto Armorial; Mão de Obra, de Maruk; Sub-Solo; Som da Terra; Eriberto & Nuca; Batalha Cerrada, liderado por Israel Semente Proibida; Don Tronxo; Pedro Santos; Carlos Fernando; Marcelo Montenegro; Tonico Aguar... quem mais? Vinus, Anchieta, Angela Cartright, Romero Mamata, Ângela Botelho, Caveirinha, Lula Wanderley, Neri, Rutécia, Cíntia, Bira, Libertino Cavalinho, Alexandre Romilar, Agrício, Maristone, Paulo Degolado, Niedja, Paulinho da Macedônia, Madalena, João Luís, Tadeu, Lu e mais uma multidão de sombras luminosas”. Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História. 2010. p. 104.

nordestina”, “beat-psicodelia recifense”, “geração Lula Côrtes”, “geração pós-Woodstock” ou “movimento Udigrudi”, como costuma ser designada nos ambientes virtuais. Assim, desde *blogs* especializados, pelo menos cinco discos significativos desse período, até então considerados tesouros ocultos por alguns e totalmente ignorados por uma grande maioria, puderam ser convertidos para o arquivo virtual “.mp3” através de *rippers*¹⁷ e assim disponibilizados para *download* e compartilhados com o mundo inteiro, bastando para isso um clique e um código que assegura que você é humano, não uma máquina tentando invadir outra.

Tal situação foi extremamente significativa e necessária, principalmente para o historiador que durante muito tempo se viu embaraçado com o fato de que também na área de História e Música preponderavam as interpretações e narrativas que lançam luz apenas sobre artistas, obras e movimentos exaustivamente iluminados pela crítica do “bom gosto”, pelo público consumidor de classe média e pela indústria cultural de caráter capitalista e duvidoso¹⁸. Como se a virada operada pela História Cultural desde a *Escola dos Annales*, nos anos 20 e 30¹⁹ do século passado, responsável pela expansão da perspectiva sobre os silenciados, os malditos, os excluídos, os marginais de toda forma, ainda não tivesse alcançado a realização neste domínio da história cultural que articula a história e a música num mesmo campo processual. O *underground* da música brasileira ainda espera seus investigadores dispostos a buscar na sombra as fontes que de quando em quando brotam nos espaços mais imprevistos. Algumas incursões

¹⁷ Programas de computador (*softwares*) baseados em uma tecnologia que literalmente converte o áudio do vinil ou do cd para MP3, WAV, entre outras extensões.

¹⁸ Para o pesquisador Rafael Sampaio Rosa Ribeiro, “as hierarquias existentes em sociedade tendem a se reproduzir no meio acadêmico, invisibilizando justamente os ritmos e estilos musicais que mais peso têm na configuração social brasileira”. RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. “*Cidade elétrica*”: *Representações de Salvador cantada de cima do trio (1968-2010)*. Projeto de qualificação. Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em História, 2010. p. 8.

¹⁹ Até então, a escrita da História geralmente esteve associada aos “grandes” homens e aos “grandes” feitos”, configurando uma historiografia típica que atualmente é sinônimo de “história oficial”, isto é, uma história escrita pelos “vencedores”. Livros como *O Mundo de Ponta Cabeças* (1972), do inglês Christopher Hill, lançam um novo olhar sobre temas clássicos da historiografia – no caso de Hill, o fenômeno da “Revolução Inglesa” é visto “de baixo pra cima”, isto é, a partir dos elementos mais rebeldes das classes operárias. Além disso, a abertura de perspectiva promovida pela *Escola dos Annales* e seus herdeiros diretos foi responsável por colocar em evidência a *cultura* para o estudo da História, decorrendo desse interesse conceitos como “mentalidade”, “representação” e “apropriação”. Estes dois últimos, particularmente desenvolvidos por Roger Chartier no livro *A História Cultural: entre práticas e representações*, são bastante elucidativos para o estudo da contracultura pernambucana dos anos 70, pois além de minarem a compreensão de que a contracultura no Brasil foi um mero simulacro da contracultura norte-americana, indica um dos objetivos primordiais da história cultural, qual seja, descrever as formas sociais de construção da realidade, os modos como os grupos constroem, elaboram, significam o mundo. Assim, o que se torna importante não é definir as *origens* ou as *causas* da contracultura no Brasil, antes sim as maneiras pelas quais os indivíduos e os grupos identificados à contracultura representaram e se apropriaram de elementos típicos do fenômeno norte-americano para dar sentido às suas próprias experiências/existências.

solitárias nos cursos de pós-graduação devem estar ocorrendo neste momento. Bem poucas, na verdade. Por que será? É uma questão de método? De fontes? Ideológica? De qualquer modo, pretende-se com este trabalho dar uma contribuição ao processo que o antropólogo Antônio Risério designa como “desrecalque das múltiplas personalidades que nos compõem”, realizando na própria prática historiográfica o “reconhecimento pleno da pluralidade cultural brasileira”²⁰. A perspectiva que nos orientou no tempo e no espaço foi a da contracultura, compreendida não apenas como um fenômeno (alguns enxergam aí um “movimento internacional”²¹), mas também como um conceito esclarecedor²², espécie de lanterna mágica que nos informa a respeito de intenções e manifestações que de outro modo permaneceriam muito tempo ainda relegadas à incompreensão e ao esquecimento oficial.

A pesquisa estruturou-se em três capítulos, o primeiro deles voltado à apresentação de uma discussão sobre a contracultura como um conceito e como um fenômeno – “Sobre & sob a contracultura” –, discutindo alguns aspectos gerais desse “movimento”, suas “origens” históricas, assim como suas “ramificações” no Brasil. Procurei, ainda, resgatar o sentido contracultural do termo “udigrudi”, relacionando-o à idéia de *underground* enquanto um conjunto de práticas, ou uma postura, que tem nas vias alternativas da arte e da vida os caminhos de realização para os jovens artistas independentes que existiam nos anos 70. A seguir, em “Udigrudi recifense: uma

²⁰ RISÉRIO, Antônio. “Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil”, em *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, 2006. p. 30.

²¹ “... é uma tolice afirmar, como muitos fizeram na época, que a contracultura foi um subproduto alucinado do fechamento do horizonte político pela ditadura militar. A contracultura foi um movimento internacional, que teve a sua ramificação brasileira.” Idem. p. 26.

²² Luiz Carlos Maciel afirma que o grande objetivo da contracultura não foi a transgressão, mas “a experiência imediata e a experiência concreta do real”, a vontade de “ser livre”, uma “liberdade existencialista” que seria conquistada apenas através do “*drop-out*” – “característica fundamental da organização social da contracultura” –, isto é, o gesto e o ato de “cair fora” do “sistema”, ou simplesmente, “desbundar”. MACIEL, Luiz Carlos. “O tao da contracultura”. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 71. Italo Moriconi, por sua vez, chama a atenção para o fato de que se pode utilizar o termo contracultura em um sentido bastante amplo, “como elemento necessário na dialética cultural da modernização”. MORICONI, Italo. “Para repensar o impensado”. Op. cit., p. 77. Para Gilberto Velho, a contracultura é “uma possibilidade permanente da vida social”, uma “dimensão” dessa vida, a qual só existe porque existe mudança. VELHO, Gilberto. “Mudança social, universidade e contracultura”. In: “*Por que não?*”: rupturas e continuidades da contracultura. Op. cit., p. 203. Roszak, que nos anos 70 contribuiu para difundir o uso do termo, referia-se, principalmente, ao conflito entre as gerações norte-americanas prenunciado pelos *beats* e exacerbado pela juventude universitária durante os anos sessenta: “... quase não parece exagero chamar de ‘contracultura’ aquele fenômeno que estamos vendo surgir entre os jovens. Ou seja, uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura, e sim uma invasão bárbara de aspecto alarmante.” ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 54.

aproximação”, traço algumas linhas gerais a respeito de interpretações correntes para melhor focar os sujeitos e os objetos, criticando noções como “movimento”, “pós-tropicalismo” e “MPB”, negando-as mesmo, a fim de evitar atribuir aos artistas *udigrudis* etiquetas convencionais que apenas embaçariam as observações. O terceiro capítulo, “O Caso Udigrudi”, mais extenso do que os outros, é também o mais historiográfico, de uma historiografia que muito se identifica com o fazer etnográfico. Com uma lupa na mão e a atenção mais focada, concentro a investigação sobre as movimentações da “tchurma” desbun-dada, seguindo seu encalço pelas frestas, recolhendo vestígios, indícios de sua presença “já dormida”, que deixa marcas, nas feiras experimentais, sob vaias pela música livre, nas galerias, teatros, “muito mais nos bares do que nos lares”, no “Beco do Barato” ou no “Quartel General da Psicodelia”, a “Casa Abrakadabra”, ateliê/empresa pioneira da produção independente no Brasil. Casa que, aliás, esteve por trás, pela frente, pelos lados e transversais, da produção de cinco discos característicos do som do udigrudi pernambucano. São eles: *Satwa*, de Lailson & Lula Côrtes, lançado em 1973; *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*, também de 73; *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*, lançado em 75; e o derradeiro da Abrakadabra, *Flaviola & O Bando do Sol*, de 1976. Integram, ainda, o corpo fonográfico da pesquisa, o disco homônimo da banda Ave Sangria, lançado em 1974 pela gravadora *Continental*, do Rio de Janeiro.

No último capítulo – “Enfim” -, que serve também de conclusão da pesquisa, retomo a discussão sobre o suposto “vazio” deixado na música brasileira após 1968, com o exílio e o silenciamento de muitos artistas devido à Censura Federal. Neste quadro, reforço a idéia de que o Tropicalismo, por um lado, e a MPB, por outro, ao formarem uma espécie de “frente ampla” de resistência cultural à ditadura, conseqüentemente, acabaram formando uma barreira hierárquica que constrangeu os pesquisadores a se focarem apenas nas estrelas e nas movimentações do Sudeste. Os “povos subterrâneos”, de maneira geral, permanecem onde estão: no *underground* da memória coletiva. O que busquei com este trabalho, em resumo, foi trazer à tona um pouco dessa história udigrudi. E devo afirmar que a internet, para tanto, foi essencial.

CAPÍTULO I

Sobre & sob a contracultura

não adianta fechar minha boca, meus olhos falam e meu cabelo grita.

é inútil taparem meus olhos,
minha mão vê
e minha pele recita

impossível selar meus ouvidos, minhas pernas ouvem
e minha coluna insiste.

debalde virem bloquear meu nariz cotovelos expiram
e a respiração lhe excita

tempo perdido matar um segredo o corpo renasce
e portanto reflita

Zé Ramalho, *Carne de Pescoço*

A contracultura, tomada em seu sentido literal e considerada enquanto expressão consciente de uma repulsa (criativa e ativa) à cultura hegemônica – geralmente identificada a um “Sistema” considerado opressor e sufocante em todos os níveis –, comporta em si mesma um apelo inevitável a movimentos contestatórios, desviantes e existenciais, seja no plano da ação política, da invenção estética, da exploração econômica ou da expressão corporal e simbólica. Plena de luzes ou tomada de assombros, a contracultura, vista dessa forma estruturada, pretende realizar na vida (ou na morte) a existência de uma alternativa ao modo de ser e conceber institucionalizado, um *ser outro* que procura muitas vezes na negação seu estopim ontológico.

A contracultura, então, é percebida como um aspecto presente em diversas sociedades, através do tempo e do espaço, como que um elemento que de quando em quando irrompe na epiderme da civilização, fruto de conflitos²³ e colapsos, explícitos ou implícitos, geralmente carregados de conteúdos e significados apocalípticos.

No entanto, é um lugar-comum entre os teóricos, ideólogos, críticos e informadores da contracultura, que a mesma está associada geneticamente a uma conjuntura bastante específica: San Francisco, Califórnia, anos de 1960, uma década

²³ Para Theodore Roszak, comentando a respeito das movimentações juvenis nos EUA, o conflito das gerações é a “mais importante fonte contemporânea de inconformismo radical e de inovação cultural”. A *Contracultura*. Editora Vozes: Rio de Janeiro, 1972. p. 15.

pela qual a sociedade norte-americana teria passado perplexa, atônita e impotente diante dos horrores da guerra no Vietnam, da ameaça nuclear, dos conflitos sociais, abalada em seus alicerces mais fundamentais em honra de uma engrenagem industrial, de um impulso desenvolvimentista essencialmente autoritário e tecnocrático que parecia querer devorar a própria idéia de Humanidade. Agindo contra um “pano de fundo de passividade quase patológica por parte da geração adulta”, como diz Theodore Roszak, a juventude, em sua maioria estudantes universitários, ousou assumir uma postura de contestação radical diante da situação pela qual o país e o mundo passavam, realizando de forma incisiva e profunda a recusa que vinha sendo exercitada e propugnada pelos intelectuais como Herbert Marcuse e Norman Brown, e encarnada poeticamente pelos *beatniks* desde os anos 50. Tal recusa, é importante ressaltar, não se valia das táticas convencionais de resistência política. Sua tarefa maior era de “*alterar todo o contexto cultural*” em que tinha lugar a política cotidiana.²⁴ Uma rebelião comportamental e existencial que, por conseguinte, na década de 1960 passou a ser identificada tanto ao *flower power* dos *hippies* quanto às dionisíacas performances das bandas de *rock*; tanto aos protestos eloqüentes dos *folksingers* quanto ao LSD e à mística sintético-transcendental de seus gurus especialistas, seja a um Oriente sempre sonhado, seja a uma Natureza sempre romantizada, às manifestações estudantis, aos movimentos de afirmação e reinvenção da sexualidade, aos movimentos de consciência negra, à *pop art* e ao dadaísmo tardio das galerias. Conforme o resumo clássico publicado recentemente no “Dossiê Contracultura” da revista *Cult*²⁵:

Há cinco décadas *iniciava-se nos Estados Unidos uma série de manifestações* contrárias às formas de vida e de pensamento hegemônicas no mundo ocidental. Era a época do otimismo norte-americano pós-guerra, da ideologia do desenvolvimento, do anticomunismo, do patriotismo etc., e aquelas manifestações desejavam justamente colocar-se na contramão do capitalismo, do consumismo, das normais morais tradicionais, da concepção vigente de trabalho, família, arte etc. *Ao conjunto delas costuma-se dar o nome de contracultura...* (grifo meu)

Se pensarmos que a contracultura *é* e foi um movimento internacional, e que *não necessariamente* teve origem nos Estados Unidos, percebemos com maior impacto o que ela representa em termos de “cultura”, “mentalidade”, “visão de mundo”,

²⁴ ROSZAK, Theodore. Op. cit., p. 19.

²⁵ *Cult* (nº 152, novembro de 2010).

“comportamento”: é muito mais um colapso de abrangência mundial, uma fratura na ordem vigente, potencialmente destruidora, um verdadeiro *caos*.

Certos autores consideram o “Manifesto Hippie” de Luiz Carlos Maciel (espécie de manual do “desbunde”²⁶, publicado no jornal *O Pasquim* em 8 de janeiro de 1970) um marco importante da articulação da contracultura enquanto movimento social no Brasil. Partindo de considerações de que “O limite da velha razão engendra a nova sensibilidade”, e de que “a nova sensibilidade é o começo da nova cultura”, o manifesto propõe que o leitor compare duas listas paralelas, sendo a segunda uma resposta à primeira, “item por item”²⁷:

²⁶ O termo “desbunde”, frequentemente usado para designar comportamentos e situações “loucas”, “chocantes”, assim como a expressão “fazer a cabeça”, ambos extraídos do léxico candomblezeiro, foram incorporados à gíria brasileira através dessa aproximação com as margens da sociedade. Neste sentido, Risério fala de uma “abertura da movimentação contracultural aos signos e às vivências transculturais”, de um “interesse por tudo que não fosse ‘cultura ocidental’”. RISÉRIO, Antônio. “Duas ou Três Coisas sobre a Contracultura no Brasil”. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 28.

²⁷ Citado por COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “A Contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária”. In: *Anos 70: trajetórias*. Op. cit., p. 40-41.

Angústia	Paz
Uísque	Maconha
Neurose Compulsiva	Esquizofrenia
Amor Livre	Amor Tribal
Agressivo	Tranquilo
Papo	Som e Cor
Ateu	Místico
Sombrio	Alegre
Brasil	Ipanema e Bahia
Panflete	Flor
Na dos outros	Na sua
Comunicação	Subjetividade
Psicanalisado	Ligado
Bar	Praia
Herbert Marcuse	Wilhelm Reich
Política	Prazer
Bossa Nova	Rock
Pílula e aborto	Filho Natural
Ego	Sexo
Discurso	Curtição
Oposição	Marginalização
Família e amigos	Tribo
Segurança	Aventura

Não sem razão, Luiz Carlos Maciel passou a ser considerado uma espécie de guru da contracultura brasileira. A partir da coluna “UNderground” veiculada no semanário alternativo *O Pasquim* entre 1969 e 1971, Maciel pôs milhares de pessoas²⁸ em contato com os movimentos de contracultura que agitavam a juventude do mundo inteiro – pelo menos o Ocidental. Inicialmente a coluna era focada mais na contracultura norte-americana, sobretudo na tradução de artigos que saíam em publicações alternativas da Califórnia, corroborando uma imagem muito difundida, porém nem sempre justa, de que a contracultura é filha autêntica ou legítima de um único país, os Estados Unidos da América; os demais países apenas a teriam adotado. Segundo o próprio jornalista:

Eu tive uma informação de primeira mão por causa de um leitor do *Pasquim*, chamado Jaques, que tinha ido estudar em Berkeley. Ele me mandava o que saía de imprensa alternativa. Ele estava na Califórnia, o berço do negócio da contracultura, perto de São

²⁸ “A entrevista realizada com Leila Diniz, na edição 22, do dia 20 de novembro de 1969, impulsionou as vendas de *O Pasquim* que, de 14 mil exemplares, pularam para 117 mil, e, na edição posterior, 140 mil, chegando a 225 mil na edição de nº 32.” Citado em BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural Made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. 2007. p. 72. Disponível em www.athena.biblioteca.unesp.br.

Francisco, onde ficavam os poetas beats, me mandava as publicações e eu botava na coluna.²⁹

Figura 1



Proibido a princípio pela censura, *Geração Bendita*, rodado em 1971 na cidade de Nova Friburgo, foi lançado em 1972 no circuito alternativo com o título *É isso aí, bicho!*

É claro que devido ao fato de *O Pasquim* ter sido um dos poucos jornais alternativos da época a circular em âmbito nacional, a coluna “UNderground” passou a receber inúmeras cartas, de gente que “escrevia e mandava informações de como aquele movimento estava começando a aparecer no Brasil”. Para Luiz Carlos Maciel a contracultura tupiniquim “foi muito influenciada e copiada de fora”, a tal ponto que o jornalista chega a afirmar que não acredita na possibilidade de ter existido um movimento de contracultura no Brasil “se não tivesse [antes] sido inventado pelos

²⁹ Entrevista realizada por Bruno Dorigatti em 23/09/2005 após o seminário “4 x 4 – Itinerários da Cultura Brasileira”, realizado em Porto Alegre. Reproduzida no endereço <http://portalliterat.terra.com.br/artigos/memoria-do-desbunde>.

americanos”. Tal visão é amparada, sobretudo, pela idéia de que “a contracultura surgiu nos Estados Unidos em resposta à Guerra do Vietnã”, da mesma forma que “no Brasil, a ditadura militar foi fundamental para a gestação da contracultura brasileira”³⁰.

Chega a ser incômodo aceitar essa compreensão do fenômeno sem ficar ressabiado. Pois pressupõe uma relação de causa e efeito tão imediatista e inexpressiva – como se um fuzil necessariamente levasse a uma flor – que não podemos deixar de concordar com Risério: “a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura”³¹.

Figura 2



Foto de Bernie Boston tirada durante uma manifestação diante do Pentágono contra a Guerra do Vietnã, em 1967.

As flores que se abriram naquele momento específico da história, podemos pensar, vinham sendo germinadas há muito tempo, mergulhadas em semente nas profundezas, à espera da estação. Se tivermos em conta que a prática da contracultura foi não apenas uma solução meramente política, mas essencialmente comportamental e existencial, relativa à integridade mesma da pessoa, compreendemos melhor por quais brechas ela veio ao mundo. Não seria arriscado dizer que sua natureza é cíclica: uma potência que se realiza em circunstâncias propícias; manifesta, sobretudo, em um quadro de valores esgotados, murchos, com os quais a contracultura incipiente interage,

³⁰ Idem.

³¹ RISÉRIO, Antônio. Op. cit., p. 26.

seja insuflando-os até estourarem e perderem o sentido, seja pondo-os de lado em busca de valores mais *naturais* – ou pelo menos mais adequados à nova mentalidade que os significa. Contudo, nunca se sabe ao certo o momento em que ela se realiza. Até porque sua primeira movimentação é subterrânea, esquiva às definições, geralmente centradas não em um grupo, mas em cada indivíduo insatisfeito, prestes a arrebentar, pleno de gritos e de êxtases, para a esquerda e para a direita, para cima e para baixo, POW! Como poderia então Luiz Carlos Maciel supor que houvesse uma (várias) contracultura(s), se desenvolvendo entre Recife e João Pessoa desde meados dos anos sessenta? Quando lhe perguntaram se poderia apontar “alguns ícones – se é que existiram – dessa contracultura brasileira”, limitou-se a mencionar “os tropicalistas, Caetano, Gil”, que “simpatizavam com o movimento”, e os Novos Baianos, que “adotaram uma postura mais contracultural mesmo”.³² Claro está que essa questão de “ícones” não vem ao caso. O que importa aqui é o fato de que até hoje as interpretações correntes a respeito da contracultura no Brasil, de maneira geral, e às manifestações artísticas, especificamente, limitaram-se em sua maioria às movimentações ocorridas em São Paulo, Minas Gerais e, principalmente, Rio de Janeiro – o “Sul” do Nordeste.

Uma matéria veiculada pela revista *Veja* no dia 12 de novembro de 1969, por exemplo, faz referências a uma concentração hippie ocorrida na Bahia naquele mesmo ano, apontando ainda que esses movimentos já eram alvo da repressão policial:

Eles brotaram de todos os lados, em grupos ou solitários, caminhando no acostamento das estradas ou pedindo carona aos viajantes mais simpáticos. (...) Sua meta final: a cidade de Salvador. O motivo: uma concentração hippie na capital baiana. Mas quase nada deu certo. Em primeiro lugar, o delegado de Jogos e Costumes ameaçou prender todos eles por vagabundagem. Alguns hippies acreditavam que a sua grande festa seria em novembro. No entanto, os mais bem-informados juram que a concentração não vai sair antes de janeiro. Outros dizem que a reunião de mais de 200 deles era apenas coincidência. E a mobilização enfraqueceu. Sem falar nos que nem chegaram à Bahia. É o caso de Beatriz, 18 anos, e Marlene, 19 anos, duas gaúchas que acabaram presas em Curitiba; tiveram azar de pedir comida a um delegado.³³

Zé Ramalho, da Paraíba, também foi um que pulou fora e incorporou os elementos da contracultura em sua juventude:

³² Entrevista a Bruno Doriagati.

