

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ARTUR ONYAIÊ GONÇALO DO NASCIMENTO

Memórias em cena:

O ressurgimento da psicodelia do Udigrudi nas cenas musicais contemporâneas no Recife.

Recife

2019

ARTUR ONYAIÊ GONÇALO DO NASCIMENTO

Memórias em cena:

o ressurgimento da psicodelia do Udigrudi nas cenas musicais contemporâneas no Recife.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação.

Area de concentração: Comunicação & Música

Orientador: Prof. Dr. Thiago Soares.

Recife
2019

Catálogo na fonte
Bibliotecária Andréa Carla Melo Marinho, CRB-4/1667

N244m Nascimento, Artur Onyaiê Gonçalo do
Memórias em cena: o ressurgimento da psicodelia do Udigrudi nas
cenas musicais contemporâneas no Recife / Artur Onyaiê Gonçalo do
Nascimento. – Recife, 2019.
126 f.

Orientador: Thiago Soares.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2019.

Inclui referências.

1. Cenas musicais. 2. Memória. 3. Udigrudi. 4. Psicodelia. 5. Recife.
I. Soares, Thiago (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-109)

ARTUR ONYAIÊ GONÇALO DO NASCIMENTO

Memórias em cena:

o ressurgimento da psicodelia do Udigrudi nas cenas musicais contemporâneas no Recife.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação.

Aprovada em: 24/05/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Thiago Soares (orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jelder Janotti Jr. (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho (Examinador externo)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Á Ana Maria da Conceição Silva (*em memória*) e José Carlos Gonçalo da Silva (*em memória*).

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo agradeço à Jandira Batista e Carlos Gonçalo, meus pais, pelo amor, esforços, lutas e dura caminhada que tiveram para que pudessem proporcionar aos filhos uma vida confortável, repleta de possibilidades e oportunidades. Acredito que o meu ingresso no programa de pós Graduação de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco é resultado direto da persistência dos meus pais por condições melhores do que eles tiveram.

A minha irmã e sobrinhos por toda a inspiração e leveza que tanto contribuíram para a conclusão deste trabalho mesmo nos períodos mais árduos.

À Adriana Guerra pelo companheirismo, amor, amizade, encorajamento e suporte que me impeliram a encarar desafios e anseios que emergiram durante nosso vínculo.

A minha tia Judite e toda família Baracho que sempre me receberam portas e corações abertos.

Ao meu orientador Thiago Soares que, além de fornecer todo o suporte necessário para o desenvolvimento da minha pesquisa, foi muito compreensivo no que tange os dissabores que surgiram durante meu trajeto na pós-graduação.

A Jeder Janotti pois, suas pesquisas foram fundamentais para me despertar o interesse da pesquisa científica na área das cenas musicais.

Às discussões levantadas pelos amigos dos grupos de pesquisa vinculados ao Programa de PósGraduação em Comunicação: o Grupo de Pesquisa em mídia, música e cultura pop, o Grupop; e o Lama, Laboratório de Análise de Música e Audiovisual.

Ao amigo Tiago Pimentel pelos mútuos incentivos e pelas trocas intelectuais regadas a cerveja.

Ao amigo Alexandre Melo, da Fundação Joaquim Nabuco que, no decorrer da pós-graduação, me tranquilizou com suas palavras e experiências.

À Fundação Joaquim Nabuco e ao Núcleo de Imagem e História Oral pelas importantes concessões que me permitiram conciliar as pesquisas da UFPE e trabalho na Fundaj.

RESUMO

Nos idos dos anos 2000, se formava em Recife uma cena musical constituída por bandas e artistas como Anjo Gabriel, Aninha Martins, Feiticeiro Julião, Tagore, Dunas do Barato, Juvenil Silva e entre outros. Tinham em comum as referências estéticas da psicodélica e/ou música regional das bandas Ave Sangria, Lula Côrtes e Flaviola, representantes de uma cena psicodélica que aconteceu no Recife na década de 1970, também conhecida como Udigrudi. Diante deste panorama, me debruço na intenção de investigar e compreender as motivações, as controvérsias, aspectos históricos, estéticos e memorialísticos que fizeram com que o Udigrudi, mais de 30 anos depois, se tornasse um componente marcante da construção de um alicerce sensível para essa nova cena psicodélica dos anos 2000. O conceito de cenas musicais foi o principal aporte teórico para a materialização desta pesquisa, pois, como conceito recente e em contínua formação, consegue dialogar com teorias e metodologias da Sociologia, História e Comunicação. Destarte, para compreender o Udigrudi nas cenas contemporâneas do Recife, investiguei mediante entrevistas de história oral, acervos públicos, vídeos de internet e matérias de jornais. E foi a partir destas incursões pelas cenas musicais supracitadas, pude constatar disputas estéticas, históricas, memorialísticas e geracionais que corroboraram significativamente o entendimento das articulações das memórias e cenas musicais.

Palavras-chave: Cenas musicais. Memória. Udigrudi. Psicodelia. Recife.

ABSTRACT

Back in the 2000's was formed in Recife a music scene constituted by bands and artists as Anjo Gabriel, Aninha Martins, Feiticeiro Julião, Tagore, Dunas do Barato, Juvenil Silva and others. They had in common the regional and psychedelic aesthetical references from bands like Ave Sangria, Lula Côrtes and Flaviola, who represented a psychedelic scene that happened in Recife in the seventies, known as Udigrudi. In the face of this background, I looked into this context in order to investigate and comprehend the motivations, controversies; historical, aesthetics and memorialistic aspects that made Udigrudi, after thirty years, became a significant component of a sensitive foundation to this new psychedelic scene in the 2000's. The concept of music scenes was the main theoretical input to the materialization of this research, because, as a recent concept and in continuous development, can dialogue to theories and methodologies from Sociology, History and Communication. Therefore, to comprehend the Udigrudi on the contemporary music scenes in Recife, I investigate by means of oral history interviews, public archives, videos from the internet and papers from newspapers. From these incursions through the music scenes in Recife, I could realise aesthetical, historical, memorialistic and generational disputes that corroborated significantly to the understanding of the articulations between memories and music scenes.

Keywords: Music scenes. Memory. Udigrudi. Psychedelia. Recife.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	9
2	INTRODUÇÃO	12
3	DAS ARTICULAÇÕES ENTRE CENAS MUSICAIS E MEMÓRIA	23
3.1	Memória	26
3.2	Memória nas Cenas Musicais: Uma proposta	31
4	UNDERGROUND, UDIGRUDI E O UDIGRUDI	34
4.1	Os desbundados e os censores	37
4.2	O Udigrudi	40
4.3	Nordestinidade, pernambucanidade, esquecimentos e apagamentos	52
4.4	Boom da memória	69
4.5	Ave Sangria e a construção de um arquivo performático.	85
5	UDIGRUDI, MANGUE E PÓS MANGUE: INTERSEÇÕES	92
5.1	Anjo Gabriel.....	112
5.2	Juvenil Silva	114
5.3	Tagore	116
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
	REFERÊNCIAS	124

1 APRESENTAÇÃO

Já estava ao fim da graduação quando, no VIII Colóquio de História da Universidade Católica de Pernambuco, tive os primeiros contatos com o chamado Udigrudi. O professor da disciplina de História Contemporânea, Luiz Manoel, falava de sua pesquisa de doutorado, que tratava da urbanização do Recife nos anos 70, dinâmicas culturais e, inclusive, o cenário musical do período. Recordo bem que na conclusão de sua fala, ele tocou a música *Papagaio do Futuro*, de Alceu Valença, e rapidamente mencionou uma cena musical que misturava os elementos da música brasileira, da música nordestina, com as informações do rock que chegavam na cidade. Intrigado por ser fã de rock e não ter conhecimento do Udigrudi, após a palestra do professor Luiz Manoel, busquei mais informações sobre a cena e ele foi taxativo: “José Teles, *Do Frevo ao Mangubeat*”. A publicação já estava esgotada há anos, seu empréstimo era dificultado pelas constantes renovações na biblioteca; contudo, consegui um exemplar usado em um site de sebos virtuais. Sua leitura foi fundamental para o surgimento de novos questionamentos, observações e novas referências bibliográficas e musicais acerca da cena. Concomitante às descobertas que se davam com a leitura do livro do crítico musical José Teles, eu percebia o surgimento de bandas como malvados Azuis, Tagore Suassuna, Canivetes, Dunas do Barato, Anjo Gabriel, Semente de Vulcão, e o festival *A Noite do Desbunde Elétrico*. O rock psicodélico e as bandas do udigrudi sempre citadas como referência eram partes fundamentais do alicerce que ligava essas bandas. Foi a partir daí que passei a tentar entender de maneira mais minuciosa o crescimento de bandas que referenciavam a memória do Udigrudi, cena musical que aconteceu no Recife mais de 30 anos atrás.

No primeiro capítulo dissertei acerca das teorias das cenas musicais, de memória, e das possibilidades de diálogo que envolvem as cenas musicais e as memórias. Para tal utilizei os trabalhos de Straw (1991), Jeder Janotti (2011), Felipe Trotta (2014) e Simone Sá (2011) no que tange às cenas; e, no que concerne às memórias, Jacques Le Goff (1990), Diana Taylor (2013), Pierre Nora (1993) e Halbwachs (2000). Em seguida, também buscando alinhar o fazer metodológico das memórias e das cenas musicais, destaquei pontos que em que as metodologias podem ter interseções, como na História Oral, que pode dar qualidade e profundidade ao nosso trabalho ao ouvir os mediadores das cenas musicais.

Início o segundo capítulo a partir uma análise pormenorizada do termo udigrudi, que, há pouco descobri que se tratava de um vocábulo também usado para uma referência estética no cinema. Diante disso, tentei encontrar as motivações que me fizeram pensar o udigrudi apenas como uma cena musical no Recife. Posteriormente, achei válido relatar como a relação da cultura udigrudi com o desbunde, contudo, senti falta de esclarecer mais acerca do que era o desbunde.

Sobre o Udigrudi, escrevi acerca dos discos, dos músicos, dos lugares, das sonoridades, circuitos e afins. Nessa perspectiva, tentei mostrar como a música produziu outras práticas que fizeram com que o Udigrudi tivesse o sentido de uma cena musical.

Um ponto significativo para a memória do Udigrudi foi entender as suas relações com a ideia de pernambucanidade. Início fazendo uma análise de como se deu a construção da noção de pernambucanidade e como essa pernambucanidade, juntamente com a artistas legitimados por ela, mediava construções e articulações no que tange políticas de governo, identidades, cenas e memórias. Logo, percebi que fazer parte ou não de uma pernambucanidade e/ou nordestinidade pode interferir diretamente nos processos da memória, ou seja, na transmissão, nos esquecimentos, apagamentos e afins. Então, observa-se, principalmente no período da década de 80, que não foram produzidas muitas memórias duráveis acerca do Udigrudi, possivelmente por distâncias de uma ideia tradicional de nordestinidade e/ou pernambucanidade. Então, para ilustrar melhor este panorama da década de 1980, indiquei alguns embates estéticos entre estabelecidos e os neófitos do udigrudi, trazendo as assimetrias das benesses das políticas públicas de quem se aderiu ou não aos conceitos tradicionais de pernambucanidade e/ou nordestinidade. Por outro lado, observamos mudanças nesse cenário, visto que o Udigrudi e sua memória atravessaram por mudanças significativas, chegando, inclusive, a ter ter certo reconhecimento nacional.

Já no capítulo 3, pretendo me ater mais às relações das memórias e as cenas; dos embates estéticos, dos esquecimentos, apagamentos e das transmissões das memórias. Nesse quesito, almejo estudar o mangue e as suas similaridades e distinções do Udigrudi, investigando as relações e manifestações das memórias acerca do Udigrudi se manifestam nessa cena mangue. Através das minhas pesquisas iniciais, percebi que o mangue, em seu momento inicial, pouco mencionou a cena Udigrudi. Não obstante, em 1996, a partir de outra linhagem do

mangue, com o pessoal do Querosene Jacaré e da banda Jorge Cabeleira e o dia que Seremos Todos Inúteis, é que como vão aparecer as primeiras referências à cena da década de 1970, mas ainda assim, são bandas que não tiveram tanta projeção midiática como Nação Zumbi ou Mundo Livre S/A.

Outra minúcia deste capítulo é a institucionalização do mangue; de como ela se deu e algumas de suas implicações no que concerne às cenas, memórias e manifestações musicais. Pensando nisso Realizei entrevistas com Aninha Martins, Juvenil Silva e Marco da Lata e, a partir das novas informações obtidas através das entrevistas e análises midiáticas desses artistas que acionam o Udigrudi, procurei compreender melhor os tensionamentos trazidos pelo surgimento de cenas musicais que buscam por outras formas de visibilidade estética para além do mangue. Penso que o conceito de pós-mangue de Ricardo Maia possa nos ajudar a refletir os dissensos que emergem diante do hegemonia do mangue. À vista disso, questiono as motivações do adensamento da manifestações das memórias e encenações do udigrudi que afloram à superfície a partir da metade dos anos 2000.