³³ Citado por COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “A Contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária”. *Anos 70: Trajetórias*. p. 40.

No final dos anos 60 eu descobri os festivais de rock, as drogas, a maconha, cogumelos. Fui hippie, andei de mochila nas costas. O contato com o LSD me ajudou a abrir a cabeça, penetrar nos livros, nas obras de arte, ver as coisas com mais clareza.³⁴

E Zé Ramalho não era o único da região que vinha tentando “abrir a cabeça” e “ver as coisas com mais clareza”. Assim como ele, centenas de jovens buscavam extrair de suas próprias mentes e de seus corpos em experiência um mundo novo mais admirável, mais condizente com as intenções psicodélicas³⁵ que os animavam, empurrando-os cada vez mais para longe das fronteiras tradicionais do *ser em sociedade*. Ainda nas palavras de Zé Ramalho:

Eu encontrei aqui os malucos do Recife. Coisa que em João Pessoa não existia. Em João Pessoa eu vivia meio isolado, não falava com ninguém, fiquei até meio autista. Me chamavam de maluco, de veado, por causa dos cabelos, das roupas.

Minha primeira experiência psicodélica foi aqui [no Recife]. Eu tava muito interessado nisso. Tinha visto filmes como Woodstock, coisas que mexeram com a minha cabeça. Eu queria praticar e tava procurando pessoas que fossem pelo menos parecidas comigo. Aqui encontrei tudo isto. Pegar cogumelo perto do rio Botafogo; ir para Olinda, que vivia uma época muito mágica, cheia de pintores pelas ruas, gente que depois ficou famosa, pessoas sentadas nas calçadas, umas até fumando um baseado, mas sem repressão.³⁶

³⁴ Citado por TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 145-146.

³⁵ Segundo Zé Ramalho: “Todos tinham um intuito muito psicodélico...” Citado por TELES, José. Op. cit., p. 146.

³⁶ TELES, José. Op. cit., p. 192.

Figura 3



Marco Pólo Guimarães, vocalista da banda Ave Sangria nos anos setenta, antes de mergulhar de cabeça no udigrudi recifense e depois de uma breve incursão no jornalismo em 1969, deixou Recife para trás e partiu para São Paulo, onde trabalhou por um tempo no nascente *Jornal da Tarde* até partir para o Rio de Janeiro, juntando-se às dezenas de artesãos que compunham a feira hippie da Praça General Osório em Ipanema³⁷.

A presença dos hippies no Recife é registrada em um artigo do surpreso e desinformado jornalista Ricardo Noblat escrito para o *Jornal do Comércio* do dia 14 de abril de 1968:

Quando o movimento hippie vai caindo de moda em todo o canto, e o tropicalismo se afirmando dia-a-dia no Brasil, aparece só agora no Recife o primeiro grupo de hippies, que sentam nas escadarias da Sé, ouvem músicas sacras...³⁸

³⁷ Idem, ibidem. p. 169-170.

³⁸ Idem, ibidem. p. 191.

Voltando à contracultura, poucas linhas bastam para perceber que de forma alguma sua articulação se deu apenas na região Centro-Sul do Brasil. Se é verdade afirmar que Luiz Carlos Maciel contribuiu, e muito, para difundir as *idéias* contraculturais por aqui – até porque passou a ser a sua intenção com a coluna “UNderground” –, percebemos que *experiências* contraculturais vinham sendo realizadas e corporificadas no Brasil inteiro através de jovens que buscavam dar um outro sentido para suas existências. A “grande recusa” vivida pelos hippies, no entanto, é apenas um dos tantos aspectos dessa experiência contracultural.

Para nós, historiadores interessados nas manifestações musicais ocorridas no Brasil durante a “longa década de 1970”³⁹, a contracultura, sua música e, principalmente, sua atitude, fariam surgir uma vertente que permanece ativa até os dias de hoje: o *underground*.

Para o escritor e dramaturgo Antonio Bivar, já nos anos sessenta haveria uma “pequena cultura underground” desenvolvendo-se a partir da Tropicália⁴⁰. Todavia, não é nosso intento traçar uma genealogia do underground a partir dos tropicalistas. Nosso foco em questão é o *udigrudi* da cena musical do Recife, aquilo que rolava nos subterrâneos da cultura pernambucana nos anos setenta, uma movimentação que passou batida pela maioria dos órgãos de imprensa, inclusive a imprensa alternativa, e hoje pode ser estudada graças aos textos, discos e vídeos que circulam pela rede mundial de computadores, e pelo empenho de um e outro pesquisador pelo assunto. De todo modo, falar em *udigrudi* recifense ainda hoje causa estranhamento, e o interesse, em geral, se manifesta apenas no momento em que citamos as raízes psicodélicas de Zé Ramalho ou a breve participação de Alceu Valença neste cenário contracultural.

³⁹ A expressão é de Marcos Napolitano, que situa a MPB da década de 70 entre os anos de 1968 e 1982, ou seja, entre o AI-5 e os primeiros sintomas da abertura política do regime. O pesquisador se explica: “Não se trata de uma obsessão periodizante típica de historiador, mas de uma estratégia para captar as dinâmicas e diacronias específicas que marcaram *não só a MPB* mas também a cena musical brasileira.” NAPOLITANO, Marcos. “MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira”. In: *Anos 70: trajetórias*. Op. cit., p. 125. A periodização em si é interessante, contudo, o “ritmo histórico” percebido/projetado por Napolitano não é muito adequado no caso do *udigrudi* recifense. Por exemplo: o autor diz que o “auge da experimentação e da pesquisa” foi entre 1968 e 1972; o “*intermezzo*” entre 1972 e 1974 teria sido marcado pelos “encontros de tendências musicais conflitantes”, assim como pela inserção, “no circuito fonográfico moderno”, de nomes clássicos da “música popular pré-bossa nova”; finalmente, o tal “pós-75”, onde ele identifica uma “ofensiva comercial da MPB mainstream”. No caso do *udigrudi*, ao menos do ponto de vista adotado nesta pesquisa, o período de 1968 a 1972, musicalmente falando, foi irrelevante tanto em termos de experimentação e pesquisa quanto em termos de lançamentos fonográficos; o *intermezzo* proposto por Napolitano, por outro lado, é o verdadeiro auge da curta *curtição* *udigrudi* em Recife, como veremos melhor no capítulo “Caso *Udigrudi*”; após 1975, uma dispersão varre o *underground* da cena musical pernambucana. Não seria então melhor falar em uma “breve década de 1970”?

⁴⁰ *Revista-E* do portal Sesc SP, edição nº 83. In: www.sescsp.org.br.

1.1 Do *underground* ao *udigrudi*

Não se sabe ao certo a primeira vez que o termo “udigrudi” foi usado, mas supõe-se que tenha sido Glauber Rocha que assim se expressou ao referir-se, de maneira pejorativa, aos cineastas que se opunham ao domínio do Cinema Novo. Segundo Luiz Carlos Maciel, que ajudou a difundir o termo através da coluna “UNderground”:

A palavra underground para quem sabe inglês é pronunciada ‘andergraund’; quem não sabe, lê ao pé da letra; agora falar udigrudi mostra que o sujeito é um débil mental. (...) Ele quis reduzir o underground, principalmente no cinema, porque o pessoal desse movimento na época era uma geração que vinha contestando Glauber. Embora eles fossem meio filhos dele, eles queriam contestar seu poder paterno. E Glauber se sentia sacaneado por aqueles fedelhos e inventou esse termo.⁴¹

Apesar da intenção original, os artistas que se identificavam com o *underground* passaram a assumir o termo que, longe de ser apenas uma referência espacial (“sob o chão”), era o indicativo de uma maneira de ser que se pretendia absoluta, afetando todas as esferas da experiência humana. Para o escritor e artista plástico José Roberto Aguilar:

Muito do underground, mesmo nas lutas políticas, partiu para um lance de conduta e comportamento, e isso foi fantástico. Além disso, havia o “faça amor, não faça guerra”, a permissividade sexual, os novos comportamentos. O underground nasceu assim.⁴²

Dessa forma, compreende-se o uso constante que passou a ser feito do nome *udigrudi*, e não apenas pelos cineastas da Boca do Lixo, como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla⁴³, mas por uma vasta gama de artistas independentes, músicos, poetas, pintores, teatrólogos, enfim, todos aqueles que mantinham com a arte uma relação *udigrudi*, descompromissada com os parâmetros de produção e as expectativas econômicas do mercado, do grande público, estranhos ao estrelato por circularem em outras esferas, por terem necessidade de um vôo *mais* livre. Artistas que, de modo geral,

⁴¹ Citado em *Revista-E* do portal Sesc SP, nº 83.

⁴² Citado em *Idem*.

⁴³ Um bom exemplo desse “movimento” são os filmes *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla, e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Bressane, mais conhecidos atualmente, e o “clássico marginal” de André Luiz Oliveira, *Meteorango Kid – o Herói Intergaláctico* (1969), que teve a trilha sonora composta pelos Novos Baianos.

concebiam, produziam e comercializavam suas obras de maneira independente, periférica, marginal.

Por isso é muito comum hoje em dia as pessoas se referirem ao “movimento Udigrudi” de Recife, embora ache mais verossímil tratar o fenômeno recifense com minúscula e itálico – como um qualificativo dinâmico, não um substantivo estático – e como uma *movimentação*, envolvendo não apenas os artistas como o público com o qual interagem⁴⁴. De todo modo, é uma referência à cena que se desenvolveu às margens dos circuitos tradicionais de circulação, produção e consumo cultural, num dado momento da história musical da capital pernambucana, representada por pessoas, jovens em sua maioria, que de todo modo destoavam do padrão social estabelecido, seja pelas roupas que usavam – ou deixavam de usar –, pela maneira como se comportavam e se relacionavam com a arte, a vida e a morte, pelas viagens que experienciavam ou empreendiam, e pelos sons, idéias e imagens que criavam a respeito do mundo, dos seres e das coisas. Basta lembrar que o primeiro disco produzido de maneira independente no Brasil foi o LP *Satwa*, de Laílson e Lula Côrtes, gravado em dois canais no estúdio da Rozenblit em 1972 e lançado no ano seguinte pelo selo *AbraKadabra*. Ou escutar Zé Ramalho cantar um psicodélico e distorcido martelo agalopado à espera que o sol se derrube lentamente, durante sete minutos e trinta e três segundos – uma longa duração que destoa do padrão “2:30” das canções comerciais – em versos repletos de imagens delirantes que nos remetem aos repentes de Zé Limeira, “o Poeta do Absurdo”⁴⁵, versando sobre os segredos talhados por Sumé nas paredes da pedra encantada:

⁴⁴ Segundo o verbete “udigrudi” da sempre sintética e suspeita *Wikipedia*: “De discografia reduzida, o movimento Udigrudi foi retratado como o movimento contra-cultural recifense, passando pelo conceito de “underground”. A riqueza desse movimento foi ilustrada não apenas pela música, mas também por peças teatrais, textos, cinema, artes plásticas e até artesanato, levando em conta os bonecos e as críticas exarcebadas de alguns mestres artesãos de Caruaru, que estavam em ligação próxima ao mundo da música. Iniciado na década de 1970 e embalado na psicodelia “*pós-woodstockiana*” e geração beatnik, muitos o nomearam de beat-psicodelia recifense, recebendo influências também da beatlemania, tropicalismo, jovem guarda e regionalismo. Continua sendo divulgado graças aos CD-r’s, já que poucos títulos dessa época foram relançados em CD’s.”

⁴⁵ TEJO, Orlando. *Zé Limeira, Poeta do Absurdo*. Brasília: Senado Federal, 1980. Escrito entre novembro de 1968 e janeiro de 1969 em Campina Grande (PB), o livro aborda a arte e a vida da “revelação mais original da sobrevivência dos antigos trovadores”, o andarilho, violeiro e repentista Zé Limeira, paraibano do Teixeira nascido em 1886 e falecido em 1954 que se tornou uma figura lendária no sertão por seus improvisos certos que fariam um dadaísta europeu sorrir de espanto, como a estrofe a seguir, colhida numa pejeja: “Ela drome nas crateras / prologadas das búzias / filanlumando as bafúzias / dos tolfus das popageras. / Vive tangendo as panteras / do céu da cor de franela, / morena cor de canela, / coitada, perdeu a pata, / nem a polícia me empata / de chorar na cova dela.” p. 220. Zé Ramalho, que desde os anos 70 é um estudioso do cancionário popular nordestino, sobretudo a linha dos repentistas, gravou em disco nos anos 80 a música “Visões de Zé Limeira Sobre o Século XX”.

Quando as tiras do véu do pensamento / Desenrolam-se dentro de um espaço
Adquirem poderes quando eu passo / Pela terra solar dos cariris
Há uma pedra estranha que me diz / Que o vento se esconde num sopé
Que o fogo é escravo de um pajé / E que a água há de ser cristalizada
Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé

Um cacique de pele colorida / Conquistou docilmente o firmamento
Num cavalo voou no esquecimento / Dos saberes eternos de um druida
Pela terra cavou sua jazida / Com as tábuas da Arca de Noé
Como lendas que vêm do Abaeté / E como espada de luz enfeitada
Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé

Cavalcando trovões enfurecidos / Doma o raio lutando com Plutão
Nas estrelas-cometas de um sertão / Que foi um palco de mouros enlouquecidos
Um altar para deuses esquecidos / Construiu sem temer a Lúçifer
No oceano banhou-se na maré / E nas montanhas deflorou a madrugada
Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé

Sacrifique o cordeiro inocente / Entre os seios da mãe-d'água sertaneja
Numa peleja de violas se deseja / Que o sol se derrube lentamente
Que a noite se perca de repente / Num dolente piado de guiné
Nos cabelos da ninfa Salomé / E nos espelhos de tez enlutarada
Nas paredes da pedra encantada / Os segredos talhados por Sumé⁴⁶

Ou ainda descobrir que os membros da banda Ave Sangria (versão profissional do grupo Tamarineira Village), considerados por muitos os “Rolling Stones do Nordeste”, lá pelos idos de 1973 eram vistos com maus olhos pela parcela “careta” da sociedade bem-comportada, um perigo e uma afronta que punham pais de sentinela e mães de cabelo em pé, escondendo e resguardando suas filhas donzelas enquanto o bando passeava pelas ruas tranqüilas da Vila dos Comerciantes, na Tamarineira, zona norte do Recife, onde viviam em comunidade, talvez cantando versos de “As Três Margaridas” (“Dormem no círculo branco / da fingida inocência / três margaridas”) ou de “O Pirata” (“Sou bandido, sou sem alma e minto / minha casa é o reino do mal / meu pai é um animal / minha mãe há muito que enlouqueceu”)⁴⁷. Em torno de Marco Pólo, Ivinho, Paulo Raphael, Agrício Noya, Israel Semente Proibida e Almir de Oliveira, segundo José Teles, circulavam comentários que demonstram muito bem o tipo de incômodo provocado pelo grupo: “São um perigo para as moças de família”, “É tudo *coisero* (maconheiro)”, “São frangos”, “Usam batom e se beijam na boca”.⁴⁸ Essas reações, de fato, encobrem aspectos mentais bastante arraigados na cultura

⁴⁶ RAMALHO, Zé. “Nas Paredes da Pedra Encantada”, do disco *Paêbiru* (1975).

⁴⁷ Letras de Marco Polo. Do disco *Ave Sangria* (1974).

⁴⁸ TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. Op. cit., p. 170.

pernambucana da época, relativos a valores tradicionais que muitas vezes necessitavam de uma intervenção autoritária para serem preservados ou, no mínimo, reconhecidos. Entre esses estereótipos formulados pela sociedade e a censura oficial imposta à música “Seu Waldir”, que foi proibida de tocar nas rádios e excluída em 1974 do disco *Ave Sangria* por ter sido considerada atentatória a “moral”, existe uma continuidade de intenções que evidencia o quanto comportamentos considerados desviantes – no caso da música, como era cantada por Marco Pólo, soava como uma declaração de amor homossexual – tendiam a ser corrigidos por meio da censura estética, ou suprimidos publicamente por meio do silêncio autoritário. Vale a pena citar a letra para se ter uma idéia do que estava em jogo no quadro estático dos valores sexuais da sociedade pernambucana, particularmente, e brasileira, em geral.

Seu Waldir, o senhor
Magoou meu coração
Fazer isso comigo, seu Waldir
Isso não se faz, não

Eu trago dentro do peito
Um coração apaixonado, batendo pelo senhor
O senhor tem que dar um jeito
Senão cometo o suicídio
Nos dentes de um ofídio
Eu vou morrer

Eu falo tudo isso
Pois sei que o senhor está gamadão em mim
Eu quero ser o seu brinquedo favorito
Seu apito, sua camisa de cetim

Mas o senhor precisa ser mais decidido
E demonstrar que corresponde ao meu amor
Pode crer
Se não eu vou chorar muito, seu Waldir
Pensando que vou lhe perder
Seu Waldir, meu amor⁴⁹

⁴⁹ POLO, Marco. “Seu Waldir”. Do disco *Ave Sangria* (1974). “Seu Waldir por pouco não vira mito. Uns diziam que era um senhor que morava em Olinda, pelo qual o vocalista do Ave Sangria apaixonara-se. Outros, que se tratava de um jornalista homônimo. Enfim, acreditava-se que o tal Waldir era um personagem de carne e osso. Marco Polo esclarece a história do personagem: ‘Eu fiz Seu Waldir, no Rio, antes de entrar na banda. Ela foi encomendada por Marília Pera para a trilha da peça A Vida Escrachada de Baby Stomponato, de Bráulio Pedroso, que acabou não aproveitando a música’.” Citado em <http://udigrudirecife.multiply.com>. Ver documentário Projeto Experimental em Jornalismo, 2008.2. “*Ave Sangria: Sons de Gaitas, Violões e Pés*”. Produção Reportagem e Edição de Raynaia Uchôa, Rebeca Venice e Thiago Barros sob Orientação de Cláudio Bezerra e imagens de Alex Costa da Universidade Católica de Pernambuco. Disponível no site www.vimeo.com.

E não foi só o pessoal da Ave Sangria que teve problemas com a censura. Flaviola também teve que dar suas explicações a respeito de uma performance polêmica realizada no *I Parto de Música Livre do Nordeste*, em 1973, acompanhado pela banda Aurora Tropical. O evento aconteceu no célebre teatro Santa Isabel, que no século XIX recebera o poeta, então orador, Castro Alves. Segundo o noticiário da época, 1.200 pessoas teriam pagado para assistir às apresentações de Marco Polo e Tamarineira Village, Flaviola & Aurora Tropical, Marconi Notaro, Phetus, GMT (banda criada especialmente para o evento), e dos célebres artistas Luiz Gonzaga, Carmélia Alves e Canhoto da Paraíba. Segundo o jornalista José Teles, “o Recife, e provavelmente o resto do país, nunca testemunhou desbunde igual”⁵⁰. No final das contas, apenas Luiz Gonzaga e o pessoal do udigrudi ficaram à vontade nos palcos. Carmélia fez uma rápida aparição, saudou o público e foi embora. Canhoto, nem isto. Sequer chegou a comparecer ao teatro, alegando uma bursite.

O *Parto* teve início precisamente às nove e quarenta e cinco da noite, quando as luzes apagaram-se e um grito, ou melhor, um berro, ecoou pelo centenário Santa Isabel. No palco surgiu uma múmia (um manequim de loja envolto em ataduras) esgoelando-se, em trabalho de parto, iluminada por luzes estroboscópicas. Logo em seguida tiveram início as apresentações musicais propriamente ditas.

Flaviola & Aurora Tropical foi o primeiro grupo da noite e chocou tanto quanto o parto da múmia de Bruscky. O Flávio Lyra, rapaz de vinte anos, e feições infantis que o faziam aparentar bem menos, incorporava um Jean Genet quando subia ao palco. Nesta noite sua apresentação (fixada em 20 minutos) foi inteiramente ocupada por um improviso, batizado de ‘Quizaro’. Simplesmente, a narração de um ato homossexual passivo, com ênfase no gestual, que lhe valeu uma visita na segunda-feira ao Departamento de Polícia Federal para as devidas explicações.⁵¹

A partir destes três exemplos (os sete minutos delirantes de Zé Ramalho em “Nas Paredes da Pedra Encantada”; a má fama do pessoal da Ave Sangria e a censura imposta à faixa “Seu Waldir”; e a polêmica performance de Flaviola no *I Parto de Música Livre do Nordeste*) tem-se uma idéia do que representou a cena udigrudi no

⁵⁰ TELES, José. Op. cit., p. 165.

⁵¹ TELES, José. Op. cit., p. 166. “O parteiro chamava-se Paulo Bruscky, polêmico artista plástico que, entre outras iconoclastias estéticas, ficou conhecido na cidade por ter reinaugurado uma ponte do tempo de Maurício de Nassau (inaugurada originalmente em 1633), por fazer um enterro aquático, arte cemiterial, cágados pintados...” A fonte utilizada pelo autor foi o *Jornal da Semana*, um tablóide alternativo, na linha do udigrudi.

contexto cultural de Recife nos anos de 1970, num momento em que tanto os “desvios” comportamentais e ideológicos quanto as fraturas ou rupturas realizadas na coluna de uma tradição musical marcada pela valorização excessiva do padrão regional (tempo, ritmo, harmonia), eram vistos com olhos desconfiados e reprovadores pelo Estado e pela sociedade, para não dizer repressivos mesmo.

É neste sentido que compreendo a atuação dos artistas udigrudis no âmbito da contracultura, bem entendida enquanto movimento internacional que se caracterizou não por um plano bem definido de idéias, imagens e ações a serem seguidas, mas pela vontade de ir, literalmente, contra a cultura estabelecida e definida pela tradição. Posta nesses termos, o que nos interessa aqui não é enxergar no udigrudi cultural recifense uma extensão do que estava acontecendo desde meados dos anos sessenta nos Estados Unidos. É claro que a propaganda e a publicidade em torno das manifestações contraculturais norte-americanas acabaram *estimulando* os jovens artistas brasileiros a desenvolverem suas próprias atividades. Estimular, contudo, não significa dominar. Aí teríamos a pura mímica. É importante não perder de vista essa noção das coisas, sob o risco de não perceber as peculiaridades próprias a cada contexto contracultural. O que nos importa é a maneira como os artistas em atividade no Recife se apropriaram de um movimento mais amplo, com o qual se *identificavam*, para dar sentido às suas próprias expressões artísticas, as quais, mesmo tendo como referências muitas obras “clássicas” do *rock* norte-americano, por exemplo, não se definem pela *reprodução* automática das formas e dos conteúdos. Como disse o historiador Roger Chartier, “as obras não têm sentido estável, universal, imóvel”.⁵² O *uso* que se faz delas, por outro lado, inevitavelmente acaba provocando um processo de re-significação que impede o pesquisador de buscar suas interpretações apenas em seus contextos culturais originários. Assim, as obras de arte e, por que não, as movimentações culturais,

São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam. É certo que os criadores, ou as autoridades... sempre aspiram a fixar o sentido e a enunciar a correta interpretação que deve restringir a leitura (ou o olhar). Mas sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce.⁵³

⁵² CHARTIER, Roger. “A história entre narrativa e conhecimento” In: *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. p. 93.