2 INTRODUÇÃO

Ao findar dos anos 60, nota-se no Recife uma movimentação musical adotando estéticas mais alinhadas ao primeiro momento do rock nos Estados Unidos. Bem como em outras regiões do país, esse primeiro momento do rock no Brasil se manifestou através da Jovem Guarda, onde os Beatles foram a grande referência musical. Bandas como os Bambinos, os Éforos, Os Selvagens, The Silver Jets e muitas outras foram responsáveis pelos embalos das noites jovens no Recife. Não tardou muito para que a bateria, o baixo e a guitarra, instrumentos basilares da sonoridade roqueira, somados aos instrumentos e sotaques mais peculiares das culturas brasileiras, se tornassem fundamentais na construção da sonoridade do Udigrudi no Recife.

A realização da I Feira Experimental de Música do Nordeste, acontecida em Novembro de 72, em Nova Jerusalém, foi outro fator categórico na construção da cena Udigrudi no Recife, pois foi uma abertura de espaço para a congregação de músicos que estavam dispersos e que buscavam ampliar os horizontes musicais. Dentre estes músicos estavam Lula Côrtes, Marconi Notaro, Phetus, os músicos da Tamarineira Village – futura Ave Sangria – e entre outros. Sendo assim, instintivamente, surgiam várias parcerias e grupos musicais que dariam ao Recife uma cena musical distinta, compostas por uma linguagem pop lisérgica acompanhada de texturas psicodélicas, distorcidas, e carregada dos sotaques brasileiros, resultando no disco da Satwa, resultado da união de Lula Côrtes e Laílson; no disco Paêbiru, fruto da união do incansável Lula Côrtes e o músico paraibano Zé Ramalho; e o disco da banda Ave Sangria. Todavia, com o fechamento de espaços para shows, a censura, o fim de algumas bandas e a falta de estrutura, a cena perde força e arrefece, já no fim dos anos 70.

Não obstante o arrefecimento da cena udigrudi, os artistas, as suas obras, o imaginário que lhe cercava e o seu prestígio, permaneceram vivazes na história da música pop em Pernambuco, onde declarações de valorização à sua memória são recorrentes em outras cenas, em outras décadas, como é caso da exposição realizada no Espaço Cultural Arteviva, criado em 1985, pela Lourdes Rossiter. O Arteviva dedicava-se a várias áreas culturais, contudo, com o passar do tempo, o rock foi se tornando mote central, realizando shows, concursos, exposições e afins. Em 1989, houve a exposição denominada de *De cara com o Rock*, que aproveitou a

popularização do rock brasileiro do período para realizar uma mostra com nomes importantes da história do rock pernambucano da década de 60 até 80, onde a banda Ave Sangria aparecia como pioneira do rock local.

Mesmo não sendo preponderante, a música e a história do Udigrudi da década de 70 tinha prestígio por alguns nomes da cena Mangue, tal qual Querosene Jacaré e a banda Jorge Cabeleira. Apesar da menor exposição midiática, demonstram claramente que o Udigrudi faz parte de suas referências. Em 1997, por exemplo, Querosene Jacaré contou com a participação de Marco Polo, vocalista da Ave Sangria, no Abril pro Rock, e sua presença foi tida como um dos melhores momentos do show (Jornal do Commercio, 1997). O sucesso foi tamanho que na gravação do disco *Você Não Sabe da Missa Um Terço* (1998), estreia do Querosene Jacaré, a regravação de *Geórgia, a Carniceira* e a participação de Marco Polo foram inevitáveis.

Surgida no mesmo no mesmo período que a Querosene Jacaré, mais precisamente em 1993, a banda Jorge Cabeleira e o Dia em que Seremos Todos Inúteis dialoga com o blues, o baião e rock psicodélico dos anos 70. A banda chegou a atuar em alguns festivais independentes, vide o Recife Rock Show, promovido pelo Espaço Arte Viva; o Superdemo, no Circo Voador, no Rio de Janeiro; e no pernambucano Abril Pro Rock. Neste último, na edição de 1997, assim como o Querosene e Jacaré, o grupo contou com a participação de um dos renomados músicos da cena udigrudi do Recife, o músico e produtor Zé da Flauta, da extinta Phetus. Outrossim, o Jorge Cabeleira tocou a música *Os segredos de Sumé*, do disco *Paêbirú* (1975), de Lula Côrtes e Zé Ramalho. No seu disco de estreia, o *Jorge Cabeleira e o Dia em que Seremos Todos Inúteis* (1997), a banda regrava *Os segredos de sumé*, mas, desta vez, conta com Zé Ramalho nos vocais.

Já nos anos 2000, décadas após do arrefecimento da cena udigrudi, nota-se a recorrência com que ela é citada e tida como referência em diversos aspectos da produção cultural, onde as menções à cena vão além da música. No audiovisual, o *Rosa de Sangue*, de Melina Hickson, que, apesar de discorrer principalmente da história da gravadora pernambucana Rozenblit, também aborda a cena musical udigrudi; no *Ave Sangria: Sons de Gaitas, Violões e Pés*, de 2008, das diretoras Rainaya Uchoa, Rebeca Venice e Thiago Barros; e o documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada*, de 2011, dirigido pelo gaúcho Cristiano Bastos, que trata do disco *Paêbirú*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho. Nos trabalhos acadêmicos, temos a

dissertação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco *Udigrudi da Pernambucália: história e música no Recife (1968-1976)*, de João Luna; e *Pelo Vale de Cristal: Udigrudi e Contracultura no Recife (1972-1976)* de Guilherme Oliveira. Nas revistas especializadas, a matéria da revista *Rolling Stone*, de 2008, de Cristiano Bastos - o mesmo do documentário acerca do Paêbirú -, escreve *O Agreste Psicodélico*; já na Revista Continente, o jornalista Marcelo Abreu assinou *Satwa, o estopim de uma nova era*, em Setembro de 2013; e a mesma revista, já em 2014, publicou sobre a volta da banda Ave Sangria aos palcos do Santa Isabel - bem como todos os jornais locais do período -, com o título de *Ave Sangria: O desbunde 40 anos depois*. Existem tópicos em livros, como o *Lindo Sonho Delirante - 100 Discos Psicodélicos Brasileiros*, do jornalista e pesquisador Bento Araújo; ou no afamado livro de José Teles, *Do Frevo ao Mangubeat*. Na realidade, penso que um dos fatores que parece ter contribuído no boom da memória acerca do udigrudi foi o jornalista José Teles, que traz pela primeira vez uma produção literária sobre a cena Udigrudi, sendo uma das poucas referências sobre a cena. Neste sentido, Michel de Certeau conta que: “A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina (...) Assim pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam”. (2008, p. 107). Com isso, Teles “enterra” o Udigrudi no túmulo da história e, concomitantemente, preserva e nutre a memória da cena.

Concomitante a estas manifestações, atenta-se para a concepção de uma nova cena musical que, desta vez, inspira-se nos desbundados conterrâneos dos anos 70. o Festival Desbunde Elétrico – evento produzido pelos próprios músicos e desde 2007 reúne bandas independentes – é categórico: “é um festival anual de rock independente que tem por finalidade fomentar e evidenciar a produção musical underground, ou melhor dizendo, udigrudi, inspirada na musicalidade psicodélica do Nordeste”. (A NOITE DO DESBUNDE ELÉTRICO, 2013). Em nota sobre a festa Baile do Waldyr, o Jornal do Commercio, parecendo estar atento à movimentação, destaca: “Salvas as devidas proporções (nenhum novo Woodstock nordestino está em vista), o Baile do Waldir, que ocorre hoje no Mercado Eufrásio Barbosa, talvez anuncie uma espécie de ‘novo udigrudi’ no Estado”. (JORNAL DO COMMERCIO, 2011). Para não deixar dúvidas sobre as menções, em autodefinição, Em entrevista, Juvenil Silva, artista solo e músico da banda Dunas do Barato, divaga:

Chico Science foi um gênio, era um cara que tinha muito o que dizer e tinha uma poesia linda, além de ser um monstro no palco, performático. Ele morreu e muita gente ficou ali, na sombra, repetindo a mesma coisa que o cara fez. Meio que mamando nas tetas do defunto, uma coisa bem pedante, no meu ponto de vista. Já a nova cena, que o pessoal chama de geração Desbunde e cena Beto, não tem nada a ver mesmo com isso. É uma galera que na época do Mangue era muito novo, tava com seus 10 anos e não sacava nada. Agora, o som é independente disso, de um movimento que é muito forte aqui em Recife, mas que esgotou. Esse é um movimento desgarrado. Talvez, a ligação da gente seja mais forte com uma geração atrás, que era a do udigrudi, tem mais similaridade. A coisa mais desprezada de conceito e mais independente. Como Lula Côrtes, que naquela época tinha um selo, hoje também é assim. Na época do Mangue tinha a coisa da gravadora, era diferente. (2013).

Além da influência da psicodelia do Udigrudi, saliento a ênfase em demarcar territórios e criar processos de diferenciação diante do movimento manguebeat, partilha recorrente nas narrativas dessa cena contemporânea. Bem como Juvenil Silva, Tagore Suassuna, em entrevista¹ à Rádio CBN, pondera: “Virou um padrão para muitas bandas de Pernambuco. Com todo o respeito que tenho com esses artistas, somos de uma outra geração, que não absorveu o manguebeat como influência direta”.

Semente de Vulcão, Tagore Suassuna, Feiticeiro Julião, Dunas do Barato, Anjo Gabriel, e muitas outras bandas, são apenas alguns dos exemplos que podemos ressaltar no que se refere à alusão da cena independente contemporânea no Recife ao Udigrudi. Diante deste contexto, surge a indagação: quais disposições para o ressurgimento do Udigrudi pernambucano da década 70 nas cenas contemporâneas?

A discussão sobre a relação das cenas musicais e o Udigrudi ganhou terreno já no fim da graduação em Licenciatura em História, quando houve a oportunidade de apresentar um trabalho de pesquisa sobre a relevância e a influência da Ave Sangria nos anos 2000, na VII Semana Acadêmica de História da UFRPE, em 2009. O trabalho inicial se deu a partir de observações realizadas no cenário contemporâneo do rock produzido no Recife e adjacências, onde pude constatar a recorrência com que o Udigrudi era citado e tido como referência em diversos

¹Disponível em:

https://www.cbnribeirao.com.br/lazerecultura/NOT_2,2,1195430,Grupo+pernambucano+se+apresenta+em+Ribeirao+Preto.aspx. Acessado em 17 de Abril de 2019.

aspectos da produção cultural no Recife. Não obstante, concomitantemente, apareceram as primeiras dificuldades, visto que poucos são os estudos que ponderam sobre as cenas contemporâneas no Recife, principalmente sobre a notoriedade do Udigrudi no cenário coevo. Além do mais, são ainda mais escassas pesquisas que tratam das apropriações, dos agenciamentos, das articulações, das questões das sensibilidades e das possíveis ressignificações cujas cenas constituíram no que concerne ao Udigrudi.

Deste modo, faz-se necessário o fortalecimento e preenchimento de estudos acadêmicos que contemplem estes lugares não visitados, erigindo novas referências para o tema em questão. No entanto, a carência de trabalhos por si só não justificam a emergência de um novo objeto, também são necessárias fontes que viabilizem a pesquisa e preencham essas lacunas. Por isso, destacamos a significativa quantidade e qualidade de documentos que contribuem para o desenvolvimento do nosso projeto, como é o caso de críticas, artigos e notas do Jornal do Commercio e Diário de Pernambuco; o livro *Do Frevo ao Manguebeat*, do jornalista José Teles; os integrantes das cenas; membros da cena Udigrudi; sites especializados em música independente, como o Música Independente e Outros Críticos; e blogs de música.

Portanto, evidenciamos a importância de nosso projeto frente à comunidade acadêmica e apresentamos as justificativas para realização desse trabalho: a ausência de estudos que tratem diretamente das apropriações, partilhas sensíveis e ressignificações no que tange ao Udigrudi por parte das cenas musicais contemporâneas e independentes no Recife; um expressivo número de documentos que nos permite, a partir das demandas e interesses do presente, estudar este assunto tão permeado de probabilidades, porém, pouco estudado. Queremos com isso, contribuir para um maior conhecimento dessa temática em nossa região e no nosso país.

Desta forma, este projeto objetiva investigar o ressurgimento da música psicodélica produzida em Pernambuco na década de 70 como alicerce sensível para as cenas musicais independentes e contemporâneas no Recife. Propomos debater as cenas musicais propondo articulações com as argumentações teóricas e analíticas do campo da memória. Desta maneira, visamos compreender as cenas musicais contemporâneas, do Mangue e do Pós-mangue e seus processos das memórias, que silenciam, lembram, apagam, esquecem, e que deixam rastros e vazios, velando e revelando camadas de reminiscência.

Para a escolha do corpus de análise da memória do Udigrudi na cena musical contemporânea selecionei três artistas que considero bastante representativos no que tange diálogos contemporâneos com o Udigrudi, que são Tagore, Juvenil Silva, Aninha Martins e Marco da Lata, da banda Anjo Gabriel.

Tagore lançou o *Movido a Vapor*, seu CD de estreia, em 2014. O álbum reúne 13 músicas carregadas de synths distorcidos, guitarras e zabumbas, fazendo um diálogo do rock, baião e psicodelia. O disco ainda contém uma versão de *Morena Tropicana*, de Alceu Valença, um dos ícones do Udigrudi. Apesar de não ter entrado para o *Movido a Vapor*, Tagore gravou *Amor Pesado* com participação com Paulo Rafael, perene guitarrista de Alceu Valença e da Ave Sangria, outra grande referência no que se refere à cena setentista.

No programa Estúdio Livre, Tagore faz uma homenagem à Ave Sangria, tocando Dois Navegantes, uma das músicas mais emblemáticas da banda Ave Sangria. Em 2011, Tagore, também participou da homenagem ao vocalista da Ave Sangria, Marco Polo, no Festival Recifense de Literatura – A Letra e a Voz. Atualmente, Tagore faz uma parceria com a Sony Music e realiza a turnê do seu segundo álbum, o Pineal.

Sobre o álbum *Movido a Vapor* (2014), O crítico Eduardo Lichote, do jornal *O Globo* afirmou²:

Em "Movido a vapor", ele lapida as ideias e a sonoridade que estavam latentes e evidentes já em "Aldeia". As letras são surpreendentes - de imagens ora delirantes, ora simplesmente de uma originalidade crua - ao mesmo tempo em que soam fáceis, redondas aos ouvidos. "Amor é pura tarde londrina", "Capturar arara é coisa feia, dá cadeia, marginal", "É cadeira cativa entre o sol e a lua/ É Gil e Caetano transando na rua", "Não compro cimento pra cobrir saudade"... Surpresa e sedução - pop, enfim, o do melhor tipo. A sonoridade segue a mesma trilha. Seu classic rock lisérgico, épico e com calor juvenil (de quem, frente ao fim do mundo, diz "deixe de pose", como faz na faixa "2012"), soa novo não por fusões com regionalismos - que existem, mas em doses mínimas, a afirmação de Pernambuco ali é mais sutil que isso -, mas sim porque melodias e arranjos jogam para um lugar único. (LICHOTE, 2014).

² Disponível em: <http://primaveranoise.blogspot.com/2014/12/assista-poliglota-novo-clipe-da-banda.html>. Acessado em 02 de Setembro de 2018.

Pela mescla da psicodelia com as ritmos tradicionais do Nordeste, como o baião e forró repletos de distorções; sua circularidade e reconhecimento em nível nacional, creio que Tagore seja importante para nossa pesquisa.

Juvenil Silva é outro artista que penso trazer para o corpus da pesquisa. Há muito já atuava tocando contrabaixo na banda Duna dos Baratos, que também tem o Udigrudi e Tropicália como referências. Desde 2007 organiza o festival *A Noite do Desbunde Elétrico*, evento que tem a ideia de reunir bandas independentes que tem a psicodelia e os desbundados dos anos 70 como cerne estético. Lançou CD no Santa Isabel, participou dos grandes festivais. Embora a música de Juvenil não dialogue tanto com o baião ou forró, assim como Tagore, ele expressa uma sonoridade *lo-fi*³. Também participou de eventos em homenagem a ícones da psicodelia nordestina, como foi o caso do tributo ao multiartista Lula Côrtes. Em 2013, o jornalista Silvio Essinger, do jornal *O Globo*, escreve uma matéria⁴ tratando dessa nova cena inspirada na psicodelia, destacando Juvenil como o grande aglutinador dessa rede.

Além das questões estéticas, outra particularidade em comum que se evidencia é a maneira da qual eles afirmam manter certo afastamento estética do manguebeat, já que Tagore afirmou: “Virou um padrão para muitas bandas de Pernambuco. Com todo o respeito que tenho com esses artistas, somos de uma outra geração, que não absorveu o manguebeat como influência direta” (SUASSUNA, 2014). Posicionamento também observado na música *MangueBeatle*⁵, composta por Tagore Suassuna em parceria com o músico Bruno Souto, vocalista da banda Volver.

Aninha Martins é outra cantora que trago para o corpus de análise. Ela surgiu como uma das cantoras da Sabiá Sensível, banda experimental, mas, posteriormente, seguiu em trajetória solo. Ela participou de festivais como o Festival

³ O termo é uma abreviação do inglês Low Fidelity, que significa Baixa Fidelidade. São mídias, técnicas de gravação e aparelhos reprodutores mais antigos que não conseguiam reproduzir muito bem as frequências os super agudos e/ou os subgraves como no Cd, ou seja, não são fontes de alta fidelidade em relação às fontes sonoras. De outro modo, muitas destas gravações tornaram-se referência em seus gêneros, o que fez com que muitos artistas atuais tentarem replicar essa sonoridade. Logo, quando trata-se de uma sonoridade lo-fi, espera-se instrumentos que não reproduzem todos os seus espectros de frequência, um som considerado “abafado” ou “sujo”.

⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/recife-revela-cena-musical-da-periferia-7934282>. Acessado em 02 de Setembro de 2018.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAaKevk1ffg>. Acessado em 05 de Setembro de 2018.

do Desbunde Elétrico - ora com a Sabiá Sensível ora como artista solo - e o Abril Pro Rock. No Abril Pro Rock, ela participou da noite Udigrudi, que reunia artistas da cena Udigrudi e bandas que tem a cena setentista como referência. Neste dia, ao lado de Ave Sangria, Paulo Diniz, Almério, Caapora, e Flaviola, Aninha cantou músicas autorais e versões das músicas do udigrudi Lula Côrtes. Em outro evento, ainda em homenagem a Lula Côrtes, Aninha, ladeada de Natália Meira, Devotos, Juvenil, Coxas D'amélia e Má Companhia, se apresentou na Exposição dos últimos quadros pintados por Lula antes de falecer. Além dessas, Aninha celebra a obra de Lula também em 2017, no Coletivo Sexto Andar, quando ela também participa do evento *Lua Viva: Lula Côrtes 68 anos*.

Apesar de *Esquartejada*, seu disco de estréia, não ter sido lançado, os seus espetáculos podem mostrar parte da artista, que se entrega no palco, que grita rouco. Carlos Gomes, da revista *Outros Críticos*, reitera:

O impacto que é assistir aos shows de Aninha Martins, sua expressividade, a naturalidade com que se arrisca ao cantar, doando-se sem medida num metro de palco rodeado de barulho que seja, ou no mais profundo silêncio daqueles que esperam da música uma revelação, tem na expressão catártica que emana das vozes do corpo dela, um dos muitos sentidos a que podemos atribuir, sem medo, do que seja a arte. A conversa que tive com ela me revela o quanto há de vontade inata na busca pessoal e autêntica de seu caminho. No entanto, são tantas as possibilidades de caminhada, que fica o receio de que ela, de alguma forma, se perca. Mas desconfio que em 2014 o talento de Aninha a levará a palcos bem maiores, com espaço suficiente para "cantar somente o que não pode se calar (GOMES, 2014).

Ademais, Aninha contou parte de sua trajetória artística no *Histórias para Frente*⁶, quadro realizado através da parceria do Bradesco com a Rede Globo de Televisão. O quadro tinha o intuito de contar as histórias de jovens artistas que vivem da arte no Brasil. A participação de Aninha foi exibida em rede nacional no programa *Conversas com Bial*.

Assumidamente influenciada pelo Udigrudi, a Anjo Gabriel harmoniza Hard Rock, Krautrock e muitas psicodelias. Com o seu disco de estreia, *O Culto Secreto do Anjo Gabriel* (2011), também lançado em vinil, despontou na lista dos melhores

⁶ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6254997/>. Acessado em 06 de Setembro de 2018.

discos de hard da década pelo site Whiplash⁷. Além da sonoridade e da influência que recebe do Udigrudi, por um período eles foram a banda de apoio da Ave Sangria. Outrossim, Marco da Lata, baixista da banda, foi produtor da Ave Sangria e responsável pelo projeto de comemoração de 40 anos do show *Perfumes y Baratchos*, no ano de 2014, no Teatro de Santa Isabel. Levando isso em consideração, acredito que a entrevista com Marco da Lata seja imprescindível.

Após selecionar esses artistas, irei analisar os álbuns *Movido a Vapor* (2014), de Tagore; o *Desapego* (2013), de Juvenil Silva; *O Culto Secreto do Anjo Gabriel* (2011), da banda Anjo Gabriel. Infelizmente, o *Esquartejada*, de Aninha Martins, não foi lançado no momento de conclusão desta dissertação. Para realizar essas análises é importante considerar vários aspectos, indo além de uma observação pormenorizada da estrutura puramente musical, investigando parte gráfica, letras, o contexto de seu lançamento e referências que apontem interlocuções estéticas com o Udigrudi, visto que:

Música popular massiva não está relacionada somente às esferas do campo da produção ou dos aspectos exclusivos da linguagem musical. Antes de mais nada, deve-se localizar a interdependência entre as estratégias plásticas, econômicas e midiáticas que envolvem o ambiente chamado música popular massiva. A produção de sentido da canção popular massiva está atrelada a uma história social dos usos e interpretações que podem ser relacionadas às performances em suas manifestações corporais, de suas características técnicas e econômicas, bem como à especificidade das vozes, dos timbres, dos ritmos e dos cenários musicais presentes na música contemporânea. (JANOTTI, 2006, p. 13).

Como historiador de formação, acredito que também seja importante trazer as contribuições que a História pode nos fornecer. Neste sentido, destaco as possibilidades que a História Cultural possa trazer para a pesquisa, visto que, diferente de outras abordagens históricas, o cerne epistemológico da História Cultural é justamente a cultura como objeto de investigação, formadoras de práticas socioculturais. Logo, valho-me da História Cultural por sua proximidade do cotidiano, valores e costumes, uma melhor compreensão e interpretação das representações sociais, das práticas culturais e dos processos de apropriação das relações que envolvem histórias, memórias e cenas musicais. Como nos historiadora Sandra

⁷ Disponível em: <https://whiplash.net/materias/melhores/175656.html>. Acessado em 10 de Fevereiro de 2019.

Pesavento (2005): “Pode-se dizer que a proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressam a si próprios e o mundo” (PESAVENTO, 2005, p. 42). Ao compreender os efeitos de verdade construídos pela História, acredito que minha narrativa possa trazer outros regimes de verdade para o Udigrudi e, claro, sem compromisso com uma verdade absoluta. Sendo assim, a fim de investigar as memórias e suas disputas encenadas nas cenas musicais, penso que a abordagem da História Cultural possa nos dar uma visão significativa.

Também pretendo utilizar a História Oral como fonte, mas penso que seja importante salientar que não será o único acervo de informação, nem o único método, pois existem outros meios para buscar a compreensão da construção humana no tempo/espaço. Por isso, através dos periódicos do Arquivo Público João Emerenciano, almejamos uma análise documental a fim de investigar as colaborações da crítica musical, do jornalismo, dos artefatos e dos lugares na construção de sentidos no que concerne ao Udigrudi e às cenas contemporâneas. Além dos periódicos do arquivo público, a internet é outra ferramenta de grande valia para esta pesquisa, porquanto nela encontramos uma variedade de blogs, vídeos, e sites especializados em crítica e música independente no Recife – como os sites Outros Críticos e o Música Independente – que têm vasta pertinência ao nosso objeto de estudo. Outrossim, já que estamos tratando de cenas e memórias musicais, penso que as próprias canções dos artistas, seja no conteúdo das letras, seja no conteúdo musical, podem nos servir como referências de análise estético-histórica.

A importância em utilizar várias categorias documentais se dá pela possibilidade de problematizá-los a partir de diferentes fontes, cruzando e alargando nosso corpo documental, buscando uma perspectiva multidimensional de nossa análise. As condições de construção dos documentos a serem utilizados também é uma preocupação, pois, assim como o pesquisador e toda documentação analisada, não são isentos, são produtos de construções históricas. Neste sentido, Le Goff enfatiza:

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao

historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LEGOFF, 1996, p.545).