⁵³ Idem, *ibidem*.

CAPÍTULO II

Udigrudi recifense: uma aproximação

Quase sempre calados com os olhos brancos e fundos, eles aos poucos se aproximavam de nós e começavam a nos falar de lendas e de pedras pintadas deixadas pelos índios. Falavam do rio que atravessava o vale, o qual não tínhamos visto ainda, e à medida que contávamos o motivo da nossa estada ali, eles achavam muito estranho.

Lula Côrtes, do LP *Paêbiru*

Antes de começar a definir o que foi o “Udigrudi recifense” na década de 1970, é importante ressaltar alguns aspectos que, de maneira geral, não lhe concernem. Neste sentido, cabe então dizer o que o “Udigrudi” *não* é:

- 1) Um movimento autoconsciente, com manifesto etc.;
- 2) Enquadrado no conceito-instituição “MPB”;
- 3) Pós-tropicalista.

1)

Para o jornalista José Teles, autor de um dos únicos livros publicados no Brasil que reconhece e registra a existência desse pessoal,

a turma udigrudi dos 70 não se preocupou em cerzir uma cena local através de manifestos ou trajes com que fossem identificados. Se cena houve, então foi uma colcha de retalhos, de muitas tonalidades e feita com tecidos de procedências variadas.⁵⁴

Embora o conceito de “cena” utilizado pelo autor não seja dos mais adequados – por pressupor, a princípio, a *cena* como algo homogêneo e igual em todas as suas partes – concordamos com a noção de que os artistas do “Udigrudi” não estavam preocupados em formular um movimento propriamente dito, com idéias fundamentais e um discurso deflagrador elaborado em forma de manifesto. Apesar dos comentários de Zé da Flauta indicarem que a agitação alternativa da cena musical recifense baseou-se num movimento – o “movimento udigrudi” –, chegando mesmo a equipará-lo, em termos de

⁵⁴ TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 148.

importância, com “a tropicália e outros movimentos artísticos”⁵⁵, não deveríamos aceitar, sem problematizar, tudo o que os artistas escrevem em seus blogs pessoais. Em uma entrevista concedida ao jornalista Cristiano Bastos, em 2008, Zé da Flauta diz, respondendo a pergunta “*Dá pra definir ‘udigrudi?’*”:

É apenas uma terminologia. Naquele caso, nos anos 70, não caracterizou um movimento musical. Era apenas um momento de excitação, perturbação, inquietação artística. Não foi uma idéia com manifesto, objetivo e consistência, como foi o mangue na década de 90.⁵⁶

O que esses artistas buscavam, pode-se dizer sem receio, era um clima de experimentação constante, conforme se depreende de suas produções e performances mais emblemáticas. No *teaser* do documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada*, de Cristiano Bastos e Leonardo Bomfim, Laílson diz que o “Udigrudi” “nunca foi um movimento”, que nunca haviam “escrito um manifesto”. E numa entrevista para Fernando Rosa, ele complementa afirmando que: “Era a música pela música, a expressão criativa pelo prazer de criar e apresentar uma proposta original”.⁵⁷ Neste sentido, uma obra fundamental para compreender o ânimo que agitava esses jovens artistas é o álbum *Paêbiru*, assinado por Lula Côrtes e Zé Ramalho, porém concebido por diversos músicos que se identificavam com a cena udigrudi de Recife. A respeito desse disco, Lula Côrtes diz que, na verdade, não houve uma concepção “intelectualóide” orientando a criação do grupo: “então você vê que não foi uma coisa muito complexa, o lance de fazer o Paêbirú... tava todo mundo muito doido e pegou e fez”.⁵⁸

Para o crítico, jornalista e tropicalista pernambucano Jomard Muniz de Britto, o udigrudi no Recife, para além dos discos e dos delírios, adquiriu um sentido de liberdade e contestação que perpassava a música – campo no qual os jovens artistas pretendiam “subverter as linguagens estabelecidas da canção popular” –, superando-a, no entanto, informando uma vontade maior “de enfrentar e combater o AI-5” por meio

⁵⁵ <http://zedafauta.blogspot.com>. Comentários sobre o disco *A Turma do Beco do Barato*.

⁵⁶ Citado no blog do jornalista Cristiano Bastos. <http://zuboski.blogspot.com>

⁵⁷ “Na verdade, o simples fato de existir fora do eixo principal RJ/SP/MG levou as pessoas aqui a criar uma alternativa sonora que buscava mais uma forma de expressão independente e individual através de uma experimentação constante.” Laílson em entrevista ao jornalista Fernando Rosa (Senhor F). In: www.senhorf.com.br.

⁵⁸ *Teaser* do documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada*, de Cristiano Bastos e Leonardo Bomfim. Disponível em <http://www.youtube.com>.

de diversas “manifestações”, não apenas artísticas, mas também existenciais. O espírito udigrudi, por assim dizer, pressupunha “um comportamento libertário, libertador”, sendo a vida e a arte sequências de um mesmo *contínuo* de experiência. Uma “política no cotidiano”, diria Jomard: “no corpo a corpo das transgressões”.⁵⁹

2)

Por outro lado, é difícil e inexato atribuir a alcunha de “MPB” a esse grupo de artistas, apesar de toda a elasticidade que o conceito adquiriu no início dos anos 70, baseando-se mais em aspectos socioculturais do que estritamente estéticos e ideológicos. Para o historiador Marcos Napolitano,

Esta faceta sociocultural da MPB, indo além da mera definição estética, passou a funcionar como uma instituição musical que reelaborava o passado e apontava para as novas tendências, tendo como balizas o gosto musical da classe média brasileira, historicamente ligada à renovação musical desde a Bossa Nova.⁶⁰

Aparentemente, não há nenhum conflito semântico em compreender o udigrudi recifense como “Música Popular Brasileira”, já que, “a rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB... *desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical*”.⁶¹ Neste sentido, esbarramos em certos critérios de definição (tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura) que, num primeiro momento, informam apenas o elitismo do gosto musical brasileiro, íntima e historicamente ligado a alta classe média intelectualizada. Apesar das pesquisas de Marcos Napolitano indicarem que “a MPB foi mais popular do que supõe uma determinada memória social em torno dela”, penetrando em camadas sociais que estavam fora do seu público-padrão, não podemos esquecer que ela “se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil”. O nosso problema em buscar uma definição de MPB que dê conta do fenômeno “udigrudi” consiste justamente nessa função de mercado com a qual passou a ser identificada. Assim, apesar de o campo da MPB ter sido suficientemente “vigoroso e

⁵⁹ Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Op. cit., p. 67.

⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 72.

⁶¹ Idem. p. 73. Grifo meu.

elástico” para chegar aos “estratos da classe média baixa e, até mesmo, das classes populares”, temos de admitir que ainda assim ele é um campo que se configura principalmente segundo determinações comerciais ligadas à indústria cultural da época, e que com a perspectiva da “abertura” e o abrandamento da censura e da repressão, tornou-se “uma espécie de eixo-central da máquina musical/fonográfica e do *show business* brasileiro”.

De fato, a MPB passou a ser vista “menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural”, mas ainda assim não ficamos à vontade para identificá-la com o *udigrudi* da cena musical de Recife com que estamos lidando. Quando Marcos Napolitano escreve que o quadro da MPB se tornou mais diversificado com o surgimento da “tendência” nordestina, “sobretudo após 1972”, ele não parece estar falando da “tendência” contracultural que se articulou na capital de Pernambuco, mas sim dos artistas que se consagraram no eixo Rio-São Paulo, como Fagner, Belchior e Ednardo. Se é verdade que Zé Ramalho também esteve ligado a essa espécie de “invasão nordestina”, é bom ressaltar que ele já não era o “Zé Ramalho da Paraíba”, o “hippie jagunço” que cantava os mistérios da pedra encantada, e essa observação para nossa pesquisa é fundamental, pois circunscreve o nosso objeto de estudo no espaço, apontando seus limites metodológicos. Para nós, o *udigrudi* pernambucano é um fenômeno que ocorreu em lugares e momentos específicos, principalmente na cidade do Recife e entre os anos de 1972 e 1976. Quando alguns de seus personagens migram para São Paulo e Rio de Janeiro, mesmo que suas criações permaneçam, num primeiro instante, ligadas ao que acontecera em Recife, já não estamos falando de *udigrudi*, como qualidade, tampouco de contracultura, de atitudes contraculturais. Aí sim estamos falando de MPB.

O livro de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, justamente por se focar nas “canções de maior sucesso” que “o povo brasileiro consagrou através dos anos, de 1958 a 1985”⁶², nos dá o sentido que representou a “tendência” nordestina no amplo campo da Música Popular Brasileira. As referências a Zé Ramalho, Alceu Valença e Geraldo Azevedo começam apenas no momento em que esses artistas lançam no mercado músicas como “Admirável Gado Novo”⁶³ e “Frevo Mulher”⁶⁴ (1980), “Coração Bobo”⁶⁵

⁶² SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 2 1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1999. p. 9.

⁶³ Idem. “Autor de uma obra surrealista, que funde o rock com o repente nordestino, o paraibano Zé Ramalho atinge um de seus melhores momentos com ‘Admirável Gado Novo’ que, gravado no elepê *A peleja do diabo com o dono do céu*, o tornou conhecido em todo o país.” p. 263.

(1980) e “Dia Branco”⁶⁶ (1981), que estão muito distantes, sobretudo as duas últimas, do experimentalismo, da psicodelia e do sentido marginal que caracterizavam as criações dos artistas relacionados ao Udigrudi recifense⁶⁷.

3)

Considero inexata também a classificação de “pós-tropicalista”, uma constante em textos presentes, sobretudo, na internet (*Last FM*, por exemplo) e nas matérias assinadas pelo jornalista Fernando Rosa, o Senhor F. No caso desse jornalista, achamos estranho o uso do termo, já que numa entrevista com Laílson, ao perguntar se “É procedente a definição de ‘pós-tropicalismo’ que, via de regra, é utilizada para definir a orientação do grupo?”, tem como resposta a seguinte observação: “*Não acredito que o termo ‘pós-tropicalismo’ seja adequado*”.⁶⁸ O historiador Marcos Napolitano, embora nem chegue a mencionar o udigrudi recifense em seus textos, também concebe um pós-tropicalismo influente na música popular brasileira:

Como espaço alternativo, a MPB “ortodoxa”, nacionalista e engajada se consolidou numa linha musical-comportamental francamente marcada pelo *pop-rock*, com incursões na contracultura e na música e poesia de vanguarda, *reclamando para si a continuidade* das ousadias estéticas e comportamentais do tropicalismo de 68.⁶⁹

Se é verdade que o Tropicalismo deixou marcas, operou rupturas e fundou novos modos de conceber a canção no Brasil e o Brasil na canção, não é correto supor que *após* ele houve uma continuidade estrita em termos de proposta ou mesmo um necessário contraponto à proposta tropicalista. Até porque os tropicalistas pretendiam

⁶⁴ Idem. “... teve sucesso imediato, graças ao seu andamento frenético e o *riff* marcante do final. Essas seriam as razões que levaram ‘Frevo Mulher’ a ser adotado em muitas academias de ginástica do Rio de Janeiro, espalhando-se o seu sucesso em seguida pelas *discothèques* e estações de rádio, em que era solicitado a todo o momento pelos ouvintes. (...) O melhor elogio a ‘Frevo Mulher’ foi feito por Caetano Veloso ao afirmar que o carnaval da Bahia tomou novo rumo depois do seu sucesso.” p. 267.

⁶⁵ Idem. “Alceu lançou ‘Coração Bobo’, em seu disco de estréia na Ariola, o primeiro em que ultrapassou a marca de cem mil cópias vendidas.” p. 267.

⁶⁶ Idem. “Cantada pelo autor [Geraldo Azevedo] despojadamente, com o acompanhamento básico de dois violões, ‘Dia Branco’ tornou-se peça freqüente em reuniões musicais informais.” p. 278.

⁶⁷ Vale ressaltar que dos três artistas citados, apenas Zé Ramalho esteve realmente envolvido com o Udigrudi. Alceu Valença e Geraldo Azevedo apesar de terem participado das gravações de *Paêbiru*, na prática estavam muito mais ligados ao que acontecia na superfície, e não no subterrâneo, no *underground*, no udigrudi, enfim.

⁶⁸ Em <http://www.senhorf.com>. A respeito do disco *Satwa*, de Laílson e Lula Côrtes, escreve Fernando Rosa que ele é “Fruto da cena nordestina pós-tropicalismo e/ou psicodélica”.

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit., p. 71.

retomar a “linha evolutiva” da música brasileira, formulada por Caetano Veloso num debate sobre a MPB, realizado em 1966, que teria como marco simbólico e estético-ideológico o movimento da Bossa Nova, sobretudo o trabalho de João Gilberto. Segundo Marcos Napolitano,

Caetano se referia à necessidade de retomar um procedimento de criação musical baseado na “seletividade” da tradição, em função das demandas da modernidade contemporânea ao artista.⁷⁰

Neste sentido, percebo no tropicalismo uma necessidade crítica, uma tendência à racionalização e à formulação de conceitos que não parecem corresponder, em absoluto, aos anseios e intuítos que animavam a criatividade dos artistas udigrudis da cena musical pernambucana. Tomados em conjunto, seu trabalho não “configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam interpretar a realidade nacional”⁷¹, como Celso Favaretto percebeu nos tropicalistas. E no mais, tanto o prefixo “pós” quanto o “pré” são bastante vagos para esclarecer qualquer coisa além de um lugar no tempo. Basta ouvir os discos e as composições da turma pernambucana para perceber o quanto esses artistas estavam *por fora, alguém ou além* dessa “linha evolutiva”. A “linha” que eles seguiram, se é que seguiram alguma, deve ser multiplicada ao máximo e buscada não só no Brasil como no Mundo, no consciente e no inconsciente. Foi nessa mesma perspectiva que os ginastas rítmicos do Tamarineira Village promoveram o show “Tamarineira Fora da Paisagem”, em 1973. Marco Polo explicava que os integrantes do grupo

não estão presos a determinados estilos ou tipo de música; em outras palavras, agem com elas sem se fixarem nelas, conservando sempre a sua elasticidade musical. É graças a essa elasticidade que não se pode rotular o Tamarineira Village de ser isso ou aquilo, pois ele é isso e aquilo.⁷²

Além disso, sabemos que em Pernambuco foram assinados pelo menos dois manifestos tropicalistas no final dos anos 60, e pode-se dizer que o udigrudi musical do Recife coexistia, no tempo e no espaço, com o tropicalismo pernambucano, ou ainda, configurava-se como “o Udigrudi da pernambucália”, expressão utilizada pelo

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 68-69.

⁷¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. Op. cit., p. 22.

⁷² Divulgação de show do grupo Tamarineira Village, *Jornal do Commercio*, 16 de fevereiro de 1973. Caderno III. Capa. Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália*. p. 76.

historiador João Carlos de Oliveira Luna⁷³. Mas daí a dizer que o “Udigrudi” foi um *movimento* e, além disso, *pós-tropicalista*, é uma generalização tendenciosa que supervaloriza o papel do Tropicalismo e suas ressonâncias num domínio tão vasto e diversificado como o é o campo artístico e musical no Brasil. Da mesma forma que os artistas pernambucanos estavam por fora do eixo Rio de Janeiro/São Paulo e das polêmicas envolvendo tropicalistas e emepistas, a pesquisa histórica deve se pautar por este sentido marginal, sob risco de perder de vista seu objeto de estudo.

⁷³ LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2010.

CAPÍTULO III

O caso Udigrudi

É corrente, sobretudo no ambiente dos blogs e das revistas virtuais, a compreensão de que o “movimento Udigrudi” existiu, grosso modo, entre os anos de 1972 – ano de lançamento do álbum *Quadrafônico*, de Alceu Valença e Geraldo Azevedo, pelo selo Copacabana – e 1980, quando foi lançado *Rosa de Sangue*, de Lula Côrtes, pela Rozenblit. Certamente que o livro de José Teles contribuiu para difundir essa compreensão. Da mesma forma o Senhor F (Fernando Rosa), que em sua revista virtual publica diversos artigos sobre música psicodélica, alguns especificamente sobre o “movimento Udigrudi”, nos quais costuma listar uma discografia básica para os leitores mais interessados. Para ele, inclusive, o udigrudi teria se estendido até 1988, ano de lançamento do álbum *Bom Shankar Bolenajh*, como se pode observar abaixo:

Discografia selecionada

'Geraldo Azevedo & Alceu Valença', com Geraldo Azevedo e Alceu Valença (72)
'No Sub Reino dos Metazoários', com Marconi Notaro (73)
'Satwa', com Lula Côrtes & Lailson (73)
'Paêbirú', com Lula Côrtes & Zé Ramalho (74)
'Flaviola e o Bando do Sol', com Flaviola e o Bando do Sol (74)
'Ave Sangria', com Ave Sangria (75)
'Molhado de Suor', com Alceu Valença (75)
'Vivo', com Alceu Valença (76)
'Espelho Cristalino', com Alceu Valença (77)
'Avohay', com Zé Ramalho (77)
'Jardim de Infância', com Robertinho de Recife (78)
'Vinho ao Vivo (em Montreux)', com Ivson Wanderley (Ivinho)
'Bicho de 7 Cabeças', com Geraldo Azevedo (79)
'Caruá', com Zé da Flauta e Paulo Rafael (80)
'Rosa de Sangue', com Lula Côrtes (80, inédito)
'O Gosto Novo da Vida', com Lula Côrtes (81)
'Bom Shankar Bolenajh', com Lula Côrtes & Jarbas Mariz (1988)⁷⁴

Esses marcos temporais, no entanto, não são de modo algum absolutos, sendo inclusive *muito* relativos. Da mesma forma a discografia, que a nosso ver não foi elaborada de maneira crítica. Para nós, as obras genuinamente *udigrudis*, quer queira, quer não, pressupõem um *fazer* alternativo e independente (produção e difusão) que não vislumbramos em discos como o *Quadrafônico* (assim como na maioria dos discos de Alceu Valença ou Geraldo Azevedo) ou no compacto *Avohay*, de Zé Ramalho, por

⁷⁴ Em <http://www.senhorf.com>.

exemplo. Há que se levar em conta que o udigrudi, apesar do termo sugerir um movimento, foi na verdade uma “movimentação”, e não só de idéias, mas de práticas principalmente. E não se limitou à música, tampouco às gravações. Tal movimentação aconteceu também nas ruas, dentro de quartos, em mesas de bares, palcos, em trilhas estranhas, festivais e viagens alucinantes, nos estúdios da gravadora Rozenblit ou fora dela, com os tropicalistas pernambucanos ou individualmente. Em agosto de 1975, Jomard Muniz de Britto escrevia para o *Jornal da Cidade*:

Se/o prazer absolutamente pernambucálio está nos bares – que fique por eles. A música muito mais nos bares do que nos lares. Exceções ao ouvido e ao tato: a garagem da família psiquiátrica Rocha, os galpões do belo e atormentado clã Mesel, a varanda em estado de graças de Carminha e Dr. Lyra, origens metafísicas do moço Flávio Tadeu. Flaviola por amor/humor. Por que a música das esferas de Robertinho continua muito redonda, enquanto a música das famílias patriarcais permanece rindo ou ruindo.⁷⁵

E “se/o prazer absolutamente pernambucálio está nos bares”, ou nos “galpões do belo e atormentado clã Mesel”, vemo-nos subitamente implicados numa série de investigações à la Sherlock Holmes, a qual, se nos fosse possível remexer nos arquivos públicos e pessoais, assim como nas memórias ainda vivas de personagens significativos, poderia se desenrolar de maneira mais profunda e próxima ao fenômeno em si. No entanto, como não estamos no Recife para poder sondar os jornais que ainda não fizeram suas edições virtuais, assim como para entrevistar artistas como Lula Côrtes e Kátia Mesel, entre outras pessoas que viveram e vivenciaram de perto a movimentação udigrudi, temos de perseguir o passado entre *sites* e papéis avulsos, citações e notas de rodapé, atrás de falas e registros muitas vezes imprecisos, buscando impressões, concepções, imagens e sonoridades, desvelando protagonistas e outros, outras personagens, rastreando aqui e ali os indícios de um *encontro criativo* que poderíamos chamar de “Caso Udigrudi”.

A partir dessa investigação, que se fez a partir das poucas fontes documentais a que se pode ter acesso, descobrimos que a discografia udigrudi, na verdade, é reduzidíssima, e não considero pertinente a inserção dos discos de Alceu Valença e

⁷⁵ Citado por LUNA, João de Oliveira. Op. cit., p. 65. “Dos lugares mais clássicos que rolavam shows do pessoal udigrudi no Recife, destaca-se o Teatro Santa Isabel de 1850, Teatro do Parque de 1915, sem esquecer a representatividade dos lugares que aconteciam cotidianamente como nas ruas e nos bares, a exemplo do Pátio São Pedro e o bar do “Beco do Barato”. Mas, também rolava shows em João Pessoa, Natal, Salvador, Aracajú, Caruaru, Olinda e em vários outros lugares da Pernambuco.” p. 105. Disponível em <http://dominiopublico.org.br>

Geraldo Azevedo nessa lista, da mesma forma os discos lançados após *Flaviola e O Bando do Sol*, de 1976. Minha compreensão do udigrudi, por outro lado, baseia-se também em outros marcos referenciais, mais significativos em termos de sociabilidade do que de lançamentos fonográficos, o que inevitavelmente faz com que a perspectiva temporal se contraia, motivada por uma nova ótica mais ligada ao cotidiano, à micro-história⁷⁶, aos apertos de mão.⁷⁷

Dessa forma, acabamos nos deparando com um primeiro acontecimento marcante: a “I Feira Experimental de Música da Fazenda Nova”, organizada pelos diretórios acadêmicos de Medicina, Arquitetura, Engenharia e Geologia, da Universidade Federal de Recife, e pela Sociedade Teatral de Fazenda Nova, em Nova Jerusalém, Pernambuco, no dia onze de novembro de 1972. “Uma espécie de *Woodstock* cabra da peste”.⁷⁸ Conforme anunciado no *Jornal do Commercio* pelo jornalista Celso Marconi,

Tudo indica que será um encontro musical totalmente aberto, pois está sendo preparado pelos estudantes da Faculdade de Medicina, Marcelo Mesel e Lailson, e não terá nenhum esquema tipo, ‘festivais’. A direção de Nova Jerusalém – segundo Jones Melo informa – vai dar o local e a aparelhagem de som, mas o pessoal é que vai determinar o que deseja fazer. Eles pretendem começar a tocar às 16h do dia 11 e terminar às 8h do dia 12. Participarão vários grupos do Recife, como Flávio/Flaviola, Nuvem 33, e estão sendo

⁷⁶ De acordo com o historiador Jacques Revel, trabalhar com a noção de microhistória é fazer valer o princípio da redução da escala de análise. Para este autor, “o projeto é fazer aparecerem, por trás da tendência geral mais visível, as estratégias sociais desenvolvidas pelos diferentes atores em função de sua posição e de seus recursos respectivos, individuais, familiares, de grupo, etc.” REVEL, Jacques. “Microanálise e construção social”. In: Jacques Revel (Org.). *Jogos de Escalas. A experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.22. Em outras palavras, em lugar de nos conformarmos à idéia de um contexto uniforme, considerar a existência de diferentes estratégias que se dão no cenário social, mesmo que obscurecidas por certos projetos que se entendem gerais, como, por exemplo, uma certa idéia de MPB.