Queremos, a partir dessas abordagens, seguir e dar voz aos agentes humanos e não-humanos que produzem efeitos nas cenas musicais, esquadrinhando rastros dos da memória incorporada e dos registros dos arquivos que contribuam no estudo das memórias e cenas contemporâneas da música no Recife, buscando o entendimento das as reencenações do arquivo estético da cena Udigrudi e o seus processos da memória.

3 DAS ARTICULAÇÕES ENTRE CENAS MUSICAIS E MEMÓRIA

As investigações direcionadas às cenas musicais são bastante recentes (STRAW, 1991), contudo o uso do termo remonta à década de 40, onde jornalistas americanos utilizavam a expressão para designar todo o meio cultural em torno do jazz; não obstante, ainda com os jornalistas, foi durante as décadas de 80 e 90 que o termo popularizou-se, servindo para a escrita destes profissionais acerca das práticas musicais encontradas em determinados espaços e suas implicações.

Entre os estudiosos das cenas é imprescindível mencionar os trabalhos de Will Straw (1991), que se sobressai pelos seus esforços em teorizar as cenas musicais. No trabalho *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, Straw trabalha na tentativa de estabelecer distinções entre comunidade e cena musical, levando em consideração a dinâmica de práticas no que tange à produção e consumo de música nos espaços urbanos, afirmando que a cena musical vem a ser: “Um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (STRAW, 1991, p. 494).

No artigo “Jovem, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical”, João Freire e Fernanda Marques (2005) realizam uma breve análise do desenvolvimento do conceito teórico de cena musical para as práticas culturais e dinâmicas identitárias, tendo a cena indie carioca como objeto de estudo. Ao ponderarem a respeito do primeiro conceito de cena de Straw, os pesquisadores da UFRJ destacam a necessidade de uma análise mais elaborada da relação entre os indivíduos da cena e a dinâmica de surgimento de alianças, pensando o conceito de cena além da experiência sociomusical, também considerando: “uma rede de afiliações mais ampla que permeia a atividade musical” (FREIRE FILHO & FERNANDES, 2005, p. 15).

Reverendo seu próprio conceito, Straw (2006) divaga sobre o conceito de cena proposto por ele perante todas as críticas, reflexões e as transformações fundamentais na circulação, produção e consumo de música na virada do século. Essa série de ponderações desponta em novo artigo, “Scenes and Sensibilities”, onde o pesquisador canadense versa acerca da flexibilidade do termo, acreditando que ele seja maleável o suficiente para circunscrever a mutabilidade das identidades pós-modernas, contemplando a dinâmica e o fluido cosmopolitismo da vida urbana.

O conceito de cena musical também é alvo de controvérsias. Hesmondalgh (2013) afirma que o termo é mais confuso do que produtivo, tendo em vista a elasticidade conceitual, o uso do vocábulo para tratar de práticas musicais de qualquer gênero e o alto valor polissêmico como empecilhos para a precisão do conceito. Bem como Hesmondalgh, Felipe Trotta (2013) também chama atenção para a flexibilidade do vocábulo. Desta maneira, buscando contribuir com a noção de cena, ele atenta para uma possível utilização excessiva do termo, pois acredita que, no contexto brasileiro, a ideia de cena vincula-se com mais facilidade a gêneros undergrounds, mais próximos do mundo jovem e do cosmopolitismo anglófono (2013).

Ainda no campo dos pesquisadores brasileiros, Simone Sá (2011) agrega significativamente às nossas indagações sobre cenas musicais, uma vez que acrescenta outras perspectivas no conceito de cena. No seu trabalho *Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade*, Simone destaca as questões produtivas, como a maleabilidade das práticas musicais contemporâneas, o reconhecimento da intimidade de uma comunidade e a flexibilidade do cosmopolitismo da vida urbana, e o proveitoso debate em torno da noção de valor e gênero musical, destacando a apropriação dos lugares da cena através da cibercultura, entendendo desta maneira a noção de cena:

a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática. (SÁ, 2011, p. 159).

Jeder Janotti traz importantes contribuições para o conceito de cena e, especialmente, para esta pesquisa; pois elucida questões no que tange às identidades, ao sensível, ao mercado, e suas relações com as cenas musicais. No texto *Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais*, Janotti e Victor Pires (2011) tratam da intrincada dinâmica de consumo cultural materializada nas cenas musicais, propondo discutir o vigor do conceito de cena com a integração dos seus aspectos

mercadológicos das cadeias produtivas e a materialização das experiências diante da música, afirmando que: “Uma cena musical é configurada por práticas sociais, econômicas e afetivas de ocupação do espaço através dos processos de mediatização” (JANOTTI & PIRES, 2011, P.17). No artigo *Partilhas do Comum: cenas musicais e identidades culturais*, Janotti articula a respeito da música popular massiva, suas relações com as partilhas do sensível e as questões de identidade na construção de sustentáculos essenciais para as cenas musicais. No texto, o autor destaca: “Os aspectos cosmopolitas ofertados pelas possíveis apropriações da música popular massiva nos territórios possibilitam o encontro de disposições e interesses comuns que forjam ‘partilhas sensíveis’ que funcionam como alicerces das cenas musicais”. (JANOTTI, 2012a, p. 09). As ideias proferidas por Janotti corroboram significativamente nas ponderações deste projeto, uma vez que buscamos compreender as relações das memórias e das partilhas sensíveis das cenas contemporâneas no Recife no que se refere ao Udigrudi em Pernambuco.

Como pôde ser visto, o conceito de cena não é algo acabado e definitivo, está em constante transformação. Uma conceituação categórica é até impraticável, sabendo que os seus mediadores são instáveis por excelência; e as cenas, compostas por estes, não esquivam-se, também carregando a essência mutável em seus bojos. Atento a todas estas transformações, em entrevista, Straw pensa a cena: “esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos. Contudo, isto não resolve nada!” (STRAW, 2012 in JANOTTI, 2010, p. 09).

Com o desenvolvimento da pesquisa foram surgindo outros questionamentos, pois me chamou a atenção a maneira como diferentes cenas musicais efetuavam processos que velam e revelam camadas da memória em torno do Udigrudi, onde os rastros me conduziram na direção de buscar examinar e compreender as articulações dos processos de historicidade e dinâmicas das memórias por meio dos panoramas das cenas musicais contemporâneas. Com este novo direcionamento da pesquisa, percebi que a memória pode ser utilizada tanto como fonte histórica e um aspecto a ser problematizado e atravessado por novos questionamentos. Diante disso, senti a necessidade de também agregar uma abordagem teórica acerca das memórias e narrativas, o que não desqualifica as contribuições teóricas e metodológicas das cenas musicais, muito pelo contrário; penso que esta

convergência teórico-metodológica pode contribuir de maneira significativa para a pesquisa e, possivelmente, para pesquisas alheias.

3.1 Memória

A emergência de valorização e vivências do passado são fenômenos bem peculiares do final do século XX, onde o foco dos futuros presentes do início do século XX modulam-se para os passados presentes, onde é possível observar uma crescente onda de novos discursos de memória e interesse da contemporaneidade nas memórias. Como destaca o pesquisador Andreas Huyssen (2000), desde a década de 1970 pode-se observar o *boom* das modas retrô, a obsessiva automusealização e a grande difusão memorialística nas artes. Em primeiro momento, essas argumentações traçadas por Huyssen me fizeram meditar sobre as relações das memórias e das cenas musicais, mais especificamente nas cenas musicais do Recife do pós-mangue, que tanto evocam a cena Udigrudi. Em seguida, com o adensamento e aprofundamento das leituras, passo a perceber diferentes dinâmicas de vinculação com a memória Udigrudi, como é o caso dos anos 90. Durante o período auge da cena mangue, observei certos embates com outras cenas, anteriores e posteriores ao mangue, onde a memória musical também entra no campo de disputas. A partir dessas reflexões, despertou-me o interesse em entender as controvérsias, congruências e incongruências desses diálogos de diferentes cenas com a memória da cena musical da década de 70.

Posto isso, destaco consideráveis aspectos teóricas da memória a fim de contribuir nas nossas ponderações acerca da memória e das cenas musicais supracitadas. De princípio, penso que Henry Rousso (2006) traga um válido subsídio teórico do conceito de memória:

A memória é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto bastante familiar, social, nacional. Portanto toda memória é, por definição “coletiva”, como sugeriu Maurice Halbwachs. Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir

resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, às rupturas que são o destino e toda vida humana; em suma, ela constitui - eis uma banalidade - um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros. (ROUSSO, 2006, p. 95).

Partindo do conceito de memória de Rousso, vale-se atentar para os estudos iniciais da Halbwachs (1996) acerca da memória no ensaio *Memórias Coletivas*, de 1950, que, apesar de Bergson trazer as primeiras preocupações com a memória, ele populariza os questionamentos e a importância da atuação da memória como uma construção social. Podemos ver que Halbwachs não pensa a memória de maneira passiva ou sem mobilidade, sublinha que a memória deve ser compreendida como uma manifestação social que também envolve circunstâncias individuais e coletivas, que se estimulam, construindo referências sobre o tempo a partir de diferentes grupos sociais. Quando recordamos em conjunto, segundo Halbwachs:

Os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós ao representá-los para nós. Não os vemos agora como víamos outrora, quando ao mesmo tempo olhávamos com os nossos olhos e com os olhos de um outro. (HALBWACHS, 1996, p.30).

Essas memórias, sejam individuais ou coletivas, passam por constantes mudanças, recriando valores, refazendo esquecimentos e reminiscências. Corroborando com esses aspectos, o historiador francês Pierre Nora (1984) nos respalda:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1984, p. 19).

E é fundamentado nos primeiros estudos de Maurice Halbwachs a respeito da memória coletiva que Pierre Nora sobrepostamente postula novos questionamentos. Agora debruçado sobre a memória social como objeto de pesquisa, Pierre desenvolve o conceito de lugares da memória visando perceber as representações, suportes, práticas e as maneiras como se transmitiam as memórias coletivas. Essa nova abordagem conceitual, passaria a considerar a memória coletiva não somente com o que se preserva, mas também o que é feito com o que foi preservado. Para Nora, os

lugares de memória tem a função de tentar parar o tempo e bloquear o esquecimento, driblar a morte materializando o imaterial. E quando ele trata desses lugares de memória, ele não se refere apenas aos lugares físicos, mas também inclui os lugares simbólicos ou funcionais que dão conta do passado. Segundo Nora: “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais”. (NORA, 1984, p.14).

Todavia, por outro lado, o pesquisador Michael Pollack traz importantes reflexões, advertindo para os embates, as relações de poder e dominação que existem nesses lugares de memória enunciados por Nora, pois, como já foi destacado, a memória é seletiva, é sempre e necessariamente um imbricado diálogo do apagar e construir. Então, como Pollack aconselhava: deve-se atentar para: “os trabalhos de constituição e formalização da memória” (POLLAK, 1989, p.4). Ou seja, pensarmos sobre o que é selecionado, quem seleciona, a razão, a maneira como foi apurada a memória, e não menos importante, o que e quem é esquecido e silenciado. Ao tratar sobre esses lugares de memória e as relações de poder, o historiador Le Goff também enfatiza:

Esses lugares por trás dos lugares é onde estão as forças que impõem à memória coletiva de modos diversos, gerando lugares de memória mais específicos. São esses lugares por trás dos lugares os estados, os meios sociais e políticos, as comunidades de experiência histórica ou de gerações, levadas a constituir os seus arquivos em função dos usos diferentes que fazem da memória. (LE GOFF, 1990, p.473).

Deste modo, acredito que seja profícuo pensar os lugares de memória também como territórios. Para isso, acho válido trazer uma abordagem geográfica, que sugere uma compreensão multidimensional do território, também levando em consideração as relações de poder que se dão nesses territórios. Como nos diz Saquet:

O território significa natureza e sociedade; economia, política e cultura; idéia e matéria; identidades e representações; apropriação, dominação e controle; descontinuidades; conexões e redes; domínio e subordinação; degradação e proteção ambiental; terra, formas espaciais e relações de poder; diversidade e unidade. Isso significa e

existência de interações no e do processo de territorialização, que envolvem e são envolvidas por processos sociais semelhantes e diferentes, nos mesmos ou em distintos momentos e lugares, centradas na conjunção, paradoxal, de descontinuidades, de desigualdades, diferenças e traços comuns. (SAQUET, 2007, p.24).

Então, penso que esses lugares-territórios, assim como a memória, se afirmam poderes das comunidades e dos indivíduos, são constituintes e constituídos, que territorializam, reterritorializam e desterritorializam indefinidamente.