⁷⁷ Além dos shows, feiras e festivais, sabemos que esse pessoal costumava frequentar um bar no centro da cidade chamado “Beco do Barato”, ou “Drugsstore Beco do Barato”, como ficou conhecido, na Rua Conde da Boa Vista. Segundo João Carlos de Oliveira Luna, “as evidências indicam que este foi um significativo ‘lugar astral’, onde se encontrava o pessoal mais udigrudi”, “um dos ‘pontos prediletos’ da rapaziada jovem dos anos 1970”. In: LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 105. Outro lugar bastante frequentado era a Casa Abrakadabra, de Lula Côrtes e Kátia Mesel, que segundo Zé da Flauta era “uma espécie de QG da psicodelia, uma escola de artes aberta onde se fazia livros, discos, shows, fotografia, filmes Super 8, trabalhos gráficos e se ouvia muita música, muita!”. In: <http://zedafauta.blogspot.com>. Em entrevista a Cristiano Bastos ele relembra: “Vivíamos na repressão militar, religiosa e familiar, e a casa de Beberibe, onde Lula e Kátia moravam, era o verdadeiro templo da liberdade e da contra-cultura... Um lugar onde aprendi muito sobre arte e liberdade de expressão. Lá se conversava e se fazia de tudo, inclusive se fumava muita maconha. Se falava muito sobre arte. Foi nesse ambiente que vi nascer Paêbirú e outros discos dos quais participei. Ninguém sabia o mínimo de teoria musical: tocávamos por pura intuição e rebeldia.” In: <http://zuboski.blogspot.com> Além desses lugares, os artistas do udigrudi frequentavam também a “Galeria de 3 Galeras”, de Tiago Amorim, em Olinda.

⁷⁸ TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 150.

feitos convites ao pessoal de outros Estados. Inclusive foi enviado um convite para Jorge Mautner e Hermeto. Não haverá premiação, nem será cobrado ingresso. Será uma transa, uma musical, inteiramente descontraída. (5 de setembro de 1972)⁷⁹

Já a publicação do dia 7 de novembro de 1972, em matéria intitulada “Uma feira aberta a todos os sons”, anunciou e advertiu que não iriam “aqueles que fazem música dentro de esquema comercial”.⁸⁰ Um texto enviado à imprensa pelos organizadores da feira esclarecia os princípios libertários norteadores da empreitada:

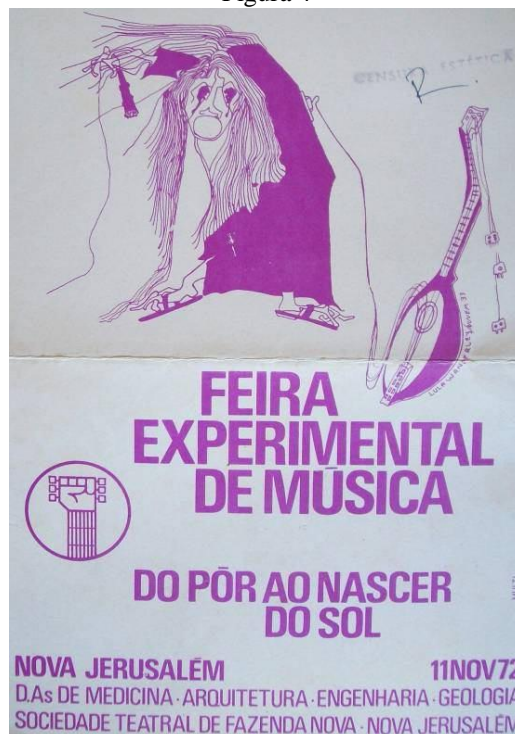
Caso a gente queira entender as coisas que hoje nos afligem não há como fugir a uma análise de 1939, até o dia em que a bomba explodiu. Tudo está desencadeado em cadeia (sic), na mesma explosão: a música, a arte, a Feira Experimental de Música. A música não é invenção. É criação que se atinge depois de um processo emotivo e sensorial, tudo isso e mais a cultura influenciando. Estamos realmente buscando uma reformulação. Não tem prêmio. Não tem júri. A idéia é ouvir o som do cara que toca berimbau no mercado de São José e também o som de Lailson, com uma guitarra que mais parece uma central elétrica e parece até ter embreagem, acelerador, o escambau. Entre eles (o cara do berimbau e Lailson) existe uma necessidade de fazer música. Ora bolas, a máquina não aceita riscos, só promove o susserto (sic) e só lança o que já foi testado. Os músicos profissionais e os amadores têm consciência que o grande problema é a sobrevivência e a dificuldade de divulgar o seu trabalho.⁸¹

⁷⁹ Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit. Citação em nota de rodapé nº 215, p. 68. “No Recife, participaram da realização festiva dionisíaca do udigrudi da pernambucália, além de Marco Polo e o Tamarineira Village, Flaviola, Pitti (que tocou com Caetano e Gil em Salvador), Otávio Bzz, Tiago Araripe do Nuvem 33, Lula Côrtes e outros artistas.” p. 70.

⁸⁰ Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 69.

⁸¹ Citado por TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. Op. cit., p. 152.

Figura 4



Embora alguns afirmem que a “maioria dos participantes estava léguas de Bagdá para conservar na memória algo mais do que uma mera lembrança”⁸², são a essas lembranças que nos ateremos para compreender a importância do festival para o pessoal do “udigrudi da pernambucália”.

Foi em Nova Jerusalém, por exemplo, que Laílson, coordenador musical do evento, conheceu Lula Côrtes, um jovem de 21 anos que em uma reportagem do *Jornal do Commercio* de 10 de novembro de 1972 definiu-se profissionalmente como “pintor, desenhista, programador visual, músico, escritor, poeta”, e que despontaria nessa feira como uma espécie de “guru dos desbundados”.⁸³ Em poucos meses os dois comporiam as dez músicas que integram o LP instrumental *Satwa* (1973), considerado um disco deflagrador da onda udigrudi na cena musical pernambucana. Em uma entrevista publicada no *blog* do jornalista e produtor Cristiano Bastos no dia 22 de dezembro de 2008, Laílson relembra o encontro e a produção do álbum:

Foi aí que conheci Lula Côrtes e iniciamos uma grande amizade, pois tínhamos muita coisa em comum (desenho, pintura, poesia, música, psicodelismo). Passado o festival, passamos a nos encontrar

⁸² Idem, *ibidem*. Segundo Marco Pólo, numa entrevista com o autor: “O ácido era distribuído ao público, cerca de duas mil pessoas, dissolvido num balde com K-Suco”.

⁸³ Idem, *ibidem*.

regularmente na casa dele e começamos a criar uma música diferente, eu com uma viola de 12 cordas e Lula com o tricórdio que havia trazido do Marrocos. Minhas influências eram o rock e o blues. Lula, pela própria escala do instrumento oriental, criava melodias que se assemelhavam a ragas indianas. Ambos temos um ‘sotaque’ nordestino que transparece nas músicas que compusemos naquela época. Começamos a gravar domesticamente o que estávamos fazendo, as pessoas passaram a aparecer por lá para ver o que estava rolando e daí, para decidirmos gravar um LP, foi um pulo.⁸⁴

Figuras 5 e 6



Gravado entre 20 e 31 de janeiro de 1973 nas instalações da Rozenblit, *Satwa* é também um dos primeiros, senão o primeiro disco independente a ser lançado em território brasileiro, pelo selo *Abrakadabra*, sob produção de Lula Côrtes e Kátia Mesel, com apenas mil cópias prensadas que dificilmente poderiam ser encontradas no “comércio normal”, mas dava-se um jeito “falando com o João da Aky Discos, ou com Tarcísio da Livro 7”, segundo recomendava um jornalista em matéria do *Jornal do Commercio* de 24 de abril de 1973, intitulada “*Satwa, o som de Lula e Laylson*”.

O LP foi gravado com o mínimo de recursos técnicos, uma vez que a Rozenblit não está aparelhada para permitir maleabilidades técnicas... o técnico de som foi Hercílio Bastos (dos milagres); porque ele fez milagres para conseguir o resultado obtido.⁸⁵

⁸⁴ Em <http://zuboski.blogspot.com>. Acessado em 17 de dezembro de 2010.

⁸⁵ Citado em LUNA, João de Oliveira. Op. cit., p. 102. Para o jornalista, *Satwa* é “uma mistura de modas orientais com violeiro do nordeste”. As fotos da contracapa são de Paulo Klein.

Lê-se na publicação as impressões de Laílson a respeito do disco, dizendo que “*Satwa* não é mais um sonho, é a pura verdade diante dos olhos, prova concreta de que se pode fazer as coisas em qualquer lugar que a gente se encontre”. A consciência de que o disco possuía um impacto a ser repercutido, ao menos na cena udigrudi, é expressa por Lula Côrtes em termos de que o álbum é um “trabalho que nunca estará consumido realmente. A menos que traga outros trabalhos. Novas pessoas, Tamarineira Village. Flaviola. Os sons pesados: Nós todos juntos podemos criar um estúdio...”⁸⁶

A aproximação com o Oriente é explícita neste álbum instrumental⁸⁷, com poucas vocalizações, a começar pelo título. *Satwa* é uma palavra em sânscrito que pode ser traduzida como sendo “a interface, o equilíbrio, a harmonia”. Para Laílson, “esse é o conceito fundamental do disco: um equilíbrio entre duas coisas diferentes que se harmonizam.” O característico tricórdio de Lula Côrtes, espécie de cítara adquirida numa viagem que fizera em 1971 ao Marrocos, dá o tom orientalista e meditativo das linhas melódicas que em muitos momentos soam como *ragas* improvisados em harmonia com as doze cordas de aço da viola agreste de Laílson. E de fato o disco foi concebido a partir de improvisos, como atesta Laílson falando a respeito da gravação do disco: “Foram horas de gravação, fazendo variações dos temas que estávamos compondo, dos quais selecionamos as versões que consideramos as melhores.”⁸⁸

⁸⁶ Citado em LUNA, João de Oliveira. Idem, ibidem.

⁸⁷ <http://zuboski.blogspot.com>. Segundo Laílson: “...se as músicas tivessem letras no sentido comum, elas teriam que ser submetidas à ‘censura prévia’ da Polícia Federal da época, o que não faria nenhum sentido para o que estávamos criando.”

⁸⁸ Entrevista com Cristiano Bastos. <http://zuboski.blogspot.com>.

Figura 7



Os dez títulos que compõem a obra, “produtos das mentes e dedos de Lailson e Lula”, conforme está na contracapa, indicam o sentido psicodélico e folclórico que orientou a dupla: “Satwa”, “Can I Be Satwa”, “Alegro Piradíssimo”, “Lia, a Rainha da Noite”, “Apacidonata”, “Amigo”, “Atom”, “Blues do Cachorro Muito Louco” (com participação de Robertinho de Recife na guitarra-solo, a única do disco), “Valsa dos Cogumelos” e “Alegria do Povo”. Para o historiador João Carlos de Oliveira Luna, *Satwa* “é o LP inaugural da música psicodélica no Recife”. Raridade que não se compra facilmente por menos de R\$ 2.000,00 (o LP original), mas que está constantemente disponível na internet para quem quiser “baixar”. Em 2005 o selo inglês *Time Lag Records* lançou uma edição especial em vinil com o nome de *Satwa World Edition*, que se esgotou rapidamente. Pelo site da gravadora é possível comprá-lo em formato de CD por 14 dólares, mais as taxas de importação.

No mesmo ano de seu lançamento saiu no mercado alternativo o segundo disco da trupe udigrudi que se formara na “I Feira Experimental de Música do Nordeste”: *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*, gravado em 1973 nos estúdios da Rozenblit e da TV Universitária, sob produção da Casa Abrakadabra. A diagramação do LP é de Kátia Mesel. A capa dupla, que tem ao centro a cabeça de Notaro, foi composta

sobre desenhos de Lula Côrtes. Participaram da gravação, além de Marconi Notaro, os músicos Lula Côrtes, Robertinho de Recife, Icinho, Geraldo e Zé Ramalho.

Figura 8



Embora em termos estéticos *No Sub Reino dos Metazoários* esteja bem distante do equilíbrio (acústico e orientalista) buscado através do disco *Satwa*, incorporando elementos elétricos e percussivos que apontam para uma fusão de ritmos muito mais ampla, é possível perceber entre os dois uma continuidade em termos de intenções, quer sejam elas psicodélicas, poéticas ou, em todo caso, experimentais, que são características do contexto *underground* em que a contracultura pernambucana se articulava na década de setenta. Do samba “Desmantelado” ao *folk* psicodélico e ambiental de “Ah! Vida Ávida”, passeando pelo *groove* nordestino de “Fidelidade” e pela vinheta dos tambores de “Maracatu”, eletrizando com o *rock* “Made in PB” de Zé Ramalho e violando poesia surrealista com as faixas “Antropológica I” e “Antropológica II”, harmonizando uma “Sinfonia em Ré” para as melodias improvisadas do tricórdio de Lula Côrtes e declarando o nervosismo e a solidão em “Não tenho imaginação para trocar de mulher”, o disco de Marconi Notaro termina com uma “Ode a Satwa” que lembra as “orientalizações” instrumentais registradas no trabalho anterior de Lailson e Lula Côrtes. Além dos instrumentos de corda e percussão, utilizaram-se muitos outros recursos para ambientar as músicas: sons de sinos, trompas de búzios, águas “mágicas” trazidas diretos de Itamaracá, cantar de pássaros e riscar de fósforos.

No *Jornal do Commercio* do dia 18 de outubro de 1973 a notícia que anunciava o lançamento do disco considerou negativamente que o “ar de improvisação” não conseguira atingir “um alto/profundo grau de criatividade”, assim como o acusou de carregar “um certo ar folclórico” que o tornaria repetitivo⁸⁹. Ecos dessa crítica superficial também se fazem ouvir nas palavras do jornalista José Teles, que além de considerar o disco “viajandão” como o *Satwa*, julgou “ingênua” a ousadia dos artistas por terem levado “pela primeira vez tambores de maracatu para um disco de música popular”⁹⁰! Folclórico ou ingênuo, de todo modo a crítica parece estar falando de um aspecto da obra que, antes de ter sido evitado, foi livre e experimentalmente buscado, como atesta a letra de “Fidelidade” (“Permaneço fiel a minha euforia / se dois e dois são cinco / você deve saber”⁹¹), ou ainda a “Antropológica” I e II, onde o poeta diz que está “no nó dá atitude / no sub reino dos metazoários”, “um primata só pirata / sem pretensão nesse mundo”⁹².

Figura 9



⁸⁹ Citado em LUNA, João de Oliveira. Op. cit., p. 132.

⁹⁰ TELES, José. Op. cit., p. 160.

⁹¹ NOTARO, Marconi. “Fidelidade”, do LP *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*. Abrakadabra – Solar, Recife. 1973. “Permaneço fiel às minhas origens / filho de deus / sobrinho de satã / permaneço fiel às minhas origens / o meu ontem é hoje / meu futuro é amanhã / permaneço fiel às minhas origens / de saber que saber eu não quero o querer / tem um homem morto sob o viaduto / tem uma criança que vê muito mais que adulto / tem um engraxate que engraxa com graxa de ouro / e não é nessa terra que se esconde o tesouro / permaneço fiel às minhas orgias / filho da terra, amante do ser / permaneço fiel a minha euforia / se dois e dois são cinco/você deve saber”.

⁹² Idem. “Antropológica I” e “Antropológica II”. Op. cit. “Estou no nó dá atitude/no sub reino dos metazoários/Filo dos cordados/Subfilo vertebrados/Classe dos mamíferos/ordem dos primatas/sub ordem antropóide/super família hominídea/família hominídea é/gênero homo espécie sapiens/estou no nó dá atitude/latitude vertebrada/pele toda iluminada sob inimigo menos falo/Um primata só pirata/sem pretensão nesse mundo/não me ilude desilude/essa vida é que me mata /estou indo embora”.

O historiador João Carlos de Oliveira Luna, que realizou recentemente uma exaustiva pesquisa sobre o “udigrudi da pernambucália”, talvez a mais profunda que exista atualmente sobre o tema, nos informa que

Da vida dionisíaca de Marconi Notaro na pernambucália, os rumores são de que o artista morava em comunidade numa granja chamada “Sítio Ação”, no Sítio Camaragibe, onde também efetuou encontros dionisíacos com o pessoal udigrudi, sempre interessado no rumo das artes; teatros, filmes, discos e livros. As evidências indicam que o artista possuía uma grande preocupação em “ser artista” e pesquisador. Lula Côrtes, certa vez mencionou que Marconi Notaro, se dedicou durante bom tempo à pesquisa do acervo de discos lançado pela Fábrica de Discos Rozemblit Ltda. Só a título de esclarecimento, a relação do artista marginalizado Marconi Notaro, com a censura estética da época, também se mostrou um tanto conflituosa – são raras as exceções, na época. Pois, no ano de 1972, já havia passado um ano obrigado pela censura a não fazer shows, por conta da época do TPN – Teatro Popular do Nordeste –, quando cantava fumegantes músicas de protesto, antes do Parto de Música Livre, a exemplo de “Macaco Pticanthropos Erectus”. Nas palavras de Marco Polo, essa foi a “canção que levava o público ao quebra-quebra de uma boate em João Pessoa. Entusiasmado com o sucesso do Parto, resolveu promover outro festival. Foi o Concerto Chaminé, em Olinda”.⁹³

A menção ao “Concerto Chaminé”, embora altamente relevante para compreendermos a atuação dos artistas do udigrudi, não irá além das referências expostas na nota de rodapé. Minha intenção aqui, nos limites desta pesquisa, é sublinhar o empenho que esses artistas tiveram no sentido de organizar, por conta própria, eventos que reunissem músicos e personagens que, historicamente, configuraram uma cena *udigrudi* em Recife durante a tumultuada década de 1970. Deixarei de lado também as referências mais aprofundadas a outros eventos significativos como o “7 Cantos do Norte”, ou o musical infantil “*Nos Anéis de Saturno*”, com trilha sonora de Flaviola, que atuou e executou ao vivo os temas dos personagens. Por ora, nos focaremos na “I Feira Experimental de Música do Nordeste”, que pode ser considerada um dos marcos

⁹³ LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 133. O *Jornal do Commercio* de 18 de agosto de 1974 traz as seguintes indicações sobre o “Concerto Chaminé”: “Marconi Notaro, jovem compositor recifense, com a ajuda da Secretaria de Turismo, de Olinda, está organizando o Concerto Chaminé, que acontecerá no próximo sábado, dia 24 (dia de São Bartolomeu), no pátio que fica em frente ao Mosteiro de São Bento, em Olinda. O concerto começará ao por do Sol e somente terminará ao levantar do Sol, segundo Marconi. Com a apresentação de Ave Sangria, Cães Mortos, Sombra e Águas Frescas, Liká’s, Andrômeda, Dom Tronxo, Grupo Mão de Obra, Laylson, Paco – Cruxifixo, Don Regueira, Grupo Eva, Porta Larga, Creme Mágico, Grupo Capuz, Zé Ramalho, Meninos de Deus, entre outros. Será cobrado um ingresso de Cr\$ 5,00, para custear as despesas com o concerto. O público máximo será de 5 mil pessoas (para evitar tumulto, diz Marconi)”.

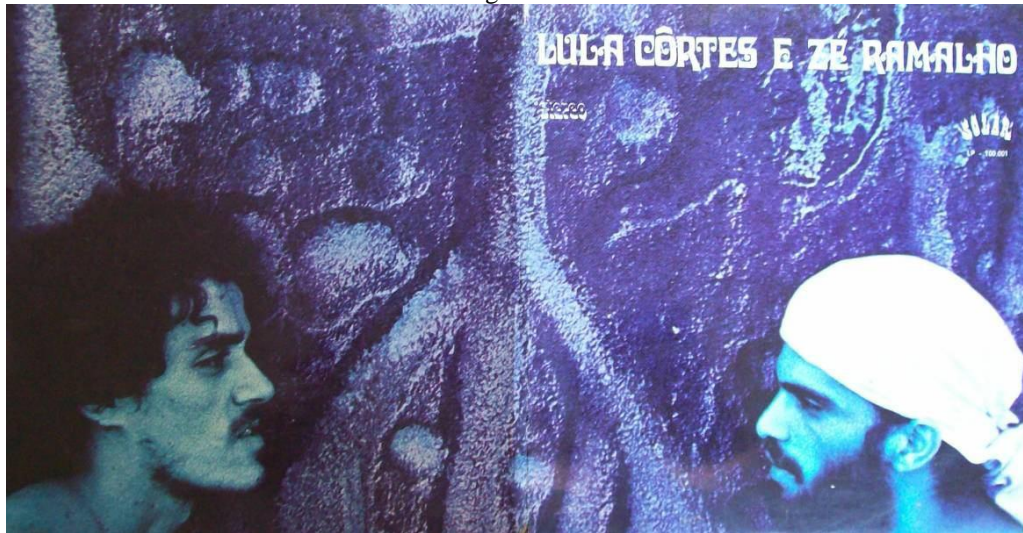
inaugurais da movimentação contracultural na música pernambucana, sobretudo pela aproximação que ela promoveu entre os artistas independentes da época.