Outro ponto de grande relevância salientar é que muitas vezes, para consolidar e estabilizar a memória, valem-se de instituições que utilizam a escrita como rastro para construção da memória, não obstante, existem outras marcas da existência humana além da escrita, como o desenho, a imagem e o corpo. Inclusive, como traz a Aleida Assman em seu livro *Espaços da Recordação*: “o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória”. (ASSMAN, 2011, 264). Essa ideia do corpo como estabilizador da memória afina-se com as análises de Diana Taylor (2013), que percebe na matéria corpórea um receptáculo, depósito e transmissor do conhecimento que vem dos arquivos; e do conhecimento incorporado, propalado pela performance dos corpos atravessados pela porosidade da epiderme que convive simultaneamente entre os diálogos interiores e exteriores. De acordo com Taylor: “Os corpos que participam da transmissão de conhecimento e memória são, eles mesmos, o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos”. (TAYLOR, 2013, p. 134).

Taylor acredita que a escrita foi utilizada como instrumento de dominação, na qual suplantava as formas de transmissão de memória das sociedades ágrafas, se tornando ponto fulcral para as dinâmicas da memória dos colonizadores que, por meio dos documentos oficiais, esqueciam, apagavam, registravam, transmitiam o que lhe fosse conveniente. Pensando nisso, Taylor também empenha-se no corpo e suas incorporações como compositores das memórias e das histórias, onde ela afirma:

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as

populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita, sistemática. (TAYLOR, 2013, p. 47).

Seguindo esse olhar, quando se trata dos documentos oficiais; cartas, edifícios, registros audiovisuais, textos, e afins, Taylor os alcunha de arquivo. Já os saberes incorporados, onde a memória também faz parte desses saberes incorporados, ela os denomina de repertório. Neste sentido ela explica:

O arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas. Além disso, eles, em geral, trabalham em conjunto. Inúmeras práticas nas sociedades mais letradas requerem tanto a dimensão arquivada quanto a incorporada - os casamentos precisam tanto do “sim” quanto do contrato assinado. A legalidade de uma decisão jurídica depende da combinação do julgamento ao vivo e do resultado registrado. A performance de uma reivindicação contribui para a sua legalidade (TAYLOR, 2013, p.51).

Bem como a recordação, o esquecimento é também aspecto fundamental da memória, contudo, como foi abordado anteriormente, diante das relações de poder que se dão nas concepções memorialísticas, muitas vezes o esquecimento não é por acaso, faz parte de um projeto. Neste sentido, Ricouer nos conta:

Pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até as identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada - da história oficial (...) O recurso a narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou sedução, de medo ou lisonja (RICOUER, 2000, p. 455)

As ideias de Ricouer parecem harmonizar com Barros quando ele diz: “A memória estabelece um espaço tempo que se relaciona ao mundo humano e no qual se afirmam poderes da comunidade e dos indivíduos sobre si mesmos e sobre os outros” (Barros, 2009. p. 37).

Posto isso, destaco a memória como um considerável aspecto do sensível partilhado nesses espaços das cenas musicais e entendo que haja a possibilidade de diálogos entre as proposições teóricas das cenas musicais e da memória social,

dado que podem colaborar na compreensão de diferentes perspectivas; como as construções das lembranças e esquecimentos dentro das cenas e as relações de poder nas cenas musicais também a partir das memórias. Em vista disso, os acionamentos das memórias relativas ao Udigrudi também podem agir como nós de associações afetivas, já que de acordo com Aleida Assman (2011), o afeto desempenha papel fundamental na memória, dado que atua como núcleo e amplificador instrumental das recordações.

Os recentes estudos sobre as cenas musicais têm abordado as questões das identidades, afetividades e apropriações; no entanto, ainda é invisível a dimensão das partilhas sensíveis das cenas contemporâneas no Recife no tocante ao Udigrudi e as problemáticas que fazem parte dos enquadramentos dessa memória. Destarte, apresento a possibilidade de novos problemas no que diz respeito às cenas e a construção de alicerces sensíveis, tendo a memória também como elemento basilar.

Dessa maneira, sabendo que sujeitos humanos e não humanos são produtores de história, valer-me-ei destes rastros das atividades humanas e não humanas como documentação da pesquisa, contudo, atento aos meandros destes rastros permeados por conflitos, pontos de vistas e cotejamentos.

3.2 Memória nas Cenas Musicais: Uma proposta

Visto que as cenas musicais adquirem diferentes formas ao longo do tempo e levando em consideração a compreensão multidimensional da nossa realidade, torna-se quase impraticável uma abordagem que não seja multidisciplinar, pois, como afirma Straw (2012), a falta de uma metodologia rigorosa é inerente aos estudos de cena, demandando diferentes práticas, estilos e valores. Em Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais, de 2012, Jorge Cardoso Filho e Luciana Xavier de Oliveira, refletem sobre metodologias e o fazer metodológico no que tange às pesquisas das cenas musicais. No trabalho em questão, já existe uma preocupação dos autores em tratar das relações, das interpretações retrospectivas e a apreensão de sensibilidades por parte dos integrantes das cenas musicais, revelando que:

Tanto o estudioso das cenas musicais quanto os sujeitos que a integram estão lidando constantemente com dispositivos de memória que organizam experiências e expectativas, tecendo novos passados, fazendo referências a acontecimentos e aspectos marcantes dos relacionamentos. (CARDOSO FILHO & OLIVEIRA, 2012, p. 12).

Também acredito ser profícuo para a análise das cenas musicais o emprego da perspectiva de espaço de experiências e horizonte de expectativas, do historiador alemão Reinhart Koselleck. Ao tratar do espaço de experiência, Koselleck versa sobre aspectos da experiência que foram transmitidos através de fontes oficiais e institucionalizadas, bem como fontes interpessoais permeadas de um reminiscências, subjetivas ou não, é o próprio lugar da memória. No que concerne ao horizonte de expectativas, também estruturado a partir de componentes pessoais e interpessoais, diz respeito a projeções, anseios, aspirações, que remetem a um futuro. Estas são categorias que imbricam passado e futuro numa relação de contínua reestruturação de sentidos, todavia também apresentam permanências que transpassam essas categorias. A pesquisadora Luciana Xavier e o Pesquisador Jorge Cardoso trazem outra importante reflexão sobre os espaços de experiência e horizonte de expectativas no que tange ao fazer metodológico das cenas musicais, pois consideram:

Essa consciência é importante porque permite ao estudioso desvelar discursos que se pretendam “à realidade” sobre uma cena musical, e pensá-los como organizações específicas de experiência, que dão conta do universo de embates e tensionamentos característicos dos fenômenos sociais. Desse modo, as diferentes nuances de experiências e expectativas compõem o objeto de estudos do scene researcher. Nesse ponto, fica claro que história objetiva e reflexão subjetiva por vezes estão entrelaçadas, cuja realidade “concreta” é constituída por pontos de vista abstratos. Pontos estes que são elaborados crítica e continuamente. Assim, as categorias de espaço de experiência e horizonte de expectativa oferecem, pois, uma chave para mostrar o tempo histórico constantemente em mutação, o que se mostra adequado para a compreensão de fenômenos socioculturais como as cenas musicais. (CARDOSO; OLIVEIRA, 2003, p. 13)

Desta maneira, também procuro entender os resquícios compositores de um espaço de experiência e horizontes de expectativas dessas novas narrativas

psicodélicas a fim de ter um sólido suporte para compreensão de sua sensibilidade e os vínculos com o Udigrudi.

Pensar na compreensão dos dispositivos de memória e perceber a notabilidade das dinâmicas entre experiências e expectativas na constituição dos estudos das cenas musicais é de grande significância. Pensando além dos sujeitos humanos como integrantes mediadores das cenas, é importante pontuar que os mediadores não são necessariamente humanos, pois leva-se em consideração suas práticas e densidade do fluxo dentro das redes sociotécnicas. Como Janotti destaca (2014), para estudar fenômenos como as cenas musicais é preciso partir para uma análise das materializações da música, pois são essas materializações que atuam e redefinem as realidades da rede. Neste sentido, esquadrinharei os próprios mediadores, tendo em vista que a cena musical é um híbrido formado por sujeitos, lugares e objetos que formam várias conexões entre si.

Tendo a memória como um de nossos objetos de estudo, visto sua importância como dimensão cultural capaz de produzir representações e revelar mentalidades, é imprescindível ouvir as vozes dos mediadores humanos da rede. Em vista disso, o uso a história oral é um artifício metodológico bastante profícuo, já que a realização de entrevistas pode oferecer diferentes narrativas, possibilitando o estabelecimento relações de maior qualidade e profundidade, favorecendo na percepção das conexões estabelecidas entre os mediadores das cenas musicais. Para a realização das entrevistas empregarei suportes de gravação para registros orais e/ou audiovisuais, visto que um dos diferenciais fundamentais da história oral são os outros elementos que vão além do texto, pois existem as pausas, os silêncios, os gestuais, também podem emanar sentidos.

4 UNDERGROUND, UDIGRUDI E O UDIGRUDI

Ao pesquisar sobre a origem do termo *udigrudi*, normalmente deparo-me com a explicação do abasileiramento da palavra americana *underground* que, em uma tradução literal, significa subterrâneo; todavia, nessas investigações, pouco se trata das transformações e sentidos que a palavra adquire de acordo com o tempo-espaço.

Lembro que ao explicar o meu objeto de pesquisa na disciplina de teoria e metodologia, logo no primeiro semestre da pós-graduação, muitos conheciam o termo *udigrudi*, mas não da cena musical *udigrudi* do Recife, e sim do cinema dos anos 60; e eu, por outro lado, não tinha conhecimento do cinema *udigrudi*. Essa situação me fez pensar nas diversas possibilidades do *udigrudi* e que o meu objeto de pesquisa, do contrário do que eu pensava, não era do conhecimento de todos. Diante disso, considerei importante consultar as transformações do uso do vocábulo nos acervos digitais da Biblioteca Nacional⁸.

Já no fim dos anos 1960, inspirados pelo cinema americano, diretores como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias e outros passam a utilizar a linguagem *underground* que, nesse momento, estende-se ao cinema de baixo orçamento, filmados com equipamentos mais acessíveis, que valorizavam a “estética do lixo”, onde procurando uma ruptura com o já consagrado Cinema Novo, se valiam da paródia, da sátira, e de uma rejeição ao cinema realizado alinhados aos padrões técnicos e estéticos das grandes produções americanas e do Cinema Novo. Segundo João Luiz Vieira, professor e pesquisador do audiovisual: “parecia muito mais apropriado a um país pós-colonial, que transitava entre os detritos de um mundo dominado Pelo capitalismo de monopólio do Primeiro Mundo”. (VIEIRA, 2000, p. 171). O interessante é que, inicialmente, o termo *Udigrudi* foi utilizado de maneira jocosa, a fim de desdenhar os diretores que tinham suas discordâncias com as ideias do Cinema Novo. Glauber Rocha, um dos maiores representantes do Cinema Novo, em seu artigo *Udigrudi: uma velha novidade*, registra: “Jovens cineastas, como Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento, que se levantaram contra o Cinema Novo anunciando uma velha novidade: cinema

⁸<http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=%5Bcache%5D146640.7589228.DocLstX&pasta=ano%20197&pesq=udigrudi>

barato de câmara na mão e ideia na cabeça” (ROCHA, 1971). Sobre essa declaração de Glauber, o filósofo, jornalista e roteirista Luiz Carlos Maciel escreveu:

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 (MACIEL, 1971 apud OLIVEIRA, 2011, p. 28).

Aliás, o próprio Luiz Carlos Maciel foi um dos responsáveis pela disseminação não só dos termos Underground e Udigrudi, mas, também, das produções culturais ligadas aos movimentos contraculturais. Maciel foi editor das primeiras edições da revista *Rolling Stone* no Brasil, foi um dos fundadores do semanário *Flor do Mal*, era colunista no *Pasquim*, além de muitos trabalhos ligados ao teatro. Considerado um dos gurus da contracultura brasileira, no *Pasquim* Maciel escrevia na coluna chamada de *Underground* - posteriormente também chamada de Udigrudi -, onde, semanalmente, ele versava acerca das filosofias e novidades dos movimentos contraculturais que ocorriam nos Estados Unidos e na Europa. Ainda no *Pasquim*, o dramaturgo Antônio Bivar, de seu exílio em Nova York, apontava:

O que é ser underground? O hippie é underground? O marginal é underground? E o malandro do morro? E o entendido? A Ângela Davis é underground? E os Panteras Negras? E as mulheres do Women's Liberation? Quem é quem no underground? Underground é tudo aquilo que está (ainda) por baixo, do ponto de vista classe média da palavra. O Underground está trabalhando undergroundemente para deixar de ser underground. O subterrâneo está indo à tona e é tarde demais para impedir a subida. A coisa vai começar mesmo em fins de 73 início de 74 (BIVAR, 1971, p. 15).

Diante disso, observamos o udigrudi serem apropriados não apenas pelos diretores de cinema, mas pelos músicos, negros, mulheres, quadrinistas, escritoras, atores e das diversas possibilidades de manifestação cultural que acreditavam no udigrudi como forma de posicionamento político e estético. Concomitantemente, tivemos a popularização do termo udigrudi também nos periódicos, principalmente nos cadernos de crítica audiovisual, posteriormente sendo utilizado da mesma forma

em outras áreas. A fim de ilustrar esses usos, ressalto a matéria da revista *Jornal Cinema*, do Ministério da Educação, quando o crítico Gustavo Dahl escreveu:

A existência de um bloco compacto de uns quarenta filmes, que praserosamente se intitulam *marginais* e corriqueiramente são conhecidamente como *udigrudi* (corruptela brasileira da palavra *underground*), introduz violentamente a crise do cinema como linguagem/meio de comunicação na arrecadação industrial cinematográfica brasileira. Encontrando dificilmente saída pelos canais competentes (exibição comercial), com freqüentes problemas de censura, já que fazem da não repressão sua pedra-de-toque, estes filmes manifestam um voluntarioso descaso pela situação real, pelas limitações econômicas e/ou de segurança pública. (DAHL, 1971, p. 34).

Na coluna *Espetáculos*, do jornal *Diário da Tarde*, do Paraná, noticiava: “Uma notícia para retorcer o ânimo da rapaziada: Manito, que já foi dos Incríveis, entrou no lugar do Arnaldo dos Mutantes, o que representa uma verdadeira cacetada no ‘udigrudi’ nacional” (TARDE, 1974).

Apesar das particularidades do *udigrudi*, observamos permanências que atravessam todas essas manifestações culturais, que é a ideia de *undeground* como uma produção alternativa do que já é estabelecido, elaborado por e para pessoas que fazem parte desses planos subterrâneos, tentando outros caminhos do fluxo principal do consumo. Quando atrelamos essa concepção de *udigrudi* à música, o texto dos pesquisadores Jeder Janotti e Jorge Cardoso pode corroborar com os nossos olhares, pois afirmam:

Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não- comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. e o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado. (JANOTTI & FILHO, 2006, P. 9).

4.1 Os desbundados e os censores

Sob o pretexto de barrar a ameaça comunista, em 1964 as forças armadas depõem o presidente democraticamente eleito João Goulart, instaurando desde então o governo militar. Período marcado pela perseguição e forte repressão aos comunistas, opositores e supostos subversivos, cerceando a liberdade de expressão, os órgãos de vigilância buscavam controlar toda a produção cultural que versavam sobre as atitudes do governo ou que atingiam às morais e bons costumes brasileira. eram mandatários.

Por meio do Departamento de Ordem Política e Social e da Divisão de Censura e Diversões Públicas, a Polícia Federal analisava e controlava o que seria publicado. Como afirma o historiador Carlos Fico (2004), apesar de semelhantes, inicialmente os dois órgãos atuavam de maneiras distintas, onde o primeiro não era regulamentado por normas ostensivas; o segundo já existia desde 1945, no governo Vargas, apoiado pelos defensores dos bons costumes. Contudo, em seguida, Fico percebe a introdução das dimensões políticas dentro do DCDP. Dessa maneira, várias expressões culturais, antes mesmo de sua publicação, deveriam passar por um censor que avaliava, sem critérios muito bem definidos, a viabilidade de lançamento daquela obra. Logo, diante de tal panorama repressivo, músicos como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de perseguidos e exilados, tiveram suas obras censuradas. Embora alguns de fato estivessem ligados à esquerda, muitos outros foram censurados por pressuposições políticas ou por atentarem contra o bom gosto, e, obviamente, a imaculada moral e os bons costumes. Alguns artistas, mesmo não consentindo com o governo militar, também permaneciam-se céticos em relação à ortodoxia da esquerda, e por isso eram chamados de imaturos, individualistas e alienados. Nem à esquerda revolucionária, tampouco à direita; pois, visto que esses artistas tocados por sensibilidades juvenis que questionavam tradicionalismos dos comportamentos socioculturais, tentavam sobreviver à margem do sistema de valores e comportamentos destes dois eixos políticos, de modo que recorriam ao desbunde como estratégia de fuga. Como apontou Silvano Santiago:

O desbunde não pode ser definido como se fosse um conceito e muito menos como se tratasse de uma regra de comportamento. É

antes um espetáculo em que irmanam uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte, confundindo-se. Levar a arte para o palco da vida. Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida. Representar na vida a realidade do palco. (SANTIAGO, 2000, p. 149).

Contudo, mesmo não participando da luta armada ou de algo que o valesse, eram perseguidos, presos e até torturados por acreditarem em valores diferentes dos costumes tradicionais. Nesse elenco de bandas de desbundados temos o Terço, Joelho de Porco, Ave Sangria, Mutantes, Liverpool os Novos Baianos, Lula Côrtes, O Bando, A Bolha, entre tantas outras espalhadas pelos grandes centros do território brasileiro.

No caso de Pernambuco, os artistas desbundados também constituíram uma cena udigrudi que partilhava as transformações sensíveis dos movimentos contraculturais. Como vimos anteriormente, o udigrudi está ligado a uma lógica que abrangia a música, o cinema, a literatura, o teatro, os quadrinhos, o jornalismo e as artes plásticas; porém, em Pernambuco, quando se fala em udigrudi, logo relaciona-se o termo a uma cena musical, apesar de manifestações udigrudi em outras áreas artísticas, como no teatro do grupo Vivencial *Diversiones* ou nas artes plásticas de Paulo Bruscky e Kátia Mesel. O que desperta atenção é que essa referência do udigrudi como uma cena musical pernambucana não se dá nos anos 70, período de existência da cena, sequer dez anos depois. Essas vinculações tem suas primeiras manifestações já no fim dos anos 90, no documentário *Rosa de Sangue*, da diretora Melina Hickson. O documentário que aborda a história da gravadora Rozenblit e sua importância para a música pernambucana e brasileira, fala, superficialmente da cena, pois Lula Côrtes fazia parte do selo Solar, pertencente à Rozenblit. Na película temos a menção: “Entrando na década de 70, com o mesmo espírito inovador, a Rozenblit investiu no movimento musical que ficou conhecido como Udigrudi” (HICKSON, 1998). Somando-se ao documentário de Melina, acredito que um dos principais responsáveis por essa consolidação do nome udigrudi como uma cena musical tenha sido o jornalista e crítico musical José Teles, autor do livro *Do Frevo Ao Mangubeat*. A publicação, por muito tempo esgotada, fez bastante sucesso e serviu de inspiração para os blogs e futuras matérias de jornais e revistas, que terminam por contribuir, através da repetição, na fortalecimento e sedimentação de uma narrativa do udigrudi como cena musical. Em seu livro, de início, Teles, ao tratar das relações das gravadoras com o rock no Brasil do início da década de 70, ele

aborda o udigrudi como uma tendência estética que se dava no plano nacional, como ele fala aqui: Portanto, nada a estranhar quanto ao descaso das gravadoras para o rock udigrudi nacional. “No Rio e em São Paulo, com mais facilidade geográfica de acesso às gravadoras, alguns grupos chegaram ao disco - A Bolha, O Peso -, mas nas periferias, nem pensar”. (TELES, 2000, p. 165). Contudo, em outro momento, trata como cena quando discorre sobre a I Feira Experimental de Música Experimental do Nordeste:

A feira serviu para unir músicos que trabalhavam cada um na sua, dispersos, poucos profissionalmente, muitos deles nem se conheciam. A partir daí, o Recife começou a viver a cena mais udigrudi (e pouquíssimo documentada) surgida no Brasil durante a fase mais plúmbea militar. (ibidem, p. 150)

Ao passar das páginas, Teles sugere o termo como um movimento local quando trata da produção do disco do cantor Flaviola e o Bando do Sol, pois escreve:

O Bando do Sol na verdade era formado por músicos do movimento udigrudi: lá estão Lula Côrtes e o seu inseparável tricórdio, Paulo Lampião Rafael, Icinho, Zé da Flauta, Dicinho, Robertinho e sua guitarra muito louca, Kátia Mesel e Marco Montenegro, no coro. (op cit, p. 200).

No que tange esse direcionamento à produção musical, o historiador João Luna destaca:

O termo ‘udigrudi’ – de algum modo – repercutiu consideravelmente no cenário nacional, pois há uma reutilização do ‘udigrudi’ no livro, ‘Do Frevo ao MangueBeat’, escrito pelo jornalista paraibano José Teles. Depois de ressignificado pelo jornalista, foi evocado sob elucidação da produção de artistas e grupos da música experimental e pop do Recife dos anos 70. (LUNA, 2010, p. 62).

A cena formada pelos desbundados da Ave Sangria, Lula Côrtes, Phetus, Flaviola, Aratanha Azul, Flaviola e o Bando do Sol e tantos outros ainda hoje, apesar de algum reconhecimento da cena musical udigrudi em Pernambuco no cenário psicodélico nacional, tem seu consumo ainda é bastante segmentado.

4.2 O Udigrudi

Ao findar dos anos 60, nota-se no Recife, uma movimentação musical que tinha Bandas como os Bambinos, os Éforos, Os Selvagens, The Silver Jets e muitas outras foram responsáveis pelos embalos das noites jovens no Recife. Com isso, não tardou muito para que a bateria, o baixo e a guitarra, instrumentos basilares da sonoridade roqueira se consolidasse na capital pernambucana.

Os Beatles, a partir do álbum *Revolver* (1966); Jefferson Airplane com o *Surrealistic Pillow* (1967); Pink Floyd com o disco *Piper at the Gates of Dawn* (1967); Rolling Stones gravou o *Their Satanic Majesties Request* (1967); e Jimi Hendrix estreou com o *Are You Experienced* (1967); se tornaram alguns dos nomes que representaram a sonoridade psicodélica. Estes discos mundializaram e partilham dos longos solos, efeitos de eco, de eco reverso, de reverberação, diferentes gradações de sons distorcidos, o emprego de instrumentos não tradicionais das culturas ocidentais. Segundo o historiador Igor Pinheiro, quando trata das relações das estéticas psicodélicas com as culturas brasileiras, ele afirma:

O som produzido pelas bandas desdobrou-se em diversos caminhos, desde sons experimentais, rock progressivo, folk e misturas regionais. Todas estas expressões trouxeram especificidades às estéticas dos produtos da contracultura brasileira, tornando-a diferente do que era produzido nos EUA e Inglaterra, assim como em outros países. Os integrantes das bandas que se formaram nas “garagens” e escolas majoritariamente das regiões Sudeste, Sul e Nordeste do país. Algumas das primeiras manifestações da estética psicodélica podem ser observada nas gravações de grupos paulistas como *Os Baobás*, *The Galaxies* e *The Beatniks*. No Rio de Janeiro bandas como *Equipe Mercado* e *Os Brazões* também dialogariam com tais temáticas. Surgiram representantes do rock influenciados pela contracultura e psicodelia em diversos pontos do Brasil como os niteroienses *Os Lobos*, os gaúchos das bandas *Liverpool* e *Almôndegas*, as curitibanas *A Chave* e *Blindagem*, os baianos do grupo *Os Leif's* e os pernambucanos da banda *Ave Sangria*. (PINHEIRO, 2015, p.62).

Parte significativa da construção do alicerce sensível da cena udigrudi se deu por uma amálgama de novas formas de se relacionar, muitas dessas oriundas de uma cultura juvenil essencialmente americana que crescia exponencialmente e se espalhava pelo mundo. O rock, o jeans, a liberdade sexual fez parte de uma

revolução cultural que foi observada pelo historiador Eric Hobsbawn (2005), que nos conta:

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são portanto relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha que 'estar na sua', com o mínimo de restrição externa. (HOBSEBAWN, 2005, p. 383).

O filme *Woodstock* (1970), do diretor Michael Wadleigh, é uma importante obra que trouxe todo esse espírito e imaginário da cultura jovem da qual Hobsbwan discorre. Em depoimento⁹, Almir, baixista da banda Ave Sangria, fala um pouco das mudanças que o documentário também a formar:

Tudo isso veio trazendo uma mudança, uma transformação, na forma de fazer música. Inclusive, uma mudança na forma de pensar, na forma de determinar a própria vida; já que a partir daquele momento ocorreram grandes transformações no modo de viver das pessoas. Os jovens queriam se expressar, queriam determinar a sua própria vida, quando até aí, as famílias é que determinavam as profissões das pessoas. (OLIVEIRA, 2015).

Em Novembro de 1970, *Woodstock* estreava na sessão de meia noite do cinema São Luiz¹⁰ e, em 1975, numa das últimas notas que encontrei sobre a película, o jornalista Moraes Neto escrevia uma sobre a possibilidade de ainda assistir ao filme na sessão de meia noite do cinema Veneza¹¹. Logo, é válido levarmos em consideração que o tempo em que o filme ficou em cartaz tenha sido equivalente ao seu prestígio. Dois anos depois do lançamento do filme na cidade, os diretórios acadêmicos dos cursos de Medicina, Geologia, Arquitetura e Engenharia, da Universidade Federal de Pernambuco organizaram um evento em Nova Jerusalém, a I Feira de Música Experimental do Nordeste. A nota no *Diário de Pernambuco* elucida o teor do evento:

⁹ Disponível em: https://youtu.be/MWZRfHfMh_0?list=WL. Acessado em 03 de Março de 2019.