Sendo assim, voltando a “I Feira Experimental de Música”, descobrimos que foi lá que Zé Ramalho, um jovem músico e poeta de 23 anos que havia deixado para trás uma Paraíba morna em busca da efervescência (contra)cultural do Recife, conheceu Lula Côrtes, apresentados por um amigo em comum, o artista plástico Raul Córdula, que mais tarde os levaria até a misteriosa Pedra de Ingá, em Ingá do Bacamarte, a 85 km de João Pessoa, cujos símbolos ali talhados e as histórias e mitos que a cercavam levariam os dois músicos a idealizar a criação do “álbum conceitual arqueológico” *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*, gravado de outubro a dezembro de 1974 nos estúdios da Rozenblit e lançado de maneira autônoma em 1975 pelo selo *Solar*, da casa Abrakadabra, com produção de Lula Côrtes e Kátia Mesel. O encarte duplo do disco, com a foto de Zé Ramalho e Lula Côrtes e, ao fundo, uma imagem dos antigos e lendários desenhos inscritos da Pedra de Ingá, foi ilustrado com fotografias de Fred Mesel e Paulinho da Macedônia. Um texto escrito por Lula Côrtes para o encarte é sintomático do impacto que a expedição e a descoberta dos “segredos talhados por Sumé” tiveram sobre os jovens artistas:

Comemos alguns cogumelos secos que encontramos. Não tínhamos água e uma forte emoção pairava sobre tudo. Um forte silêncio enchia a claridade, e dali por diante seriam as pedras, os lagartos, as cobras e as urtigas. / E como são elétricas as urtigas./ A informação parecia estar correta. Achamos o regato e acompanhamos o sentido do seu caminho. A água era clara e bastante salgada. E entre as rochas de formações vulcânicas, escorrendo leve e fria, ela descia conosco e nos refrescava o rosto e a boca, seca e sem saliva./ A irre realidade se apossava cada vez mais dos nossos corpos e de nossas mentes, e toda a lenda que nos havia enchido os ouvidos até aquele dia parecia florir em tudo./ Nas sombras raras onde descansávamos, nos maribondos e nas borboletas, e na nossa pele que se avermelhava ou se coloria com os primeiros símbolos que encontramos, claros e bem gastos dentro de uma loca./ Começamos a andar melhor sobre as pedras. Já sem os sapatos, éramos como os índios, e a medida que nos compenetrávamos disso, sabíamos mais onde procurar os escritos. E achamos vários./ Muitos quase findos. A água secular levou consigo muitos dos seus relevos e segredos. Éramos como os índios? Ou estranhos seres primitivos ou sem idade?/ E como loucos assim achamos estrelas de um relevo mais forte./ Como pequenos sóis, elas estão talhadas na rocha de ferro vulcânico. Como se cunhadas por estranhos raios ou ainda gravadas por enormes homens./ Com um papel na mão subi a uma pedra que se punha ao lado da estranha constelação, e constatei que se assemelhava muito a Órion, constelação esta que nos escritos dos mapas estelares dos astrólogos, regem os signos ligados à Terra./ Antes mesmo que falássemos das nossas assustadas conclusões, os olhos eram novamente surpreendidos./ Estávamos em pleno templo e olhávamos em volta felizes. Zé (Ramalho) foi

andando como quem voa e encostou o rosto na pedra quente, e me chamava dizendo:/ “É aqui, a pedra está VIVA!”⁹⁴

Figura 10



A aproximação com a natureza, típica da contracultura, adquiria então um sentido ao mesmo tempo arqueológico, antropológico e psicodélico. Munidos de câmeras fotográficas, filmadoras, cadernos e gravadores, o grupo documentou ao máximo as descobertas surpreendentes do “templo”, onde “os símbolos pulsavam e se moviam, cresciam e respiravam” nas paredes da “pedra encantada”. Assim, o grupo aproximou-se também dos habitantes da região, realizando um trabalho investigativo, heurístico mesmo, em busca de interpretações e sentidos fornecidos pelo folclore local e pelos mitos ancestrais que o integram. O estranhamento, conforme se depreende do texto de Lula Côrtes, foi recíproco. Não apenas eles se viram abalados com a expedição. Os nativos com “mapas no rosto”, lábios rachados como a terra e riso endurecido pelas

⁹⁴ *Paëbirú: Caminho da Montanha do Sol* (1975), Lula Côrtes & Zé Ramalho, selo *Solar* (Casa Abrakadabra). Encarte. Os textos no *Paëbirú* formam uma parte importante do universo estético e simbólico explorado pelos artistas. A seguir, um relato mitológico escrito por Raul Córdula para a contracapa do LP: “Naquele tempo, o Senhor dos Cristais vestiu sua mais bela túnica de opala e disse: Vinde irmãos, pois que ELE chegará agora. Virá do alto, em sua águia, despido de ódios e de medos. Virá com seus raios e sua arte e sua barba vermelha. Nos ensinará o trato das pedras e dos metais, o manejo dos sonhos e o mistério das sementes. / E eis que, em estando todos ao redor da pedra, ELE apontou no horizonte como uma estrela azul. Chegou suave e pousou, e houve silêncio. / A irmã cobra e o irmão calango tremeram e pensaram: que nosso pai Sol e nossa Mãe Lua sejam louvados, pois que ELE, o irmão homem, chegou. E o homem deixou sua águia, pisou o chão e disse: Aqui é um novo reino, começou uma nova eternidade. Tomou pela mão o irmão felino e saiu cortando o chão com seus instrumentos fantásticos e semeando uma nova vida. / Primeiro é preciso conhecer a água, sua profundidade é cósmica; Depois o fogo, o calor que é vida e explosão; O Ar a força, a ação. A terra: Tudo e nada. / Depois ELE mostrou as coisas: ‘isso aqui é fibra’ e desenhou o agave sobre a pedra. Assim fez com todas as coisas. Depois disse que se chamava SUMÉ./ Comeu alguns grãos, bebeu alguma coisa muito amarga e deitou-se no colo da senhora dos granitos./ Partiu com a madrugada em busca do PAEBIRU./ Nos seus passos o rastro de sementes rumo ao Sul e ao Pacífico...”

“pedras duras e afiadas que dificultam a caminhada”, “quase sempre calados com os olhos brancos e fundos”, também não compreenderam de imediato o que aqueles jovens artistas de olhos brilhantes e alucinados buscavam ali naquela zona de transição, entre o agreste e o sertão, distantes da cidade, mas em profunda sintonia com a cultura/contracultura urbana, de onde emergiam com seus questionamentos e experiências, místicas e artísticas, para percorrer a trilha que os cariris, “guerreiros que habitavam aqueles vales há muitas eras”, chamavam de “Pêabirú”, que a partir de São Tomé das Letras (onde existem registros da mesma escrita rupestre traçados na Pedra do Ingá), passaria pelo município de Ingá do Bacamarte e desembocaria em Machu Picchu, no Peru⁹⁵. Segundo o texto de Lula Côrtes, à medida que contavam o motivo de estarem ali, “eles achavam muito estranho”, mas não deixavam de falar “de lendas e de pedras pintadas deixadas pelos índios.” Segundo Cristiano Bastos,

A cada descoberta que faziam com suas explorações, Côrtes e Ramalho notavam, na variedade de lendas, que todas eram sobre Sumé – entidade mitológica que teria transmitido conhecimentos aos índios antes da chegada dos colonizadores. “Todos os indícios levavam a Sumé. Até as palmeiras da região, por lá, são chamadas de sumalenses”, observa Lula.

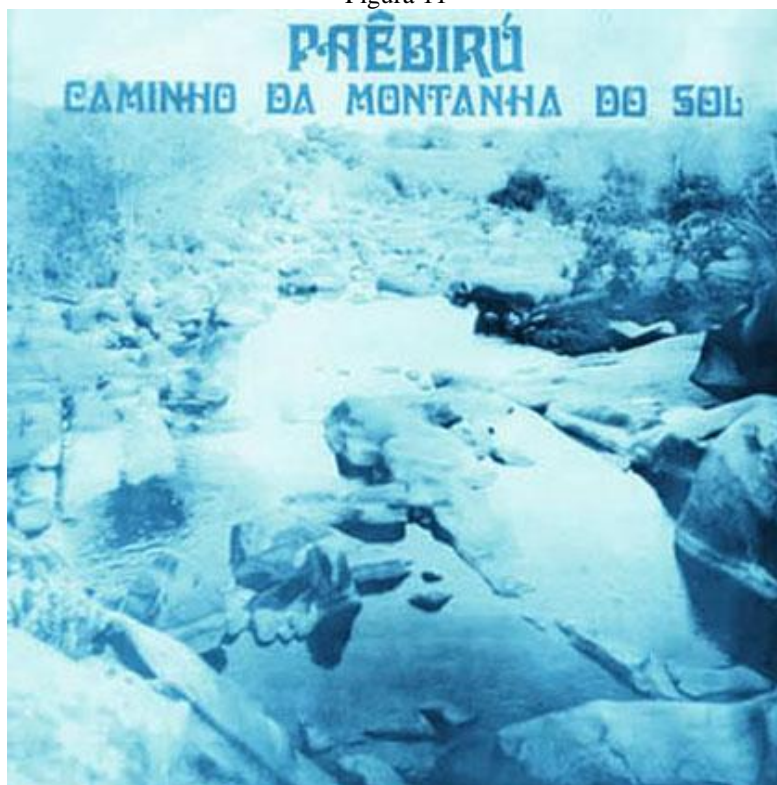
(...)

A crença indígena diz que, quando o pacifista Sumé se foi embora, expulso pelos guerreiros tupinambás daquelas terras, deixou uma série de rastros talhados em pedras no meio do caminho. Os índios acreditam que Sumé teria ido de norte a sul, mata adentro, descerrando a milenar trilha “Peabirú” – em tupi-guarani, “O Caminho da Montanha do Sol”.⁹⁶

⁹⁵ Segundo Cristiano Bastos: “Chegar à mística Pedra do Ingá, hoje em dia, é fácil. Seguindo pela BR 101, no trecho Recife - Paraíba, as condições de tráfego são admissíveis, mesmo sem via duplicada. Pela estrada federal, as pequenas localidades vão se cruzando: Abreu e Lima, Goiana, Itambé, Jupiranga, Itabaiana, Mojeiro. Tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a Pedra do Ingá (Pedra Lavrada, ou Itaticoara) é um dos sítios arqueológicos mais soberbos do mundo.” <http://zuboski.blogspot.com>

⁹⁶ “Agreste Psicodélico”, matéria escrita por Cristiano Bastos para a revista *Rolling Stone*, nº 24, Setembro de 2008. Disponível no site <http://www.rollingstone.com.br>.

Figura 11



O álbum é dividido em quatro temáticas musicais, relacionadas aos elementos terra (“Trilha de Sumé”, “Culto à Terra”, “Bailado das Muscarias”), ar (“Harpa dos Ares”, “Não Existe Molhado Igual ao Pranto”, “Omm”), fogo (“Raga dos Raios”, “Nas Paredes da Pedra Encantada”, “Maracás de Fogo”) e água (“Louvação a Iemanjá”, “Regato da Montanha”, “Beira-Mar”, “Pedra Templo Animal”).⁹⁷ Segundo a cineasta Kátia Mesel, que produziu e concebeu o encarte do álbum, “basicamente, toda a cena pernambucana e boa parte da paraibana” estava lá. A musicalidade do disco, criada em um clima de total experimentação – de cogumelos alucinógenos inclusive⁹⁸ – mistura elementos percussivos africanos e indígenas à “Guitarreira elétrica & nervosa de Dom Tronxo”, ruídos ecoantes, onomatopéias e vocalizações psicodélicas a linhas de baixo

⁹⁷ Além de Zé Ramalho e Lula Côrtes, participaram da gravação de *Paêbirú*: Ronaldo, Alceu Valença, Dikê, Kátia, Geraldo Azevedo, Fernando, Marcelo, Fred, Jarbas, Hélio, Jonathas, Marconi Notaro, Agrício, Ivinho, Zé da Flauta, Hugo Leão, Dom Tronxo, Lailson, Raul Córdula, Israel Semente Proibida, Paulo Raphael, Zé de Torubanba e Preto. São mais de 20 pessoas tocando no disco.

⁹⁸ “Bailado das Muscarias, por sinal, foi a faixa mais trabalhosa do disco, segundo Lula Cortês, e exatamente pelos aditivos: ‘Passamos dois dias para terminar porque ou alguém estava de cara (careta) e atrapalhava, ou estava tão viajado que não conseguia fazer nada. Aconteceu isto com Rodolfo Aureliano. Pela manhã a gente ia para o engenho Pasmado, em Igarassu, colher os cogumelos. Dava uma relaxada comendo cogumelos e tomando banho de cachoeira. Tinha dias em que o gramado da Rozenblit virava acampamento hippie. E aí temos que agradecer também a José Rozenblit, a quem devemos por sua visão aberta, seu pioneirismo e sua amizade, uma eterna gratidão.’” “O maior clássico do Pernambuco udigrudi”, matéria de José Teles escrita para o JC Online e reproduzida no site <http://www.nordesteweb.com>.

mais próximas ao jazz e ao rock progressivo, arpejos harmônicos de violão e melodias flutuantes de flauta aos arabescos orientais do tricórdio e toques de berimbau, suspiros e trompas marinhas ao miúdo e preciso ukulelê, louvações a Iemanjá e letras misteriosas a improvisos de sax, piano e órgão que chegam a lembrar certas trilhas compostas para películas surrealistas produzidas na Europa nas décadas de 1920 e 1930, como *Entr'acte* (1924), de René Clair, e *La Coquille et le Clergyman* (1926), de Germaine Dulac. Segundo Lula Côrtes, a misteriosa “Trilha de Sumé”, música de seis minutos e trinta segundos que abre o disco, foi uma das poucas faixas que não foi gravada “na base do improviso”.

MERCÚRIO / VÊNUS / TERRA / MARTE / JÚPITER/
SATURNO / URANO/ NETUNO & PLUTÃO

Sumé, o cariri, fica perto desse mar
Fica perto da tranqüilidade
Da tranqüilidade desse mar
Peixe de pedra e espinhos no homem de ferro
Igualdade
Entre a luz e a linha reta que delineita o horizonte

Pelo Vale de Cristal
Acredite se quiser
Um viajante lunar desceu num raio laser
Num radar
Com sua barba vermelha desenha no peito a Pedra do Ingá

Sumé, disse a flor
A mim mesmo e a meu irmão
Que mensagens, que caminhos
Que traços estão nesse chão?
Onde fica tua estrela?
Quanto é daqui para Marte?
Quanto pra Plutão?⁹⁹

Para Zé Ramalho, que recentemente declarou não querer mais falar sobre o assunto “Paêbirú”¹⁰⁰, o disco foi “como se costurado à mão”.¹⁰¹ E sem efeitos de estúdio! *Paêbirú* é um grande organismo que pulsa, se move, cresce e respira como os

⁹⁹ CÓRDULA, Raul e RAMALHO, Zé. “Trilha de Sumé”. Do LP *Paêbirú* (1975).

¹⁰⁰ Citado na matéria “Agreste Psicodélico”, de Cristiano Bastos, publicada na edição 24 (setembro/2008) da revista *Rolling Stone*.

¹⁰¹ “Era assim: duas caixas de som nas paredes do estúdio. Não havia *headphone*. Fizemos milagres com as montagens e idéias arrojadas. Um lado do disco não tem quase intervalo, as faixas são ligadas. Não existia isso de *fade in, fade out*, cara. Era uma coisa muito artesanal, fitas coladas com durex”. Citado por TELES, José. Op. cit., p. 193.

símbolos encontrados na “pedra encantada”. Em matéria de José Teles escrita para a edição virtual do *Jornal do Commercio*, Lula Côrtes nos informa que

“O som das águas que se escuta no disco é do regato que passa pela pedra. Pequenos detalhes foram escritos ou determinados por mim ou Zé, que fazíamos o papel de maestros improvisados durante a execução das músicas com gestos combinados para a introdução de cada instrumento ou efeito em sua hora. Zé tinha mais experiência, porque passou por dois conjuntos bons de João Pessoa, Os Quatro Loucos e os Gentlemen”, continua Lula Cortês. Parafraseando Shakespeare, loucura, porém com certo método, assim foram as sessões de gravação de Paêbirú: “Às vezes começavam pela manhã e entravam pela noite. A gente teve sorte de pegar a Rozenblit com os estúdios ociosos, então não tivemos problemas de tempo. Gravamos em 4 canais, quase sem recurso algum, não dando muita chance a playbacks e coisas do gênero. A sonoplastia, os efeitos e detalhes, eram introduzidos na hora, dentro do estúdio e valendo. Cada tema era executado duas vezes, sendo depois ouvido por todos e escolhíamos um deles como sendo o definitivo”, conta Cortês.¹⁰²

O jornalista Celso Marconi, escrevendo para o *Jornal do Commercio* em 1975, foi um dos poucos que chamou a atenção para o disco, alertando que:

Ninguém, no Brasil, atualmente está fazendo algo nem mesmo semelhante. É preciso salvar esse álbum, e não é só isso. Fazê-lo chegar a todo o país, principalmente ao mercado Rio/São Paulo. Quem não ouviu (ou não ouvir), inapelavelmente, estará por fora.¹⁰³

Mas já em julho de 1976, depois que acontecera a enchente do rio Capibaribe – em maio de 1975 –, o jornalista Paulo Klein escreveu a matéria “Mitos e segredos na Terra de Sumé dos Cariris”, para o *Diário do Grande ABC*, profetizando que *Paêbirú* permaneceria “silencioso como a Pedra do Ingá, com suas escrituras mágicas, ritualísticas e infinitas, atravessando os tempos com sua verdade muda”.¹⁰⁴

Nefertiti, Afrodite
De forte beleza astral
Se mesclam com as visagens
Da pedra templo-animal

Por detrás do aparecido

¹⁰² Matéria de José Teles para o JC Online, “O maior clássico do Pernambuco udigrudi”, postado no site <http://www.nordesteweb.com>. Acessado em 10 de janeiro de 2011.

¹⁰³ Citado no *blog* de Cristiano Bastos. <http://zuboski.blogspot.com>.

¹⁰⁴ *Idem*.

Branco morro de cristal
Por dentro da cachoeira
Nas pedras da catingueira
Nos ramos do cipó-pau
Entre as águas cristalinas
O lagarto que ilumina
E o canto do bacurau
Embaixo de Órion
Das estrelas pequeninas
Se deita pelas campinas
A pedra templo-animal

A sereia do mar

Você pode acreditar
Que com a cabeça bebendo
E o corpo formando um monte
Com a barriga pontilhada
Como a linha do horizonte
Brilhante dura e calada
Marcando o fim da estrada
Como um mistério gigante

A sereia do mar

No silêncio do sertão
Sol forte, fogo do dia
Cozinhando em nosso rosto
O suor que escorria
Correndo molhando a pedra
Pingando na agonia
Como um rio de quem espera
Saber o que ela dizia

A sereia do mar¹⁰⁵

Não fosse o cuidado de Kátia Mesel, que guardou uma parte da tiragem na casa em que morava com Lula Côrtes, as demais 300 cópias prensadas teriam se perdido no dilúvio que arrasou a cidade do Recife e os estúdios da Rozenblit, onde estavam mil cópias do disco e a fita-master da gravação. O *Paêbirú*, que na época de seu lançamento foi praticamente ignorado pela “crítica especializada” e pelo “grande público formador de opinião”, apesar de ainda hoje em dia ser desconhecido, tornou-se uma raridade valiosa nos sebos nacionais e no circuito alternativo internacional de discos psicodélicos. Um exemplar do LP original chega a custar R\$ 4.000,00, mais do que o primeiro do Roberto Carlos, *Louco por Você*, de 1961, que até início dos anos 2000 ocupava o posto de vinil mais caro do Brasil. Infelizmente as gravadoras brasileiras até

¹⁰⁵ CÔRTEZ, Lula. “Pedra Templo Animal”. Do disco *Paêbiru* (1975).

agora não demonstraram nenhum interesse consistente em relançar esses discos – *Satwa*, *Paêbirú*, *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*, entre outros – colaborando para a inflação em torno deles. Graças a selos estrangeiros, no entanto, temos a possibilidade de adquirir boas cópias reeditadas deles. Em 2007, por exemplo, a gravadora inglesa *Mr. Bongo* lançou uma edição remasterizada do *Paêbirú*, “a true lost classic brazilian tribal psyche-rock álbum”, como está no site da empresa, em CD, LP duplo e MP3¹⁰⁶. O LP, que é o *best-seller* da gravadora, sai por volta de 20 libras, ou em torno de R\$ 63,00, mais as taxas de importação. Para quem não se intimida com a pirataria, é fácil encontrá-lo para *download* em *blogs* e sites de hospedagem, totalmente gratuito, com capa, encarte e tudo o mais.

Figura 12



Lula Côrtes com seu inseparável tricórdio na Pedra do Ingá, em 2008.

Foi também na “I Feira Experimental de Música”, em 1972, que o grupo Tamarineira Village¹⁰⁷, inicialmente formado por Rafles, Ivinho, Almir de Oliveira e Marco Polo, estreou suas apresentações, dando início a uma série de shows que não duraria pouco mais de dois anos, mas fora suficientemente marcante para criar uma aura

¹⁰⁶ <http://records.mrbongo.com>. Acessado em 10/01/2011.

¹⁰⁷ “Village de vila, e do Village novaiorquino, meca dos desbundados americanos, e Tamarineira por ter a ver com a maluquice [nome de um hospício de Recife], e ser também nome de uma árvore frondosa”, esclarece Rafles. In: TELES, José. Op. cit., p. 156.

quase lendária em torno da banda que depois de um suposto encontro com uma cigana no interior da Paraíba viria a se chamar Ave Sangria.

Uma pessoa fantástica, que fazia poemas. Ela ouviu nossas músicas e gostou. Fez até um improviso, se referindo a nós como aves sangrias. Isto nos tocou. O sangria pelo lado forte, sanguíneo, violento, do nordestino. O ave, pelo lado poético da coisa, como símbolo da liberdade do nosso trabalho.¹⁰⁸

Os “Rolling Stones do Nordeste” – que foi interpretado pelo jornalista Antonio Arrais como um grupo “que tem preocupações culturais e musicais que o levam ‘do samba de breque ao rock com o baião no meio’ e que tem letras diabólicas, que falam sobre vampiros, monstros, mortos e surrealismo, além de curtas incursões no trivial”¹⁰⁹ – foi a única banda do “agreste psicodélico” que chegou a lançar disco por uma gravadora nacional, projetando-se para além das fronteiras pernambucanas. Apesar desse detalhe, que poderia sugerir uma divergência entre sua atuação e a de artistas como Lailson, Lula Côrtes, Marconi Notaro ou Zé Ramalho, é certo que os membros da banda Ave Sangria, durante os anos 70, estiveram sempre associados aos elementos da contracultura. Em termos pitorescos, expressos por José Teles, contavam até com um “maluco de plantão”, Rafles, “o único *beatnik* da cidade”, que ficou famoso em 1968 por ter enviado para Paul McCartney um envelope contendo “um reforçado baseado, envolto em legítimo papel de seda Colomy”¹¹⁰. Além disso, lembremos que em 1969, Marco Polo, então um jovem de 20 anos, havia abandonado a incipiente carreira de jornalista para juntar-se aos hippies da Praça General Osório, no Rio de Janeiro. Em uma entrevista a Cristiano Bastos, ele explica que seu interesse artístico na época era por “uma arte comprometida com a ruptura, uma afronta ao moralismo vigente, ao cerceamento à liberdade”:

Não nos vestíamos de mulher. Apenas eu usava batom, durante as apresentações, e depois os outros membros da banda passaram a usar também, mas só durante os shows. Queríamos chocar os burgueses, o machismo, o moralismo da tradicional família pernambucana. Israel Semente, nosso baterista, tinha mania de me dar uma bitoca (encostava os lábios nos meus), como se fosse um beijo, em pleno palco, era um escândalo. Depois de me ver cantar

¹⁰⁸ Citado em TELES, José. Op. cit., p. 171.

¹⁰⁹ <http://www.memorialpernambuco.com.br/memorial/112artescenic/tucap/parto.htm>

¹¹⁰ TELES, José. Op. cit., p. 156.