¹⁰ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/10145. Acessado em 11 de Março de 2019.

¹¹ Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/65502. Acessado em 11 de Março de 2019.

As ruelas e palácios de Nova Jerusalém foram invadidos, sábado ao entardecer, por ‘hippies’ e estudantes que, entre os sons de guitarras e a estridência ‘desordenada’ de baterias, realizaram o primeiro festival de música de vanguarda de Pernambuco, com a denominação de I Feira Experimental de Música. O espetáculo, que começou às 17h30m do sábado terminando às 4 horas do domingo, reuniu cerca de duas mil pessoas. A Banda de Música de Fazenda Nova e a Banda de Pífanos de Nova Jerusalém abriram a parada musical em meio a um entusiasmo sem precedentes dos jovens aglomerados ante o imponente Palácio de Pilatos. Seguiu-se a apresentação do conjunto Tamarineira Village, culminando com a exibição do Nuvem 33 e Flaviola. Os promotores do certame distribuíram questionários a fim de colher as impressões dos participantes do espetáculo, qualificado pelos observadores como “o primeiro grande passo para a completa renovação da música popular regional. (PERNAMBUCO, 1972).

Também é importante perceber que, além da cultura juvenil anglófona, o contexto brasileiro e da cultura nordestina são basilares, pois somavam-se a uma sensibilidade de novas experiências sonoras mais afastadas de classificações mais rígidas. Como traz Marco Polo: “A gente fazia uma fusão da música tradicional do Nordeste com o rock. Era uma coisa chocante na época ter uma banda influenciada por Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga, Beatles, Rolling Stones e Led Zeppelin”. (GUIMARÃES, 2015). O Brasil ainda vivia a ditadura militar, o que fez com que os músicos tentassem enfrentar a ditadura por outras perspectivas. Ainda com marco Polo ele diz¹²:

Nós tínhamos uma atitude confrontação, porque na época você tinha três atitudes: ou você era indiferente; ou pegava em armas para entrar para esquerda do pessoal que entrou para brigar com a ditadura; ou então partia para esse deboche, do underground, para essa possibilidade de, criativamente, ir contra o *status quo*. Nós não gostávamos do que estávamos vivendo, nós não gostávamos da repressão que estávamos vivendo. Escolhemos brincar, greiar, curtir, debochar, desafiar, de forma criativa essa forma de repressão. Foi isso o que nós escolhemos. (GUIMARÃES, 2015).

O documentário sobre Woodstock lançado trazia músicos como Joe Cocker, David Crosby e Jimi Hendrix; mas foi o Hendrix que tornou-se uma referência para as bandas udigrudis e foi personagem super importante para a popularização dos sons psicodélicos, visto que Jimi Hendrix ficou conhecido pela novos horizontes

¹²Disponível em: https://youtu.be/MWZRfHfMh_0?list=WL. Acessado em 03 de Março de 2019.

sonoros obtidos com sua guitarra por meio da utilização de diferentes pedais¹³; como o *fuzzface*¹⁴, um pedal que distorcia o som da guitarra; o pedal de modulação *Univibe*¹⁵ com controle de expressão; e o *Wah Wah*¹⁶, que é um pedal que é possível controlar a amplitude do sinal de determinada faixa de frequência. Laílson Cavalcanti, músico da Phetus, declara:

O festival de Woodstock (nos Estados Unidos) eu acompanhei pelo Pasquim (...) na verdade os anos sessenta aqui ocorreram nos anos setenta (...) o que lá aconteceu em 66 e 67, aqui tava acontecendo em setenta, setenta e um. Então eu comprei meu primeiro LP de Jimmy Hendrix em 1969, ninguém era capaz de entender que porra era Jimmy Hendrix, todo mundo da minha rua falava isso é só barulho, eu dizia: é não cara, isso é do cacete, eu não consigo tocar isso não... Era impossível tocar isso numa guitarra tosca, com um amplificador ruim, sem pedaleira, sem nada. (CAVALCANTI, 2014 apud ALVES, 2014, p. 55).

Já Ivson Wanderley, o Ivinho, guitarrista da Ave Sangria, quando perguntado sobre suas influências na guitarra, ele nos fala: “Jimi Hendrix, Jimmy Page, George Benson, George Harrison, que criaram um estilo próprio. Tem os Jeff Becks, os Van Halens... assim como tem guitarristas aqui também: o Robertinho, Paulo Rafael, tem Ivinho (risos) e uma série de grandes músicos que nem sei quem são”¹⁷ (WANDERLEY, 2010 apud VERDI, 2010). Na verdade, Hendrix é uma unanimidade nos músicos do udigrudi, pois, de acordo com José Teles:

No distante Nordeste brasileiro, Hendrix converteu o guitarrista Ivson Wanderley que, adolescente, tocava num conjunto chamado Os Selvagens, de que fazia parte Almir de Oliveira, que com ele fundaria o Tamarineira Village, o embrião do Ave Sangria. Não por acaso, Robertinho era chamado de o “Jimi Hendrix do Recife”. Woodstock e Hendrix também influenciaram Paulo Rafael, José Oliveira (este muito mais na atitude do que na música) que, por motivo óbvio, ficou

¹³ Pequenos dispositivos eletrônicos ou digitais feitos com chassi de plástico ou aço que alteram o sinal dos instrumentos musicais. Sua popularização se deu nos anos 60, quando os transistores e chips eletrônicos foram utilizados para a fabricação dos pedais, o que barateou e possibilitou a diminuição dos pedais.

¹⁴ Resenha e sonoridade do pedal disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0EqrQPbOhDo>. Acessado em 01 de Setembro de 2018.

¹⁵ Resenha e sonoridade do pedal disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tggni-aaLIM>. Acessado em 01 de Setembro de 2018.

¹⁶ Resenha e sonoridade do pedal disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kY81y-lyJPY>. Acessado em 01 de Setembro de 2018.

¹⁷ Disponível em: <http://jorgeverdipointcom.blogspot.com/2009/12/ivinho-eu-nao-morri-e-estou-achando.html>. Acessado em 01 de Setembro de 2018.

conhecido como Zé da Flauta, e Laílson de Holanda Cavalcanti, três rapazes de classe média bem situada, que de um conjuntinho de garagem, os Jopems, fizeram a passagem para o psicodelismo do Phetus, que pegava de tudo: música erudita, nordestina (nada a ver com o armorial), e de Hendrix a liberdade de inventar” (ibidem, p. 146).

Quando perguntado se o tropicalismo o tinha influenciado, Marco Polo, vocalista da Ave Sangria, continua: “Não, Caetano não me influenciou embora eu gostasse de primeira do trabalho dos tropicalistas. Mas quando eu os conheci, minha formação já estava consolidada: Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Beatles, Stones, Zeppelin e Hendrix, basicamente”. (POLO, 2018 apud COMMERCIO, 2018)¹⁸.

Desse modo, alguns músicos locais passaram a experimentar esses sons com os sotaques mais peculiares das culturas brasileiras; com os timbres dos instrumentos mais tradicionais de gêneros brasileiros, tal qual o pandeiro do samba, o triângulo do baião ou a viola sertaneja; com o uso de estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas destes gêneros. Portanto, essa amálgama de informações sonoras com as especificidades regionais foram fundamentais na construção da sonoridade do Udigrudi no Recife que, bem como Jimi Hendrix, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro também eram interseções no que tange às referências musicais. Ao tratar sobre essa sonoridade das bandas do udigrudi, o jornalista Geneton Moraes afirmou:

Por viverem em ambiente urbano, recebem, assimilam e não negam todas as informações que chegam aos olhos e ouvidos. E, da maneira que ouvem e guardam o toque do cantador de embolada da Praça Joaquim Nabuco, escutam também o rock & samba & frevo & baião. Tudo influi sobre o que eles fazem, tocam e cantam. (MORAES, 1975 apud LUNA, 2012, p. 40).

Isto posto, violas sertanejas, guitarras saturadas, o uso dos ecos e reverberações ritmados pelo baião, xote e samba são sons recorrentes na discografia do udigrudi local.

A realização da I Feira Experimental de Música do Nordeste, acontecida em Novembro de 72, em Nova Jerusalém, foi fator categórico na construção da cena Udigrudi no Recife, pois foi o primeiro evento que proporcionou uma abertura de espaço para a congregação de músicos que estavam dispersos e que buscavam

¹⁸ Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/01/14/marco-polo-livre-para-os-voos-com-a-ave-sangria-323844.php>. Acessado em 01 de Setembro de 2018.

ampliar os horizontes musicais. Dentre estes músicos estavam Lula Côrtes, Marconi Notaro, Phetus, os músicos da Tamarineira Village – futura Ave Sangria – e entre outros. Sendo assim, foram surgindo várias parcerias e grupos musicais que dariam ao Recife uma cena musical distinta, compostas por uma linguagem alicerçada no baixo, guitarra, bateria, acompanhados de texturas psicodélicas, distorcidas e reverberantes, ritmadas pelo baião, forró, maracatu, xote e samba.

Ainda que a cultura nordestina fosse um dos motes inspiradores para o Udigrudi, os músicos tiveram pouca ligação com os artistas dos outros estados do Nordeste. Da Paraíba, Jarbas Mariz e Zé Ramalho são algumas exceções. Mariz, atual guitarrista da banda de Tom Zé, participou das gravações do *Paêbirú* (1975), de Lula Côrtes e Zé Ramalho, e do *Rosa de Sangue* (1980), de Lula Côrtes; além das participações, ainda com Lula, Mariz compôs o *Bom Shankar Bolena* (1988). Zé Ramalho dividiu com Lula Côrtes as composições do disco *Paêbirú* (1975).

Em 1974, houve o festival *Os sete Cantos do Norte*, evento realizado no Mosteiro de São Bento, em Olinda. A ideia era unir alguns dos principais nomes da música pop nordestina. No caderno *Ensaio Geral*, do Diário de Pernambuco, o jornalista Geneton de Moraes escreveu a matéria: *Concerto em Olinda reúne grupos de todo o Nordeste*. Na reportagem, Geneton registrou:

A fórmula não deixa de ser boa: reunir no Pátio da Igreja do Carmo, em Olinda, sete dos mais significativos grupos e compositores da música pop do Nordeste, a começar pelo cearense Fagner, já conhecido em todo o Brasil e realizar um concerto, sem cobrar ingresso ao público. A realização do concerto está praticamente confirmada para o próximo dia 25. O título do espetáculo já foi escolhido: “Os Sete Cantos do Norte”. Do show, participarão os grupos Ala D’eli (“dedicado a uma música oferecida a Deus), Ave Sangria (grupo do Recife com LP lançado nacionalmente pela Continental; Flaviola; além de Fagner, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Ricardo Azevedo (parceiro de Fagner em composições como “Manera, Fru-Fru, Manera”). O concerto “Os Sete Cantos do Norte” poderá ser um dos mais importantes acontecimentos desse ano, na área da música pop. E só resta esperar que, dessa vez, tudo saia bem. (MORAES, 1974).

Embora o evento tenha sido importante por reunir artistas pop da região Nordeste, penso que tenha sido pretensioso da parte dos produtores do festival nomear o evento como “Sete Cantos do Norte” quando apenas dois músicos não eram provenientes de Pernambuco, que são Fagner e seu parceiro de composições,

Ricardo Bezerra, oriundos do Ceará. Bandas e artistas nordestinos como Novos Baianos, Ednardo, Amelinha e Belchior também despontavam no cenário pop nacional, mas não foram mencionados. Difícil precisar as motivações desse relacionamento diminuto com os outros estados, talvez por restrições financeiras ou por de fato acreditarem que Pernambuco tinha uma proeminência pop. O fato é que, no que tange ao Udigrudi, as interações com os músicos de outros estados da região Nordeste não foi profuso.