"Seu Waldir" (canção que, em tom de deboche, falava do amor de um homem por outro), um amigo meu deixou de falar comigo.¹¹¹

Quando perguntado sobre a maneira que o grupo coloca-se “no chamado ‘udigrudi nordestino’”, Marco Polo reitera o ponto de vista estético expresso por muitos críticos, referindo-se à fusão de estilos característica de suas principais composições:

Tocávamos baião e maracatu com a mesma fúria guitarreira como quando tocávamos nossos rocks. Nossas influências eram os Beatles, os Stones, Hendrix e Jackson do Pandeiro. Ou seja, como na música dele, o Jackson, misturávamos o chiclete americano com a banana brasileira. Fazíamos uma fusão, o que era visto como heresia por grupos musicais tradicionalistas e seus defensores.

Como letrista, projetou com sua voz um universo (est)ético habitado por personagens marginais e desbundados típicos, como na música “Cidade Grande”, onde diz: “Oi, mamãe, aqui estou eu / o seu filho ainda não morreu / dizem até que ele nasceu outra vez”. Ou em “O Pirata”, onde o poeta canta que é “bandido, sem alma” e mentiroso, “pirata, solitário, sem mais nada / sem bandeira, sem espada, no mar pra viver”, e que “apesar de ter tantos corações” e estar desiludido quanto ao amor, sua “guerra nunca, nunca vai ter fim”, pois sabe que é ele quem faz seu sorriso e sua lei¹¹². Ou ainda na música “Três Margaridas”, onde Marco Polo, acompanhado pelo violão de Rafles e pela viola de 12 cordas de Ivinho, canta/conta a seguinte história:

Dormem no círculo branco
Da fingida inocência
Três margaridas

Uma é sapeca e morena
Outra é loura e coquete
A terceira, ruiva e sardenta
Morde uma dúvida entre os dentes

Essa dúvida vermelha
Maçã de pedra estralando
Guarda a semente vermelha
De uma transformação

¹¹¹ <http://zuboski.blogspot.com>. A trajetória artística de Marco Polo começa aos 16 anos de idade, em 1965, quando, com uma seleção de poemas debaixo do braço, bateu às portas dos já consagrados Ariano Suassuna e César Leal, que não apenas o aprovaram, como incentivaram que ele lançasse seus versos em uma antologia de poetas pernambucanos, intitulada *Lírica*. Como músico, em um dos primeiros festivais de música popular acontecidos no Recife, classificou a composição “Yemanjá”, defendida por Teca Calazans.

¹¹² POLO, Marco. “O Pirata”. Do álbum *Ave Sangria*. Rio de Janeiro: Continental, 1974.

Ouve-se uma canção
Ouve-se uma canção

Dormem no círculo branco
Da fingida inocência
Duas margaridas

A terceira, ruiva e cantante
Escapuliu colorida com um amante
Para outra vida¹¹³

Figura 13



Da esquerda para a direita: Israel Semente, Agrício Noya, Paulo Rafael, Almir Oliveira, Ivinho, Marco Polo.

O mesmo erotismo sutil e o aparente sentido de emancipação que esses versos carregam está presente em “Hei! Man”, onde uma mulher sobe pela colina, “correndo e vestida de amarelo”, com o “corpo suado e maneiro”. Apesar de estar sendo observada, ela não se esconde, e o poeta, tomado de “uma sensação”, não quer nem saber: rola “com ela pelo chão”. No refrão, Marco Polo exorta o ouvinte a “correr mais riscos” do

¹¹³ POLO, Marco. “Três Margaridas”. Do álbum *Ave Sangria*. Rio de Janeiro: Continental, 1974.

que ele, pois “a vida é feita de pedaços do céu”. E “pobre de quem não teve o seu”!¹¹⁴ A loucura e as descrições surrealistas também ocupam um lugar privilegiado nas composições da banda, como nas faixas “Corpo em Chamas” (“A presença selvagem / de um clarão vermelho / rodopiando pelo chão / esse sou eu / dorido, dolorido / colorido e sem razão / ou não”)¹¹⁵, “Lá Fora” (“Lá fora é esse pássaro / lá fora é essa menina / e a tempestade de sabres / amarela e linda”)¹¹⁶, “Momento na Praça” (“Primeiro as pernas voaram / de borracha, de nada / ou músculo leve / salto livre / o suficiente pra planar / e o corpo todo foi atrás”)¹¹⁷, “Cidade Grande” (“Só pra te ver / eu fui morrer / nadar com as sereias / as sereias / a pedra branca / era um fantasma deitado na areia / não me pergunte o que eu já sei”) e a peça mais psicodélica e apocalíptica do disco, “Geórgia, a Carniceira”, que narra a história de um ser feminino obscuro (“a carniceira dos pântanos frios das noites do Deus Satã”¹¹⁸) que atravessa o caos e o “bosque das flores carnívoras” “no levantar das manhãs de abril” com “o sol nas mãos”, “jogando boliche com as cabeças das moças mortas de cio”.¹¹⁹

Local por onde se entra
Para o bosque das flores carnívoras

Atenção, candidatos, aqui todos trazem
Longos pedaços de veludo roxo
Pendendo dos ossos: é carne rasgada

Geórgia,
A carniceira dos pântanos frios
Das noites do Deus Satã
Jogando boliche com as cabeças
Das moças mortas de cio
No levantar das manhãs de abril solar

Ninguém jamais viu seus olhos
Duas bolas de sangue
Rolando no espaço
Sem logo cair nos seus braços
E depois morrer de amor

¹¹⁴ POLO, Marco. “Hei! Man”. Op. cit.

¹¹⁵ POLO, Marco. “Corpo em Chamas”. Op. cit.

¹¹⁶ POLO, Marco. “Lá Fora”. Op. cit.

¹¹⁷ POLO, Marco e OLIVEIRA, Almir de. “Momento na Praça”. Op. cit.

¹¹⁸ A referência satânica também se encontra na instrumental “Sob o Sol de Satã”, que fecha o disco; um rock progressivo que incorpora elementos clássicos e regionais de maneira surpreendente.

¹¹⁹ Essa aproximação com as paisagens noturnas, com o horror, com a morte – o que poderíamos chamar de “gótico” no rock – verifica-se também, e sobretudo, com a banda Phetus, que só tocava depois da meia-noite etc.

Ela caminha sorrindo
Entre os escombros do planeta
Desfeito em cruz, em luz
Em poeira de mercúrio
E vento branco
E lamentos de dor
Com o sol nas mãos

Geórgia,
A carniceira dos pântanos frios
Das noites do Deus Satã
Jogando boliche com as cabeças
Das moças mortas de cio
No levantar das manhãs de abril solar¹²⁰

Em 1974, Marco Polo afirmou em uma entrevista a Herber Fonseca que a importância do Tamarineira Village / Ave Sangria era “mais cultural que musical”, contribuindo para a constituição de uma cultura *pop* em Pernambuco:

Acho que o Tamarineira foi muito importante para o movimento musical recifense porque, por coincidência, nós pegamos uma fase em que o público jovem pernambucano estava descondicionado de todas as repressões que sofria e procurando uma liberdade de comportamento que antes não tinha. Então coincidiu de a gente começar numa época em que todos os caras jovens do Recife estavam numa ânsia terrível de se entregar a uma cultura, vamos dizer, pop, e aqui ainda não existia nada assim. Existiam, claro, alguns percussores, como Flávio e Tiago do Nuvem 33, mas a coisa não tinha criado um clima de movimento.¹²¹

Já numa entrevista para o *Jornal do Commercio*, Marco Polo situava o contexto de nascimento do grupo e a sua maneira libertária de se relacionar com a música:

Nós pegamos uma fase em que o público jovem pernambucano estava se descondicionando de todas as repressões que sofria e procurando uma liberdade maior de comportamento que antes ele não tinha [e] todos os caras jovens do Recife estavam em uma ânsia terrível de se integrar numa cultura, vamos dizer ‘pop’, e aqui ainda não existia nada assim. [Portanto,] nós estamos tanto quanto possível fugindo de qualquer tipo de definição. Nós não queremos, a priori, condicionar o povo com o rock que fazemos, com isso ou com aquilo, com essa ou aquela linha de trabalho. Nosso objetivo, em termos musicais, é apenas ser fiel à liberdade de trabalho, pois não temos compromisso com ninguém.¹²²

¹²⁰ POLO, Marco. “Geórgia, a Carniceira”. Do álbum *Ave Sangria*. Op. cit.

¹²¹ Citado por TELES, José. Op. cit., p. 171.

¹²² *Jornal do Commercio* de 27 de dezembro de 1974. “Ave Sangria vai mostrar ‘Perfumes & Baratchos’”. Caderno II. p. 4. Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 95.

Sua atuação no *underground* da cena musical pernambucana, portanto, é marcada por eventos e performances – poéticas, musicais e gestuais – que trouxeram à tona o que Celso Marconi chamou de “autêntico pop nordestino”, conforme indicava o título de uma matéria escrita para o *Jornal do Commercio*¹²³. Suas apresentações, que fugiam ao formato tradicional de shows¹²⁴ a que a cidade estava acostumada a assistir, acabaram atraindo a atenção de muitas pessoas, inclusive dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, que elogiara o grupo na imprensa. Um aviso publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1973, explica ao público o que ele podia esperar de uma apresentação do Tamarineira Village, que por essa época era composto por Marco Polo, Almir Oliveira, Lula Martins, Disraeli, Bira, Aparício Meu Amor, Rafles, Tadeu e Ivson Wanderley, ou Ivinho (“considerado o melhor guitarrista do Recife”):

O grupo musical Tamarineira Village estará se apresentado amanhã, às 21 horas, no Teatro do Parque, com o show *Fora da Paisagem*. Este título explica a orientação do show, estruturado em forma livre, de maneira a criar um ambiente em que se alterna excitação e relaxamento com momentos de dança e músicas furiosas e canções doces em clima de ensaio, com os músicos passeando pelo palco, conversando e trocando opiniões.¹²⁵

Após dois anos compondo, tocando e espalhando seu nome pelas cidades por onde passavam, os “Rolling Stones do Nordeste” enfim gravaram um disco que, ao contrário de *Satwa*, *No Sub Reino dos Metazoários* e *Paêbirú*, gravados na Rozenblit e lançados pelo selo independente de Lula Côrtes e Kátia Mesel, foi produzido por Márcio Antonucci e lançado por uma gravadora nacional, a *Continental*, que em meados dos anos 70 fazia uma espécie de experiência mercadológica com grupos de *rock* do Brasil. O contato para essa gravação foi articulado pelo empresário dos Novos Baianos, que em 1974 estiveram tocando no Recife.¹²⁶ Em pouco tempo lá estariam Israel Semente, Agrício Noya, Paulo Rafael, Almir Oliveira, Ivinho e Marco Polo – “de

¹²³ *Jornal do Comércio* de 18 de agosto de 1974. Caderno IV. p. 7. Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 95.

¹²⁴ A notícia do *Jornal do Commercio* de 16 de dezembro de 1972 que anunciava o show *Tamarineira Village no Paraíso em Chamas*, no Beco do Barato, informou que “o show constará de quinze músicas, encenação e texto improvisado sobre uma base, ou seja, a estrutura do show e o comportamento do público na hora, pode não haver papo nenhum, também”. “Vários recursos visuais serão empregados a fim de criar a ambientação mágica necessária à uma maior compreensão das músicas e das letras”. As considerações do grupo eram de que “o novuniverso já foi aberto, agora é Viver alerta e muito certo, o que pode significar o inverso”. Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 109.

¹²⁵ TELES, José. Op. cit., p. 156.

¹²⁶ Idem, ibidem. p. 171

peixeira em punho, dizendo para o pessoal ter cuidado”, pois eram da terra de Lampião¹²⁷ – no estúdio “Hawai”, na Avenida Brasil, para gravar o álbum homônimo *Ave Sangria*. As lembranças acerca dessa gravação esclarecem a respeito das precárias condições que a gravadora impôs para a produção do LP. Em uma entrevista ao jornal alternativo *Oxente* (edição de abril de 1989), Paulo Rafael (ou Rafles) lembrou das dificuldades que o grupo teve junto ao produtor para atingir a sonoridade ideal:

A gente foi produzido por Márcio Antonucci [ex-Os Vips]... por aí você vê, neguinho não entendia direito. A gente tava com outro tipo de mensagem, era um outro tipo de música, que depois virou o alicerce da música nordestina, aquela mistura do rock com os ritmos daqui que a gente tava fazendo. Só que a gente era bobo demais pra fazer uma coisa com mais cabeça. Mas era uma base... E foi uma loucura porque o cara não entendia nada... então não tinha nenhuma idéia do que iria fazer com a gente, foi deixando as águas rolarem, poderia ter tirado muito mais coisas pra esse disco e não tirou. Era a primeira experiência de todo mundo e a gente estava muito deslumbrado com o estúdio.¹²⁸

E se o produtor musical não estava preparado para assimilar as experiências sonoras do *Ave Sangria*, tampouco a gravadora estava disposta a investir dinheiro no disco, que foi gravado em cinco dias corridos. A arte original da capa, criada por Lailson a partir de uma ave avermelhada e flamejante, foi recusada a princípio e depois recomposta pela gravadora, que sequer chegou a dar os créditos da ilustração para o seu criador, que dirá um pagamento pela arte. O baixo orçamento disponibilizado para a produção do disco foi um obstáculo que os músicos ainda tentaram contornar, porém sem sucesso. As gravações foram feitas quase todas na primeira tomada, e na quantidade exata do que entraria no LP.¹²⁹ Almir Oliveira lembra que ainda tentou negociar com a gravadora mais tempo de estúdio em troca da hospedagem e alimentação que lhes eram oferecidas, “mas os caras recusaram”.¹³⁰

¹²⁷ Marco Polo citado por TELES, José. Op. cit., p. 172.

¹²⁸ Citado por TELES, José. Op. cit., p. 172-173.

¹²⁹ Uma matéria do *Jornal do Commercio* veiculada em 02 de abril de 1974 dizia que o grupo tinha por volta de oitenta músicas em seu repertório. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 49.

¹³⁰ Citado por TELES, José. Op. cit., p. 172.

Figura 14



Apesar de ignorado pela imprensa carioca¹³¹, o disco começou vendendo bem, subindo nas paradas, alcançando o décimo lugar em algumas cidades, porém a censura estética logo desbarataria o vôo da Ave, que não durou mais de três meses, por conta do polêmico samba-de-breque “Seu Waldir”¹³², a faixa mais tocada nas emissoras de rádio do Recife, que levou os censores a exigir o recolhimento do LP em todo território nacional. Quando o disco voltou às lojas, sem a faixa maldita, o grupo ficou inteiramente desmotivado.

¹³¹ Já os jornalistas de Recife consideravam que o Ave Sangria “tem muitas chances de fazer grande sucesso em disco, como tem feito em suas apresentações ao vivo, aqui no Recife”. *Jornal do Commercio* de 7 de abril de 1974. Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 128. Já a matéria de 18 de agosto menciona que o “fundamental é que o Ave Sangria colocou seu trabalho, agora, em níveis nacionais; um trabalho sério, da maior criatividade. Principalmente um trabalho jovem, que exprime as vivências de um grupo de jovens que vivem na cidade, com as condições de vida na cidade, e principalmente num total relacionamento com o que se faz, em matéria musical, em todo o mundo... Somente os imbecis pretendem que se rejeite o acervo cultural que nos chega, hoje, por todos os meios de comunicação. E o grupo Ave Sangria, com sua música, expressa sua realidade autêntica, uma linha pop, atual, em consonância com as correntes mais jovens da cultura internacional ocidental; e nordestina, porque o específico de nossa cultura está no sangue não só de Marco Polo, mas de todos os que fazem o Ave Sangria”. Idem. Op. cit., p. 41.

¹³² “A origem da música não poderia estar mais distante dos atributos subversivos que lhe foram imputados. Marco Polo fez a composição, quando ainda vivia no Rio, de encomenda, para Marília Pera cantá-la na peça *A Vida Escrachada de baby Stomponato*, (a música não foi aproveitada na peça).” In: TELES, José. Op. cit., p. 175. Na época, havia um programa na TV Tupi chamado *Top Set*, comandado pelo jornalista João Alberto, no qual o quadro “Ouvir ou Quebrar” recomendava ou desqualificava os lançamentos. “O disco com ‘Seu Waldir’ teve o mesmo destino que dezenas de outros: foi quebrado no ar, sem maiores reações por parte do público”. Idem. Op. cit., p. 174.

Era uma porção de caras pobres, alguns já com filhos, que haviam largado tudo, emprego, o escambau, para se dedicar à música. A gente ensaiava várias horas, todos os dias. Ninguém havia ainda visto grana, a esperança era o disco. Com a proibição, o grupo perdeu o pique.¹³³

O fim do Tamarineira Village / Ave Sangria, portanto, acabou sendo inevitável. Como disse José Teles, a censura não podia ter sido mais competente, proibindo não apenas uma obra de arte, mas acabando também com seus criadores. De volta ao Recife, a banda organizou no Teatro Santa Isabel o derradeiro show *Perfumes & Baratchos*¹³⁴, em dezembro de 1974, com duas apresentações que, apesar de terem sido pouco divulgadas na imprensa, lotaram o centenário teatro, a ponto de Marco Polo ter que parar os shows na metade para pedir que os portões fossem abertos. Depois desse show o grupo terminou. Segundo Marco Polo, “o pessoal precisava trabalhar, e como Alceu Valença já vinha há um tempão azarando os músicos pra tocar com ele, eu liberei”.¹³⁵

¹³³ Citado em TELES, José. Op. cit., p. 175. “A grana da banda sempre foi realmente muito curta, tanto que o Rolling Stones do Nordeste chegou a gravar vinhetas para programas da TV Jornal do Comércio”.

¹³⁴ É possível encontrar na internet o arquivo digital do registro em fita-cassete desse show antológico. Em 1990 o álbum *Ave Sangria* chegou a ser reeditado em vinil pelo selo *Baratos Afins*. No final de 1999, Marco Polo e dois pequenos empresários bancaram o lançamento em CD do único LP do Ave Sangria, acrescido de cinco faixas-bônus. Em março de 2010 a banda fará um *revival* e se apresentará no “Festival Psicodália”, em Rio Negrinhos, Santa Catarina.

¹³⁵ Citado por TELES, José. Op. cit., p. 175.

Figura 15



Essa ave, desenhada por Lailson, dá uma idéia do que era para ser a capa do LP *Ave Sangria*.

Para o jornalista José Teles, “a debandada do Ave Sangria foi o começo do fim de um movimento que nem sequer havia ainda definido os seus rumos”:

O Phetus¹³⁶ também havia acabado. Paulo Rafael e Zé da Flauta tocaram por algum tempo no grupo Al D’Eli formado por Robertinho [de Recife] (outra banda que, infelizmente, nunca foi gravada, que fazia uma mistura de sons orientais – Robertinho empunhava uma cítara indiana – com rock progressivo) e dali foram para o Batalha Cerrada. Lailson ainda ensaiou novas bandas, chegou a formar o embrião de uma outra com Marco Polo e Robertinho,

¹³⁶ A banda, formada em 1973 por Lailson, Zé da Flauta e Paulo Rafael após a gravação do disco *Satwa* e da suposta “indisposição” de Lula Côrtes para divulgá-lo, realizava uma inesperada mistura que, segundo José Teles, era uma “fusão de música barroca/medieval com rock pesado”. “O Phetus descambava cada vez mais para o psicodelismo com *mise-en-scene* gótica.” “Nas suas apresentações, Zé da Flauta punha uma daquelas máscaras carnavalescas de monstros, o resto do grupo maquiagem para acentuar a palidez, e só começavam a tocar à meia-noite em ponto. *Darks avant-la-lettre*.” In: TELES, José. Op. cit., p. 162-163.

mas casou e assumiu de vez a carreira de cartunista e chargista no *Diário de Pernambuco* (foi vencedor dos prestigiados salões de Montreal, e o de Piracicaba, em 1978).¹³⁷

Contudo, a movimentação ainda se fez sentir. Como foi dito, os músicos “liberados” por Marco Polo se juntaram a Alceu Valença e botaram o pé na estrada. Com exceção do disco *Quadrafônico*, arranjado e orquestrado pelo tropicalista Rogério Duprat, os primeiros discos do compositor pernambucano são todos calibrados pela mistura pesada de *rock* e *baião* que os membros da extinta Ave Sangria vinham experimentando há algum tempo. O primeiro contato de Alceu Valença com o *udigrudi* recifense fora em 1973 durante as gravações de *A Noite do Espantalho*, filme de Sérgio Ricardo rodado em Fazenda Nova. Na opinião de José Teles,

Este filme, indiretamente, seria tão vital para a cena musical que se formava em Pernambuco como havia sido a feira de música acontecida no mesmo local. Foi no *set* de filmagens que Zé Ramalho conheceu Geraldo Azevedo e durante esta temporada no Recife que Alceu Valença tomou conhecimento do novo movimento musical que acontecia na capital pernambucana.¹³⁸

Por meio de Lula Côrtes, que trabalhava na cenografia, Alceu Valença inteirou-se do que estava acontecendo nos subterrâneos da cena musical recifense, e mesmo sem fazer parte da “patota do *udigrudi*”, ele e Geraldo Azevedo foram convidados para participar de um show no Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães, o Maracanãzinho local, em homenagem a Luiz Gonzaga. Esse show, acontecido no dia 14 de novembro de 1973, contava com a participação do Phetus, Tamarineira Village, Marconi Notaro, Robertinho de Recife, Kátia de Faça, de tendência mais regionalista, e dos repentistas

¹³⁷ TELES, José. Op. cit., p. 176. “Em 1975, o *Jornal da Cidade* mapeava a nova música pernambucana, com depoimentos dos músicos do Ave Sangria, do recente Batalha Cerrada, Aratanha Azul, Don Troncho, Concerto Viola, Quinteto Armorial, Tejucupapo Band, Alceu Valença, Mão de Obra, Marcelo Montenegro, Marconi Notaro, Flaviola, Lula Côrtes e Zé Ramalho. Com dois discos gravados (o segundo, *Molhado de Suor*, recém-lançado pela Som Livre) e participação no festival *Abertura*, Alceu Valença era o nome mais conhecido. O Aratanha Azul, o mais recente, havia estreado poucos meses antes. A banda era formada por Zaldo Rocha, João Maurício, Thales e Paulo Daniel. O integrante mais velho do Aratanha Azul, João Maurício, tinha dezenove anos, o mais novo, Paulo Daniel, ainda era pré-adolescente, com apenas doze anos. Foram esses garotos que encerraram o ciclo de discos independentes, feitos em parceria com a Rozenblit, na década de 70. Eles gravaram um compacto duplo, misturando *rock’n’roll* com Ernesto Nazareth (*Escorregando*), chamando mais atenção pelo nome da banda do que pela música imatura que faziam.” Idem. p. 197. De acordo com Thales, as referências não vinham de tão longe, pois em uma entrevista publicada no *Jornal do Comércio* afirmou que o seu grupo musical na época “era fã do Ave Sangria”. In: “Aratanha Azul: um dos ícones do pop pernambucano ressurgiu 25 anos depois”. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0411/cc0411_1.htm

¹³⁸ TELES, José. Op. cit., p. 186.

Lourival Batista e Jô Patriota, além, é claro, do convidado de honra, Luiz Gonzaga. Nas palavras de Alceu Valença:

Quando cheguei aqui tive até vergonha de mim. Ia para uns shows; o de Licá, achei do cacete; Flaviola, também, só que ninguém me convidava pra participar. Nunca fui de movimentos, nem de grupinhos. As pessoas no Recife sempre me olharam com o maior preconceito. Os tradicionalistas sempre me viram como um doido, o maluco, toxicômano. No outro lado, os doidões sempre me consideraram careta.¹³⁹

Figura 16



O Trem de Catende: Alceu Valença, Zé da Flauta, Israel Semente, Paulo Rafael e Zé Ramalho.

Se os “doidões” realmente consideravam-no “careta”, isso não vem ao caso. O que importa é o fato de que a aproximação entre Alceu Valença e os artistas do udigrudi injetou um ânimo surpreendente em ambos. Por um lado, além de o compositor ter participado das gravações de *Paêbirú* (tocando kazoo improvisado com um pente e dando gritos), teve o vislumbre de um gênero musical muito freqüentado por Alceu Valença até os dias de hoje, o “forrock”, a partir de uma canção de Lailson – “Alagoas”. A turma do udigrudi, por sua vez – apesar de desconfiada em relação ao senso de

¹³⁹ Citado por TELES, José. Op. cit., p. 187.

autoridade de Alceu Valença, apelidado de “Madre Superiora” por Zé Ramalho – teve a oportunidade de acompanhar de perto o cotidiano de um músico que estava em franca ascensão, seguindo seus passos pelo Centro-Sul do país e passando a encarar a música de maneira profissional. Em 1975, Zé da Flauta, Dicinho, Zé Ramalho, Lula Côrtes e os músicos Agrício Noya, Ivinho, Israel Semente e Paulo Rafael, do Ave Sangria, foram convidados a acompanhar Alceu no “Festival da Música Brasileira”, ou festival *Abertura*, como ficou conhecido, realizado pela Rede Globo. A música a ser defendida pelo “bando de jagunços hippies” foi a surpreendente e alucinante “Vou Danado Pra Catende”¹⁴⁰, escrita por Alceu Valença a partir de um poema de Ascendo Ferreira, “O Trem de Alagoas”. É oportuno lembrar que os ensaios dessa música aconteceram durante um mês na casa Abrakadabra, do casal Kátia Mesel e Lula Côrtes, localizada no bairro de Casa Forte – “o quartel-general da psicodelia”, como diria Zé da Flauta. José Teles observa que se “fosse nos idos de 68, os pernambucanos teriam provocado polêmicas” com a composição,

um rock/repente, eletrificado, uma mistura de ritmos com sonoridades que era a cara do som do udigrudi local. Costurava a porrada do Ave Sangria, com a viagem do Phetus, mais as “estranhices” da viola de Zé Ramalho “da Paraíba”, e o tricórdio de Lula Côrtes “do Norte”. “Vou Danado pra Catende” foi algo tão difícil de enquadrar que o júri instituiu o prêmio “Pesquisa” para a música de Alceu. Zé Ramalho tem uma expressão curta & grossa para definir o som: “tamanco sem couro”. Ou seja, pau puro.¹⁴¹

¹⁴⁰ “Ai, Delminha / Ouça essa carta que eu não escrevi / Por aqui vai tudo bem / Mas eu só penso um dia voltar / Ai, Delminha / Veja a enrascada que eu fui me meter / Por aqui / Tudo corre tão depressa / Se você tropeça não vai levantar / Tudo corre tão depressa / Se você tropeça não vai levantar / Tudo corre tão depressa / As motocicletas se movimentando / Os dedos da moça datilografando / Numa engrenagem de pernas pro ar / Eu quero um trem / Eu preciso de um trem / Eu vou danado pra Catende / Eu vou danado pra Catende / Eu vou danado pra Catende / Com vontade de chegar / E o sol é vermelho como um tição / Eu vou danado pra Catende / Eu vou danado pra Catende / Eu vou danado pra Catende / Com vontade de chegar / Mergulham mocambos / Moleques, mulatos / Vem vê-los passar / Adeus, adeus, adeus / Adeus morena do cabelo cacheado / Ali dorme o Pai-da-Mata / Ali é a casa das caiporas / Caiporas, caiporas, caiporas!” VALENÇA, Alceu e FERREIRA, Ascenso. “Vou Danado pra Catende”.

¹⁴¹ TELES, José. Op. cit., p. 196. Na semifinal, “Vou Danado pra Catende” venceu a canção “Drácula”, de Tiago Araripe e Décio Pignatari.

Figura 17



Zé Ramalho, Alceu Valença e Lula Côrtes.

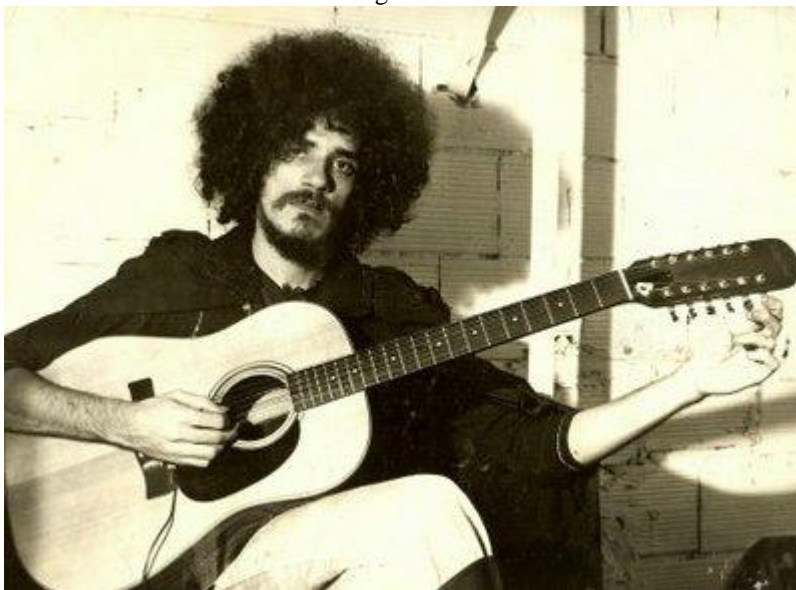
O prêmio de “melhor pesquisa” rendeu um vídeo gravado pela Rede Globo, onde Alceu Valença aparece ao vivo acompanhado da banda Trem de Catende¹⁴². Após o festival, voltaram para Recife e tocaram no show “Um trem, um circo, uma caravana”, no Teatro Santa Isabel, e seguiram viagem para cumprir uma temporada de dois meses nos teatros Tereza Raquel e Casa Grande, no Rio de Janeiro, e no teatro Aquarius, em São Paulo. Alceu Valença, “O Taumaturgo Crazy do Nordeste”, expressa a decepção vivida pelo grupo já nos primeiros dias de suas apresentações, relatando à jornalista Ana Maria Bahiana, do extinto *Jornal de Música*, que

... Falta grana para aparelhagem, pra pagar o pessoal... Teve uma hora em que a gente saiu do Recife pro Sul por conta própria, que a situação ficou muito preta. O grupo que é muito unido ficou até contra mim, entrou numa de que eu estava usando eles. Quem não tinha família ficou no aperto mesmo, sem dinheiro nem pra comer. Aí a gente chega no Rio, no Sul, e descobre que não tem aparelhagem direita, que não teve divulgação. Por isso é que eu já pensei em criar galinha. Mas criar galinha mesmo, que lá em São Bento do Una tem muita galinha dando sopa.¹⁴³

¹⁴² O vídeo está disponível no YouTube: www.youtube.com.

¹⁴³ Citado em TELES, José. Op. cit., p. 204.

Figura 18



Zé Ramalho, que em São Paulo estava num terrível astral, como na música “Jacarepaguá Blues”¹⁴⁴, não via a hora de alguma coisa boa acontecer. Quando aconteceu, porém, foi surpreendido pelo humor metódico da “Madre Superiora”, como Zé Ramalho apelidara Alceu:

Tava todo mundo bastante estressado, um bando de jagunço louco, sem dinheiro. Botaram a gente numa casa perto do aeroporto de Congonhas, aquele barulho infernal de avião, subindo e descendo a todo instante. Todo mundo supernervoso, careta, não dava nem pra comprar birita, cara. Um dia o fotógrafo Mário Thompson, que fez a capa do disco de Alceu e do meu, chegou nesta casa com uma caixinha cheia de ácido. A gente tava na maior caretice, num tédio mortal, e Mário chegou pra nos alegrar. / Quando chegou a hora do

¹⁴⁴ “Tão indecente / Foi o jeito que essa mina descarada, arranhada, repulsiva / Me jogou de repente / Eu já sabia das suas intenções maléficas contra mim / Por isso me precavi com todo alho e cebola / Que eu consegui comprar / Mas o que eu não sabia era que você / Era exata e precisa nos seus movimentos / Por isso, confesso, / Estou num terrível astral! / Mais um capítulo / Da novela colorida, dolorida, masculina, / Que eu pedi pra ver / O personagem que encenava contramão / Do gancho à oficina telepática me sorria / Como um camafêu / Só me admira é que essa transa toda / Vai acabar / Caindo nas costas da pessoa que vos fala e relata / O que aconteceu! / Minha família / Mandou-me um cartão postal / Pois tal cartão conseguiu me fazer chorar / E o reco-reco que eu brincava, ei mãe / A senhora me bateu porque eu troquei por um isqueiro / Pra poder fumar... / Um tal negócio ou coisa parecida / Que faz bem ou mal à saúde / Não interessa, mãe / Eu quero ir à Sodoma pra poder fumar.” RAMALHO, Zé. “Jacarepaguá Blues”. Do disco *Zé Ramalho da Paraíba, vol. 1*. Rio de Janeiro: Discobertas, 2008. Gravações em fita cassete diretamente da mesa de som dos shows que o artista realizou antes da fama, entre os anos de 1973 e 1976.

show já tava todo mundo na maior *trip*. O show era dividido em duas partes. Terminava a primeira e Alceu Valença saía do palco. Aí eu ia pro microfone e cantava “Jacarepaguá Blues”. Neste dia, no teatro Aquarius, na onda do ácido, eu já havia composto “Vila do Sossego” e comecei a cantar esta música. Não era pra ter feito isto. Só dois músicos da banda conheciam ela. O resto não entendeu nada e foi saindo do palco. Ficamos apenas eu, Paulo Rafael e Israel Semente. O pior é que quando eu comecei a cantar aquelas palavras estranhas, foi uma reação incrível, todo mundo pirou com a letra maluca. Saí muito contente do palco./ Quando cruzei com Alceu ele me deu um esporro: “Como você vai mudar a música, cara? Tá fazendo merda!”. Da forma como ele me falou, a felicidade que eu trazia do palco transformou-se em muita raiva. O ácido tem esse poder, de aumentar o poder das sensações. Se as pessoas não tivessem gostado, eu até acharia que ele estava com razão, mas gostaram e penso até que Alceu ficou com ciúmes./ Sei que fiquei revoltado. Fui pro camarim mordido, espumando pela boca. Aquela onda do ácido, toda sensação é ampliada. Pensei, vou sair da banda, amanhã volto pra João Pessoa. Mas vou deixar minha marca. Voltei pro palco com aquilo martelando na cabeça./ Fazia um frio danado em São Paulo, com o ácido você sente um calor danado. Aí eu tirei a camisa. Quando a banda entrou, a platéia já sentiu aquela coisa diferente. Antes de começar a primeira música [“Telhado de Vidro”], pensei: “Vou quebrar a viola em sinal de protesto e vou sair do palco”. Os músicos estavam ali, prontos para começar; eu dava a maioria das marcações, era uma espécie de diretor musical da banda. Aí fui lá pra frente do palco com a viola na mão. Quando passei por Alceu, que estava sentado num banco, ouvi ele pedindo a viola. Fiz que não escutei. Cheguei na beira do palco e, inexplicavelmente, falei assim: “Vou prestar uma pequena homenagem a Sérgio Ricardo”, e aí, *paaaa!* quebrei a viola na quina do palco. Na hora que eu quebro, Alceu dava a contagem, como se fosse combinado, a banda começou a tocar. A platéia delirou, pensando que fazia parte do show.¹⁴⁵

Tendo abandonado o palco e o teatro Aquarius, Zé Ramalho, antes de botar o pé na estrada mais uma vez rumo a Paraíba, deixou um enigma plantado na geladeira da casa de Congonhas: um par de botas lambuzadas de ketchup e um bilhete com o seguinte mote popular: “Eu sou a macaca de couro de cantor ruim apanhar”. Em depoimento a José Teles, ele esclareceu que o objeto insólito representava o “sangue e a caminhada que havíamos feito até ali”, e que fora embora por ter se sentido “desprestigiado por Alceu e pela produção”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Citado por TELES, José. Op. cit., p. 205-206.

¹⁴⁶ Citado por TELES, José. Op. cit., p. 207. É a partir dessa viagem (em todos os sentidos) que Zé Ramalho rompe com o udigrudi recifense propriamente dito e suas diversas práticas contraculturais, carregando para suas posteriores composições muitos dos elementos trabalhados durante suas parcerias com Marconi Notaro e Lula Côrtes. “Ele passou uma pequena temporada em João Pessoa e voltou para o Rio decidido a vencer de qualquer maneira. Até chegar ao primeiro e bem-sucedido disco, Zé Ramalho empurrou cadeira de rodas de deficiente, foi garoto de programa, eventualmente fazia visitas à casa de

Passados os dois meses de aperto, os demais jagunços que não seguiram com Alceu Valença também botaram o pé na estrada e voltaram a se reencontrar no Recife. De volta ao udigrudi, fechariam com chave de ouro o ciclo de álbuns independentes gravados e produzidos nas instalações da Rozenblit e lançados pela Casa Abrakadabra, selo/produtora que, como vimos, teve uma importância central para a realização das idéias que animavam a cena, principalmente no que diz respeito aos artefatos musicais, propriamente ditos, mas também pelo sentido de reunião que ela encerra ao proporcionar o encontro entre os diversos artistas. A incursão coletiva da vez foi organizada em torno de Flaviola e O Bando do Sol, grupo composto por Lula Côrtes, Paulo (Lampião) Rafael, Icinho, Zé da Flauta, Dicinho, Robertinho, Kátia Mesel e Marcelo Montenegro. O álbum homônimo foi gravado na Rozenblit e lançado em 1976 pelo selo *Solar* da Abrakadabra, sob produção de Manoel Lira e produção-executiva de Kátia Mesel, auxiliados pelo técnico de som Hélio Ricardo (dos milagres).

Geraldo Azevedo, onde rolava um rango e parcerias. É dessa época, entre outras, ‘Taxi Lunar’ (uma amizade que perdura sem trincar – até hoje são vizinhos no mesmo prédio, no Leblon). Infiltrava-se em shows coletivos, os desbundes que ainda aconteciam no Parque Lage, e batia pernas pelos corredores de gravadoras. / Ninguém parecia querer saber daquele jagunço nem de suas músicas. / Salvou-o o espiritismo. Ou melhor, o casal Vanusa e Augusto César Vanucci, kardecistas confessos. Ambos descobriram espiritualismo na letra de ‘Avohai’. Vanucci ainda tentou encaixar Zé Ramalho na Som Livre, mas não conseguiu. Vanusa foi, por sugestão de Vanucci, quem primeiro gravou essa composição de Zé Ramalho (inspirada em seu avô – mistura de avô e pai, ao mesmo tempo, uma espécie de xamã), no disco *Vanusa Dez Anos Depois*. (...) Graças a uma dica de Fagner (que o conhecia de suas andanças pelo Recife em meados dos 70, e vivia fazendo elogios a *Paêbirú*), e também à gravação de Vanusa, Zé Ramalho teve melhor sorte na CBS... Em 1977, Zé Ramalho grava seu primeiro LP na CBS... entrava em grande forma para o primeiro time da MPB... Antes de ir embora para o Sudeste, teve o cuidado de ir na Rozenblit rescindir o contrato que havia assinado, no tempo de *Paêbirú*, com a gravadora.” p. 207-208.

Figura 19



Flaviola, nome artístico de Flávio Lira, estreou em 1971 com o “Arame Farpado”, grupo musical que agitou muitas festas promovidas pelos tropicalistas pernambucanos, como Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, e que esteve envolvido durante um tempo com o pessoal do Teatro Popular do Nordeste. Com o fim do TPN, prosseguiu em 1972 fazendo músicas para o musical infantil “Nos Anéis de Saturno” de Eduardo Maia, um show apresentado pela “*Troupe Júpiter*”. Em novembro de 1972, ele estaria entre os artistas anunciados para a “Feira de Música Experimental” e a partir de então seria uma presença constante nos eventos da “pernambucália”, a exemplo do mencionado “Parto de Música Livre do Nordeste”, realizado em junho de 1973, que ocasionou uma desagradável visita ao departamento de censura estética da polícia federal por conta de sua performance “pornofônica”¹⁴⁷. Para Jomard Muniz de Britto, Flaviola era um dos “cavaleiros de fogo”

¹⁴⁷ No dia 23 de junho, um dia após o show, o *Jornal do Commercio* publicou uma matéria de capa com o título “Pornofonia é vaiada no Teatro Santa Isabel no Parto de Música Livre”. O artista pernambucano Antônio Gomes do Santo, ou Don Antonio, que integrava o TUCAP na época, lembra que: “O Parto durou pouco mais de 3 horas, terminando de madrugada, sem a platéia arredar pé do Teatro Santa Isabel. O Parto teve alguns problemas com a Polícia Federal. Lembre-se: estávamos da Ditadura, - com o ditador Médico atrás de comunistas e fantasmas. Flaviola cantou uma música de tema homossexual, dizendo 'você me lamba, me chupa', atrevida para a época. Foi suspenso de cantar, pela Censura Federal, durante alguns meses. Marco Polo foi chamado dias depois, pela Polícia Federal, para explicar que cigarro artesanal era aquele que ele fumou e apagou no proscênio do palco. 'Era fumo de tabaco normal', explicou Marco. Eu e Tonico, no dia seguinte, fomos 'convidados' a ir na Polícia Federal explicar os incidentes. Leia-se:

que incendiavam a cena udigrudi com sua arte alquímica, anunciando o apocalipse por meio de cores e sons:

Os cavaleiros de fogo são como os três monges: por mais que se afastem estão cada vez mais próximos, por mais que se aproximem menos poderemos alcançá-los com o suor do rosto, da mão, da força. Eles são os pontos de partida dos mais simples e estranhos caminhos. Tentados sempre pelo espírito santo em línguas de fogo os três cavaleiros fazem da arte um prolongamento do corpo, da alma, da água, do fogo, da terra. Arte: chama que perdura se consumindo, que as consome perdurando. Possuídos pelas línguas do fogo do espírito santo os três serenos cavaleiros do apocalipse descobrem em cores e sons o incrível recomeço do universo. Tão fácil quanto impossível nomeá-los: TIAGO AMORIM, TIAGO ARARIPE, FLÁVIO/PHLAVIUS/FLAVIOLA.¹⁴⁸

O *Jornal da Cidade*, em crítica a respeito das apresentações do “7 Cantos do Norte”, produzido por Tiago Amorim no dia 25 de outubro de 1974 dentro da abandonada Igreja do Carmo, em Olinda, descrevia Flaviola como “um artista que mistura nostalgia e androginia” (“dois fenômenos bem explorados comercialmente em discos e shows, em todo o mundo”, acrescentava, com um tom de desdém, o jornalista).¹⁴⁹ Para além das comparações com Secos & Molhados e com Caetano Veloso, que acentuam apenas o aspecto performático do artista, o som de Flaviola é algo que não se presta a associações tão óbvias. O álbum *Flaviola e O Bando do Sol*, gravado após um ciclo de transcendências, delírios e experimentações estéticas – *Satwa* (1972), *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários* (1973) e *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol* (1974) – reúne e sintetiza o legado sonoro da Casa Abrakadabra de um modo despojado e conciso, às vezes nostálgico, às vezes festivo: passeando por ambientações psicodélicas na faixa “Canto Fúnebre”, um instrumental meio cigano, meio místico, embalado por Zé da Flauta até um campo desestruturado de ruídos e reverberações; abrindo espaço para “Tempo” e seus lamentos mnemontológicos (“Eu podia ter esquecido / matado ou perdido / já faz tanto tempo / (...) / Tanto tempo, tanto tempo / Que eu reclamo pelas coisas que eu amo / Tanto que eu podia até / ter esquecido

'convidar' = prisão. Nunca mais tivemos um evento tão marcante como o Parto, com os melhores músicos, compositores e instrumentistas de Pernambuco”. Mencionado no site do Memorial de Pernambuco: www.memorialpernambuco.com.br/memorial/artescenic/tucap/parto.htm.

¹⁴⁸ *Jornal do Comércio* de 28 de maio de 1972. Matéria de Jomard Muniz de Britto sob o título de “Quem são os cavaleiros de fogo”. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 49.

¹⁴⁹ *Jornal da Cidade* de 03 de novembro a 09 de novembro de 1974, “*Sete Cantos do Norte*”. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 82.

/ ou nascido outra vez”)¹⁵⁰; questionando, insistente como Hamlet anoitecido, “Noite, noite, noite eterna. / Trevas, quando se dissiparão? / Quando tornarei a ver a luz do dia?”¹⁵¹, dando a deixa para a viola violá-las, acompanhada pela flauta pastoral a la Rampal; fazendo coro com Kátia Mesel e Marcelo Montenegro em “Desespero”, alegrando a solidão com um refrão-estrofe que constata: “Tá tudo tão vazio e mudo / a solidão é o meu maior tempero / meu coração é pleno desespero”¹⁵²; “Canção de Outono”, que abre com Lula Côrtes a dedilhar seu tricórdio como se fosse introduzir um *raga* indiano, traz novamente as indagações noturnas de Flaviola, que canta sobre a harmonia das cordas: “Se o azul é mais que um sonho / o que será da inocência? / O que será dos corações / se o amor já não tem mais setas? / Se a morte é só a morte / o que será dos poetas / e das coisas já dormidas / de que ninguém mais se lembra? / Ó farol das esperanças! / Água clara, lua incerta! / Ó corações dos meninos! / Ó almas rudes das pedras!”¹⁵³; e prossegue em “Do Amigo” com uma aliviada declaração de amizade, muito mais falada do que cantada, à maneira de Belchior (“Realmente meu amigo / as coisas nunca, nunca / nunca são tão reais / quanto parecem ser / E no meio de toda essa confusão / que é grande, que confunde tanto / eu preciso demais de você / Eu pensei que você não ia sacar”); “Brilhante Estrela” é uma composição de Robertinho de Recife, gravada basicamente com um violão, por ele dedilhado, e melodias tranqüilas sopradas por Zé da Flauta; dois poemas de Lula Côrtes foram musicados e incluídos neste disco em forma de cançonetas: a fenomenológica “Como os Bois” (“Olhar é penetrar no que se faz olhado / É ir rompendo de um a outro lado / O corpo de matéria que se entrepõe a vista”)¹⁵⁴ e a suingada “Olhos”, que sugere uma das paisagens invertidas de Escher (“Refletindo côncavos / As poças d’água / Côncavos e convexos / Vagos e perplexos / Olhos em reflexos / De brasas bem acesas”)¹⁵⁵; a rasgada “Palavras” apresenta a seguinte cena: “Numa tarde entre avencas / junto à fonte em murmurinho / trocavam duas meninas / as primeiras confidências. / – Quem me dera ter o meu / vestido branco

¹⁵⁰ LIRA, Flavio. “Tempo”. Do disco *Flaviola e O Bando do Sol*. Recife: Abrakadabra – Solar. 1976.

¹⁵¹ LIRA, Flavio. “Noite”. Op. cit. Versos de Shakespeare da peça *Hamlet*.

¹⁵² LIRA, Flavio. “Desespero”. Op. cit.

¹⁵³ LIRA, Flavio. “Canção de Outono”. Op. cit.

¹⁵⁴ CÔRTEZ, Lula. “Como os Bois”. Do *Livro das Transformações*, produzido por Kátia Mesel e lançado pela Abrakadabra em 1972. É a faixa número 8 do disco de Flaviola: “Olhar para as matas como olham os bois / Como olham as cobras o seu verde intenso / Olhar para o tronco das árvores como os insetos e lagartos / Que nele se fundem / Tomando completamente suas tonalidades e texturas / Olhar é penetrar no que se faz olhado / É ir rompendo de um a outro lado / O corpo de matéria que se entrepõe a vista”.

¹⁵⁵ CÔRTEZ, Lula. “Olhos”. Op. cit. (É a faixa número 11 do disco.) Em uma entrevista ao *Jornal do Commercio* em 1982, Flavio confessou que Lula Côrtes fora sem dúvida alguma o seu parceiro mais intenso. Citado em LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 101.

de açucena / pra casar na capela branca / de Santa Maria Sena. / – Quem me dera inaugurar a primavera / vestida de borboletas / sob um ramo de flores / pra bailar e bailar / a dança das sete cores. / (E essas palavras / o vento imaginou que eram nuvens.)”¹⁵⁶; musicando um poema de Maiakovski (“Balalaica”) juntamente com Robertinho no banjo, Lula no dulcimer, ou saltério, Fernandinho no baixo, Zé na flauta e nos ruídos de cuíca, folha de Eucatex, palha de côco, papel e fitas e ele próprio, Flaviola, no violão ritmado, transformando a melopéia sugerida pela tradução de Augusto de Campos (“Balalaica / como um balido abala / a balada do baile de gala, / com um balido abala, / abala com balido / a gala do baile, / louca balalaica.”)¹⁵⁷ em uma cantoria alegre e debochada mais próxima da música caribenha do que das tradições musicais russas; revisitando a poesia cigana de Lorca para compor a animada “Romance da Lua”¹⁵⁸, que chegou a ficar famosa na voz de Amelinha; e finalmente insinuando o *rock* para atacar um frevo corrido com chocalho e tambores e guitarra distorcida em “Asas”, perguntando no refrão, a seja lá quem for: “Por que você não brinca de trocar de alma / comigo neste carnaval? / Por que você não brinca de trocar de asas / comigo neste vendaval? / (...) / Porque a gente pode fazer tudo ficar mais legal / nessa decadência geral / Porque a gente pode fazer tudo ficar mais legal / nessa cadência total”¹⁵⁹.

Apesar de todo o empenho de Flaviola, que ao mesmo tempo em que criticava “a incrível falta de ousadia” e “a acomodação intelectual” dos artistas pernambucanos,

¹⁵⁶ LIRA, Flavio. “Palavras”. Do dicos *Flaviola e O Bando do Sol*. Recife: Abrakadabra – Solar. 1976.

¹⁵⁷ MAIAKOVSKI, Vladimir. “Balalaica”. Tradução de Augusto de Campos. Faixa número 10 do disco de Flaviola. Em uma reportagem veiculada pelo *Jornal do Commercio* no dia 27 de janeiro de 1973, explorando a forma de criação do artista, o repórter destacou que Flaviola se autorizava a musicar e cantar “poemas de Cecília Meireles ou Henriqueta Lisboa”, as lendas de “La Fontaine” e da “mitologia grega”. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 116. Mencionando suas influências em reportagem do *Jornal da Cidade* sobre “O som de Recife”, Flaviola diz: “Canto sozinho, sou mais cantor do que qualquer coisa. Minha música é otimista, lírica, influenciada por Harry Belafonte, Jorge Bem, Yma Sumac, Ray Charles, Cauby Peixoto, a música do caribe, boleros, chá-chá-chá-chá, música do Nordeste, claro, e mais Mohamed El Bakar, que tem uma orquestra típica oriental que eu escuto muito”. Idem, ibidem. p. 119.

¹⁵⁸ LORCA, Federico Garcia. “Romance da Lua”. Faixa número 12 do disco de Flaviola: “Sobre a frágua veio a lua, / Com seus babados de renda. / O menino mira, mira. / O menino a está mirando. / No ar súbito, comovido / A lua move seus braços / E mostra, lúbrica e puro, / Seios de duro estanho. / Foge, lua, lua, lua!... / Se viessem os ciganos, / Com teu coração fariam / Anéis e colares brancos. / Oh, foge lua, lua, lua, lua! / Quando vierem os ciganos, / Te acharão sobre a bigorna / Com teus olhinhos fechados. / Foge, lua, lua, lua. / Que já sinto seus cavalos. / Deixa-me, filho, não pises / O meu alvor engomado... / Vinha perto o cavaleiro, / Com o tambor do chão tocando. / E, dentro da frágua, o menino / Tem seus olhinhos fechados. / Pelo oliveiral, bronze e sonho, / Eles vinham, os ciganos. / As cabeças para cima / E os olhos sempre-cerrados. / Foge lua, lua, lua!... / E dentro da frágua choram, / Dando gritos os ciganos. / O ar da noite vela, vela. / O ar da noite a está velando. / Ai! / Como canta a coruja, / Como canta no galho! / Através do céu, a lua / Vai o menino levando... / Foge lua, lua, lua!... / Lua, lua, lua, lua, lua, lua!...”

¹⁵⁹ LIRA, Flávio. “Asas”. Do disco *Flaviola e O Bando do Sol*.

propunha a realização de trabalhos com “uma proposta mais séria”, com base em “uma publicidade que fosse como arauto da coisa e que realmente mexesse com a cidade”¹⁶⁰, o disco *Flaviola e O Bando do Sol* não logrou atingir a consciência dos críticos formadores de opinião e a audição do grande público (sua distribuição limitou-se ao Recife), apesar de o disco ter sido, nas palavras de José Teles, o que teve maiores probabilidades de tocar no rádio justamente por ser o “mais acessível” dos lançamentos da Abrakadabra. Mas o som do udigrudi, de todo modo, até hoje é uma realidade misteriosa, com a qual interagem apenas alguns poucos “iniciados”, uma espécie de segredo de Elêusis transmitido de ouvido em ouvido, nunca propalado aos sete ventos, apesar de todo o entusiasmo.

A presença do álbum no mercado alternativo assinala um ponto em que teve início “a migração em massa dos principais integrantes desse movimento que o país desconheceu para o Sul Maravilha”¹⁶¹, engrossando as vagas de um deslocamento ainda maior que atualmente é designado como “Invasão Nordestina”, responsável por lançar no Sudeste artistas como Ednardo (e o “Pessoal do Ceará”), Belchior, Fagner, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, entre outros. O “final anárquico” do “movimento” que, segundo Teles, “teve origens no tropicalismo de 1968”, aconteceu durante um evento promovido pela TV Globo Nordeste chamado *Vamos Abraçar o Sol*, que reuniu diversos músicos em um palanque armado “no ponto mais badalado da elegante avenida Boa Viagem” com a finalidade de divertir o povo até que o sol raiasse anunciando o verão, que no Recife é aberto oficialmente em setembro. Os organizadores do evento, talvez sem saber, reuniam duas “tendências” da música pernambucana dos anos 70 que não poderiam ser mais antagônicas: de um lado os desbundados do udigrudi, avessos ao purismo folclorizante, representados por Flaviola e O Bando do Sol; de outro lado, os armorialistas da Orquestra Armorial, muito bem alinhados em seus *smokings*, defensores intransigentes da “autêntica” tradição musical nordestina. É de se imaginar a disparidade entre as apresentações de um e outro grupo, sobretudo levando-se em consideração que Flaviola, ao vivo, era bem diferente do disco, comportando-se com uma “tremenda agressividade”, como notou um jornalista do *Jornal da Semana*. Nesta mesma matéria, o artista refletia que “depois de Pink Floyd... ninguém deve brincar de

¹⁶⁰ “*O som de recife*”, reportagem publicada pelo periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Citado por LUNA, João Carlos de Olivera. Op. cit., p. 119.

¹⁶¹ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. Op. cit., p. 200.

‘fazer som’ à toa”.¹⁶² E não era o que ele e seu bando estavam fazendo. Na verdade, eles brincavam, mas não em vão. Em 1982, refletindo sobre a condição criativa dos músicos pernambucanos, Flavio Lira apresentava as “origens metafísicas” de Flaviola:

São Paulo não se contenta em copiar estilos, criar novas tendências e costumes, que suprem exatamente essa falta que a gente sente da originalidade, arrojo e profundidade na criação, sem com isso, de maneira alguma, perder o cheiro do povo. É nessa que eu embarco, é nessa “tchurma” (sic) que eu faço fé. É isso aqui. Música para a verde-idade. Música para crianças! Deus está solto! E todos os outros morenos da vida de qualquer Caetano... Flaviola é uma fantasia. Uma alegoria da alegria. Uma coisa bonita de se imaginar. Um personagem interessante. E pode pintar a qualquer momento!... Flavio Lira sou eu, o criador desse e de outros personagens.¹⁶³

Mas enquanto Flaviola e O Bando do Sol estavam no palco da Globo ritualizando a chegada do verão, nem todos sacaram ou se interessaram pelas alegorias da “tchurma” do udigrudi. Seu disco, cujas cópias arremessadas para a platéia durante o show foram jogadas de volta para o palco, da mesma forma que os álbuns anteriores da Abrakadabra, esperaria muito tempo até que fosse considerado digno de ser ouvido; e ainda assim, em um contexto de escuta muito específico, caracterizado sobretudo por pesquisadores e colecionadores de obras musicais psicodélicas, estrangeiros em sua maioria, interessados, como Nemo Bidstrup – proprietário do selo *Time Lag Records* –, nos “povos subterrâneos” e na “música experimental” do mundo inteiro. Nemo, que reeditou em CD e LP os discos *Satwa*, *No Sub Reino dos Metazoários* e *Paêbiru*, os considera relevantes por serem “obras de energia maciça e transbordante que têm uma carga mágica”:

Livre espírito: rebelde e bonito ao mesmo tempo. Contrapeso duro de se conseguir, afinal de contas. Os fatos e circunstâncias nas quais tais álbuns foram feitos (aonde, quando e como), os faz ainda mais surpreendentes. Artística, histórica ou heroicamente falando. Essas são algumas das razões principais que me fizeram querer reeditar as gravações e registros fonográficos desse pessoal.¹⁶⁴

¹⁶² *Jornal da Semana*, de 15 a 21/08/1976. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 120.

¹⁶³ *Diário de Pernambuco* de 14 e 16 de fevereiro de 1982. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 101.

¹⁶⁴ Blog do jornalista Cristiano Bastos: <http://zuboski.blogspot.com>.

ENFIM

Se as pessoas que recusaram o disco de Flaviola no show de 1976 soubessem o preço que ele valeria trinta anos depois, talvez tivessem pensado duas vezes antes de rejeitá-lo. Atualmente, na página de leilões virtuais do *Mercado Livre*, o primeiro lance do LP original não sai por menos de R\$ 500,00. De todo modo, os artistas do udigrudi não costumavam cair nas graças do “grande público”. O som dessas gravações subterrâneas ficou restrito aos consumidores mais próximos dos grupos, ao público que se identificava com as propostas e as práticas contraculturais. Considerá-los como marginais, enquanto um grupo marginalizado, para além de uma possível romantização, sublinha um dado essencial de sua presença no cenário artístico pernambucano: eram marginalizados não só pelos “armorialistas, militares, direitistas, engajados de esquerda”, mas também por aqueles que defendiam a produção cultural como um problema somente de “identidade regional nordestina”, que na época “foi dissidente do ‘modernismo’ *pop* aderido pelo pessoal do udigrudi”.¹⁶⁵

Uma solução fácil e equívoca correntemente utilizada pela crítica e pelos estudiosos de música brasileira é aplicar o rótulo de “pós-tropicalista” a todos os artistas, músicos, sobretudo, que em suas criações não reproduzem purismos estéticos e engajamentos político-ideológicos, que incorporam a eletricidade “estrangeira” da guitarra às sutilezas acústicas do violão de nylon, que ousam promover misturas rítmicas inusitadas, rompendo com os padrões tradicionais de composição, que chocam o público com suas performances, que cantam letras estranhas, alucinantes, fragmentárias, caleidoscópicas, visionárias. Ou tudo isso, ou simplesmente por terem surgido na cena musical *depois* de Caetano e Gil terem pulado fora do país.

Outro recurso frequentemente utilizado é a vasta noção de “Música Popular Brasileira”, que na década de 1970 deixa de ser um “gênero” específico para se tornar uma verdadeira instituição musical no Brasil, uma casa-da-vó-joana que reuniria todos os músicos, dos mais diversos estilos e tendências, definindo valores e hierarquizando os artistas de maneira altamente tendenciosa, reservando para os músicos “experimentais” um “terceiro nível” um tanto quanto condescendente. Esse deslocamento, além do mais, só reforça a tese mecânica que apresenta o Tropicalismo

¹⁶⁵ LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália – história e música do Recife (1972-1976)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2010. p. 87.

como um movimento gravitacional que teria esgotado em si os valores da contracultura e da ousadia, determinando todas as movimentações alternativas posteriores.

Desde o início da pesquisa, estava claro para mim que eu teria de me livrar dessas idéias fixas para compreender de maneira mais aprofundada o “Caso Udigrudi”. *Por que a música da década de 1970 é pouco estudada? Será que o tal “vazio cultural” deixado após o AI-5 é real? Será que a opinião e o receio de Caetano Veloso ao dizer que o “som dos anos 70 talvez não [fosse] um som musical”, e de que a década tinha tudo para ser a “década do silêncio”¹⁶⁶, expressavam uma verdade abrangente?* “Certamente que não!”, eu me respondia... É que o recheio estava, muitas vezes, nos subterrâneos, no *underground*... E é justamente nesse ponto que começam a surgir as dificuldades para o pesquisador. Como disse a crítica Ana Maria Bahiana no início dos anos 80: “ficamos tão encharcados de ansiedade que nem vimos a década passar”.¹⁶⁷

Portanto, como acessar um fenômeno que, já em sua época, era relegado ao silêncio e ao esquecimento? Como trazer à tona, por exemplo, os “hippies jagunços” que se perderam no “Vale de Cristal”, os piratas-primatas do “sub reino”, os “cavaleiros de fogo”, enfim, os artistas *udigrudis* do Recife? Uma alternativa metodológica seria o recurso à “história oral”, resgatando da memória dos indivíduos as realidades que o tempo vai tornando cada vez mais rarefeitas. Mas para isso eu teria que estar no Recife – o que não seria nada mal – e tal viagem não me foi possível empreender. Como eu faria então para o trazer o Recife até mim? Como seria possível reconstituir uma história que quase não é contada? Aí fui descobrindo o quanto a internet é importante neste trabalho de rememoração. Textos, resenhas, entrevistas, verbetes, discos, uma multiplicidade de fontes iconográficas, tudo disponível 24 horas por dia para um investigador se faltar em suas averiguações. Foi ficando cada vez mais claro que para surpreender as formas fugidias que preenchem, aqui e ali, o suposto “vazio cultural”¹⁶⁸ dos anos 70, seria preciso recorrer, também, a uma “micro-história”, uma história do cotidiano que desse conta dos acontecimentos que poucas pessoas registraram, sobretudo jornalistas, e apenas os mais predispostos à empatia. Os demais, da mesma forma que as “grandes gravadoras” e o “grande público”, digamos, o *establishment* da música brasileira, simplesmente torciam o nariz e diziam: “não!” Mas... *por que não?*

¹⁶⁶ Citado em NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)”. In: *Estudos Avançados* (on-line), vol. 24, nº 69. 2010. p. 389. Disponível em: www.scielo.br.

¹⁶⁷ Idem, ibidem.

¹⁶⁸ “O vazio cultural é apontado com relevância na ‘ausência’ de atividade criadora contestatária, sobretudo em contrapartida da ameaçadora atuação da ditadura e não da ausência de fontes.” In: LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 16.

Tomando partido da afirmativa, essa pesquisa buscou trazer à luz os excluídos, deixando suas múltiplas vozes, idéias, visões, gestos e sonoridades, repercutirem não no vazio, mas em um contexto contracultural específico que apenas uma investigação mais minuciosa poderia evidenciar.

CORPUS DOCUMENTAL

VÍDEOS:

Documentário Projeto Experimental em Jornalismo, 2008.2. “*Ave Sangria: Sons de Gaitas, Violões e Pés*”. Produção Reportagem e Edição de Raynaia Uchôa, Rebeca Venice e Thiago Barros sob Orientação de Cláudio Bezerra e imagens de Alex Costa da Universidade Católica de Pernambuco. Disponível no site www.vimeo.com.

Documentário de Cristiano Bastos e Leonardo Bomfim sobre o disco *Paêbirú*. “*Nas Paredes da Pedra Encantada*”. (Teaser.) Ainda não finalizado. In: www.youtube.com

JORNAIS:

Diário do Grande ABC de julho de 1976. Citado por Cristiano Bastos. In: <http://zuboski.blogspot.com>.

Diário de Pernambuco de 14 e 16 de fevereiro de 1982. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História. 2010. p. 101.

Jornal *O Pasquim*, edição de 8 de janeiro de 1970. Citado por COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “A Contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária”. In: *Anos 70: trajetórias*. Op. cit., p. 40-41.

Jornal da Cidade de 03 de novembro a 09 de novembro de 1974. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 82.

Jornal da Cidade, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Citado por Idem, ibidem. p. 119.

Jornal da Cidade de agosto de 1975. Citado por Idem, ibidem. p. 65.

Jornal da Semana, de 15 a 21/08/1976. Citado por Idem, ibidem. p. 120.

Jornal do Comércio do dia 14 de abril de 1968, citado por TELES, José. *Do Frevo ao Manguêbeat*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 191.

Jornal do Comércio de 28 de maio de 1972. Citado por LUNA, João Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 49.

Jornal do Commercio de 5 de setembro de 1972. Citado por Idem, ibidem. p. 68.

Jornal do Commercio de 7 de novembro de 1972. Citado por Idem, ibidem. p. 69.

Jornal do Commercio de 16 de dezembro de 1972. Citado por Idem, ibidem. p. 109.

Jornal do Commercio de dia 27 de janeiro de 1973. Citado por Idem, ibidem. p. 116.

Jornal do Commercio de 16 de fevereiro de 1973. Citado por Idem, ibidem. p. 76.

Jornal do Commercio de 24 de abril de 1973. Citado por Idem, ibidem. p. 102.

Jornal do Commercio do dia 18 de outubro de 1973. Citado por Idem, ibidem. p. 132.

Jornal do Commercio de 02 de abril de 1974. Citado por Idem, ibidem. p. 49.

Jornal do Commercio de 7 de abril de 1974. Citado por Idem, ibidem. p. 128.

Jornal do Commercio de 18 de agosto de 1974. Citado por Idem, ibidem. p. 41; 95; 133.

Jornal do Comércio de 27 de dezembro de 1974. Citado por Idem, ibidem. p. 95.

Jornal Oxente, edição de abril de 1989. Citado por TELES, José. Op. cit., p. 172-173.

REVISTAS:

Revista *Cult* (nº 152, novembro de 2010).

Revista-E do portal Sesc SP, edição nº 83. In: www.sescsp.org.br.

Revista *Rolling Stone*, edição 24 (setembro/2008).

Revista *Veja*, edição de 12 de novembro de 1969. Citado por COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “A Contracultura: o Outro Lado da Modernização Autoritária”. In: *Anos 70: Trajetórias*. p. 40.

DISCOS:

Ave Sangria (Ave Sangria). Rio de Janeiro: Continental, 1974.

Flaviola e O Bando do Sol (Flaviola). Recife: Solar – Abrakadabra, 1976.

Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários (Marconi Notaro). Recife: Abrakadabra, 1973.

Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol (Lula Côrtes & Zé Ramalho). Recife: Solar – Abrakadabra, 1974.

Satwa (Lailson & Lula Côrtes). Recife: Abrakadabra, 1973.

SITES:

<http://brnugets.blogspot.com>

<http://zedaflauta.blogspot.com>

<http://zuboski.blogspot.com>

<http://www.jconline.com.br>

<http://www.memorialpernambuco.com.br>

<http://www.nordesteweb.com>

<http://www.rollingstone.com.br>

<http://www.senhorf.com.br>

<http://www.zeramalho.com.br>

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia (orgs). *“Por que não?”: rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. São Paulo: Atêlie Editorial, 1996.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34, 1997.

HILL, Christopher. *O Mundo de Ponta-Cabeça – Idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *História & Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escalas. A experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2 1958-1985)*. São Paulo: Editora 34, 1999.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TEJO, Orlando. *Zé Limeira, Poeta do Absurdo*. Brasília: Senado Federal, 1980.

VÁRIOS AUTORES. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, 2006.

ARTIGOS E DISSERTAÇÕES:

BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural Made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling*

Stone brasileira (1972-1973). Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. 2007. Disponível em <http://www.athena.biblioteca.unesp.br>

BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer Bobagem: uma História dos Mutantes*. Dissertação de mestrado. Brasília: UnB, História Cultural. 2009.

BOZZETTI, Roberto. “Uma tipologia da canção no imediato pós-tropicalismo”. Revista 34 – PPGL/UFSM. 2007.

KRUGER, Cauê. “*Impressões de 1968: contracultura e identidades*”. In: Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, vol. 32, nº 2, 2010. Edição virtual: <http://periodicos.uem.br>.

LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História. 2010. Disponível em <http://dominiopublico.org.br>

NAPOLITANO, Marcos. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. Artigo apresentado no IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM. Cidade do México, abril de 2002.

_____. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)”. In: Revista de Estudos Avançados (on-line), volume 24, nº 69. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br>

RIBEIRO, Rafael Sampaio Rosa. “*Cidade elétrica*”: *Representações de Salvador cantada de cima do trio (1968-2010)*. Projeto de qualificação. Brasília: UnB, Programa de Pós-Graduação em História, 2010.