Os músicos do Udigrudi tiveram muita dificuldade de acesso aos meios para gravação e confecção dos discos, todavia, conseguiram utilizar os estúdios da Rozenblit, indústria de disco do período que, passou por inundações devastadoras, precarizando consideravelmente sua estrutura. No documentário da diretora Melina Hickinson sobre a Rozenblitz, o *Rosa de Sangue* (1998), o proprietário José Rozenblit detalha esse momento:

Aí vieram as cheias. A primeira foi em 1965. A manchetes dos jornais disseram que foi a maior cheia havido nos últimos cem anos, 1965. Na fábrica entrou vinte centímetros. Então o que é que nós fizemos? Começamos a preparar a fábrica para qualquer outra eventualidade futura e aumentamos o nível do solo, aumentamos as máquinas e tudo para oitenta centímetros. Mas quando veio a cheia de 66, aí deu um metro e setenta, aí acabou tudo. Nós tivemos o trabalho para recompor muitas matrizes. Quando foi 1970, outra cheia. Aí deu também um metro e oitenta e cinco. Aí quando houve a de 1975, aí deu dois metros e dez de água na fábrica. Quando eu entrei na fábrica, me deu um acesso de choro, não por causa do material, não; mas pelo o que a gente tinha construído com amor e com tudo, e vem, de repente, de um dia para o outro, tudo destruído. A gente não gosta nem de se lembrar dessas coisas. (ROZENBLIT, 1998 in HICKINSON, 1998).

O músico Zé da Flauta fala da situação do estúdio após as cheias:

... (o estúdio) era terrível, mas era o que a gente tinha na mão (...) Já tinham pegado as enchentes...quando secou ficou um palmo de lama podre (...) a gente fez um mutirão pra limpar, colocando equipamentos de som ao sol e microfones pendurados de ponta cabeça em varais. (FLAUTA, 2014 apud ALVES, 2014, p. 95).

Mesmo com todos esses entraves, através da parceria dos selos Abrakadbrah e seu selo Solar, José Rozenblit disponibilizou o seu estúdio para gravar discos importantes para a cena, como o fruto da união do multiartista Lula Côrtes e o

músico paraibano Zé Ramalho, o *Paêbirú* (1975); Lula Côrtes e Laílson com o disco *Satwa* (1973); o cantor Flaviola gravou o Lp *Flaviola e o Bando do Sol* (1975), que também teve a participação de Lula Côrtes, Robertinho do Recife, Zé da Flauta, Paulo Rafael e outros músicos do udigrudi; parte das gravações do disco do Marconi Notaro, *No Subreino dos Metazoários* (1975), que também foi gravado nos estúdios da Tv Universitária; e a banda formada por Thales Silveira, Zaldo Rocha e João Maurício, a banda Aratanha Azul, lança o disco homônimo *Aratanha Azul* (1978).

A despeito do considerável crescimento das vendas de discos entre 1969 e 1979, onde a venda de LPs passou de 6.588 milhões para 38.252 milhões¹⁹, o rock ainda não era um gênero que chamasse atenção das gravadoras. Segundo Ana Maria Bahiana:

o rock – com um consumo numericamente baixo (os grandes vendedores estrangeiros do gênero, como os grupos Rolling Stones e Led Zeppelin, atingiram, no Brasil, marcas medíocres de vendagem, entre as 10 e as 30 mil cópias, no máximo, com uma saída média, mensal, entre 2 e 5 mil unidades vendidas [...] Num momento posterior, a soul music e a música de discoteque [...] consumidas em escala alta (principalmente a discoteque, cujos exemplares atingiram piques de venda muitas vezes superiores à casa das 100 mil cópias). (BAHIANA, 1979, p. 41).

Contudo, segundo o pesquisador Igor Pinheiro (2015):

Apesar das modestas vendagens de compactos e LPs de rock, ao longo da década de setenta, é possível citar o grupo Secos e Molhados, Raul Seixas e a banda O Terço como artistas que utilizaram o gênero como linguagem e alcançaram vendagens expressivas, assim como espaço na mídia. Estes artistas venderam respectivamente 800 mil, 600 mil e 500 mil cópias dos LPs “Secos e Molhados” (1973), “Gita” (1974) e “Criaturas da noite” (1975). Experiências como estas demonstram que existia um filão concernente ao rock na indústria fonográfica, fator observado desde a segunda metade da década anterior quando o principal produto vinculado aos grupos de rock eram os compactos simples e duplos. (PINHEIRO, 2015, p. 137).

Isto posto, selos ou gravadoras como a Continental, a Top Tape ou a Odeon investiram nas bandas, mas, ainda moderadamente, temendo o não retorno do

¹⁹ Associação Brasileira dos Produtores de Discos, Rio de Janeiro, março de 1995. In: DIAS, Márcia Tosta, 2000, p. 56.

investimento. Somado à essas questões, ainda não havia pessoas especializadas tecnicamente na produção do rock. Neste sentido, Nelson Motta, que na época produzia *Os Novos Baianos no Final do Juízo*, de 1971, afirmou:

Foi impossível gravar o que eles tocavam com fidelidade. No pequeno estúdio de quatro canais da Philips, em cima do Cineac Trianon, eles tocaram como se estivessem em Londres, e como no Brasil ainda não se sabia gravar rock, especialmente mais pesado, a gravação ficou péssima e a mixagem uma porcaria, os sons empastelados, uma lambança sonora produzida por minha incompetência técnica, só superada pelo engenheiro de som. (MOTTA, 2000, p. 250).

Situação semelhante aconteceu com a banda Módulo 1000 quando gravou o seu primeiro LP. O guitarrista Daniel Cardona fala sobre as dificuldades do processo de gravação:

O Valter era um cara que estava acostumado a gravar sambão. Então ele só gravava sambão. Nós entramos lá e dissemos assim: "Valter, o negócio é o seguinte: eu vou querer usar eco na minha guitarra". "Eco? Para que?" [...] Então os caras ficavam doidos. Então ele era um técnico que não entendia nada do que a gente estava fazendo [...] a gente não conseguiu quase fazer nada. (CARDONA, 2013 apud PINHEIRO, 2015, 152).

Com todos esses óbices, não era raro o lançamento de disco com qualidade sonora abaixo do padrão. A banda Equipe Mercado, gravou o disco pela Philips, mas, pela baixíssima qualidade, foram recolhidos. Como observa o jornalista Torquato Neto:

O disco da Equipe Mercado está sendo recolhido das lojas em virtude da péssima condição em que foi entregue: mixagem e prensagem pesadíssima, irmãos, para derrubar qualquer serviço alheio, pode? [...] A Equipe Mercado faz um trabalho experimental e curte isso com muita dificuldade (as gravadoras como dificultam!). (NETO, Torquato apud RODRIGUES, Nelio. 2014.Op. Cit. p. 259)

Dentro deste panorama, trago a experiência da Ave Sangria, que passou por um processo distinto das bandas do udigrudi em Pernambuco. A banda conseguiu um contrato com a Continental através dos mesmos empresários da banda Novos Baianos. Neste sentido, José Teles relata o processo de contratação:

Não seria exagero afirmar que os dois mais originais grupos de rock nacional foram os Novos Baianos e o Ave Sangria. Ambos partilhavam inúmeras semelhanças, que iam desde o *modus vivendis* nada ortodoxo, passando pela salada musical que faziam, sem delimitar onde acabava o rock e começava a MPB. (...) Assim, não por acaso, quando os Novos Baianos estiveram no Recife em 1974, seu empresário procurou o pessoal do Ave Sangria e disse-lhes que ia descolar uma gravadora para a banda. Aconteceu tudo muito rápido. Veio o convite da Continental, as passagens e ali estavam os seis músicos num estúdio carioca, o Hawai, na Avenida Brasil, para gravar o sonhado disco. (TELES, 2000, p. 171).

Mesmo na Continental, a banda passou por problemas técnicos e financeiros semelhantes a outras bandas de rock que assinaram com gravadoras do período. O guitarrista Paulo Rafael comentou:

A gente foi produzido por Márcio Antonucci... por aí você vê, nequinho não entendia direito. A gente tava com outro tipo de mensagem, era outro tipo de música [...] E foi uma loucura porque o cara não entendia nada... então não tinha nem ideia do que iria fazer com a gente. (RAFAEL, 2000 apud TELES, 2000, p. 173).

Da mesma maneira que continham os gastos no processo de gravação, as moderações também atingiam outros setores da produção do disco, como a parte gráfica. No caso da Ave Sangria, Lailson, ilustrador até hoje atuante nos jornais locais, fez a arte gráfica do disco; contudo, teve seu trabalho negado.

Penso que pelo fato da banda Tamarineira Village ter uma formação bastante peculiar²⁰ e ser originária da Vila dos Comerciários, em Casa Amarela, o bairro tornou-se ponto de encontro. Quando se trata da Vila dos Comerciários, Laílson Cavalcanti nos conta que era: “Ponto central para tudo que estava acontecendo” (CAVALCANTI, 2014, apud ALVES, 2014). Continuando na Zona Norte do Recife, a residência do então casal Kátia Mesel e Lula Côrtes também era local de congregação que era:

Lugar rico em experiências, um espaço criativo por excelência: ‘Pra quem quisesse discutir arte, era uma tremenda universidade aberta que não reprovava ninguém, não tinha prova, não tinha nada, mas foi muito importante...’ ressalta Zé da Flauta. Por seu turno Laílson nos fala de um ‘espaço porto maior’ onde ‘todo mundo aprendia alguma coisa e ensinava alguma coisa’. Além desse reduto central, abrigavam os ensaios e os encontros dos desbundados as

²⁰ O Tamarineira Village era quase como os Novos Baianos, era uma comunidade, então tinha muita gente, gente que não tocava, não fazia nada, ficava só zoando no palco, outros tocavam uma percussão (POLO, 2014, apud ALVES, 2014, p. 59)

residências de Laílson no Espinheiro e de Mano Teodósio em Casa Forte. Eram também lugares de abrigo para o circuito em torno dos desbundados as ruas do Alto de Olinda e a Boa Vista em Recife. (ALVES, 2014, p. 56).

Quando trata-se da Boa Vista, um local que é referência recorrente quando se trata dos locais do udigrudi é a Drugstore Beco do Barato. O empreendimento do casal Fernando Pessoa e Beth situava-se na Conde da Boa Vista e funcionava como bar, loja de discos, galeria de arte e pequena casa de shows. A casa que já tinha recebido shows de Clementina de Jesus, Cartola, e à noite sempre congregava um público mais jovem e vários artistas.os músicos do udigrudi. Tanto que em 2009, é lançado o cd *Turma do Beco do Barato (Antologia 70)* com a participação de Lula Côrtes, Marco Polo, Zé de Flauta, Laílson, Ivinho e Almir. No que concerne aos lugares da cena, Laílson relata:

Olinda era muito um lugar aonde a gente ia. Em Olinda você tinha uma liberdade maior de andar pelas ruas, ninguém reparava muito pelo fato da gente ser cabeludo. Em Recife, chamava um pouco a atenção (...) a gente ficava pela beirada das igrejas, pelas ruas, sentados, tocava um violão, viajava, por ali era a coisa toda... No centro da cidade você tinha o Mustang, que era um ponto onde todo mundo parava pra conversar um amigo com o outro. E ai tinha o Beco do Barato que ficava perto do Mustang. O Beco do Barato foi uma coisa de louco... O nome do cara era Fernando Pessoa. Ele sempre dizia: Mas não sou o poeta. (CAVALCANTI, 2014 apud ALVES, 2014, p. 57).

Com o fechamento de espaços para shows, a censura, o fim de algumas bandas e a falta de estrutura para a atuação profissional dos músicos, o Udigrudi perde força e arrefece, já no fim dos anos 70. De acordo com a fala do vocalista Marco Polo, da Ave Sangria, ele fala dessa dinâmica como cena, pois ele relatou:

Foi muito bom quando eu cheguei aqui que encontrei essa cena extremamente ativa. Encontrei um grupo de músicos que tava querendo fazer uma banda, mas não tinha repertório; e eu queria também formar uma banda, mas não tinha os músicos. Então foi um casamento feliz. (GUIMARÃES, 2008 apud UCHOA, 2008).

No dia 13 de Setembro de 2008, no Jornal do Brasil do Rio de Janeiro, o jornalista Ricardo Scott traz uma capitula a matéria: “Os anos lisérgicos da música pernambucana. Cena setentista ganha documentário acurado da época”. No texto

sobre o documentário *Nas Paredes da Pedra Encantada* (2011), de Cristiano Bastos - também autor de “Agreste Psicodélico”, uma matéria para a revista Rolling Stone brasileira sobre o Udigrudi e, mais especificamente o álbum Paêbirú (1973), de Lula Côrtes e Zé Ramalho - Scott pensa o Udigrudi como cena quando ele afirma:

Côrtes, ao lado de nomes como Laílson de Oliveira (com quem fez o ultrapsicodélico e independente *Satwa*, álbum de 1973), Marconi Notaro (responsável pelo não menos lisérgico álbum *No sub-reino dos metazoários*, do mesmo ano), o grupo Ave Sangria, do qual saiu Paulo Rafael, guitarrista de Alceu Valença, e a cineasta Kátia Mesel (então mulher de Côrtes), pertencem à relação de nomes que construíram a cena e, mesmo não alcançando sucesso popular, são cultuadíssimos). (SCOTT, 2008).

José Teles, *o mesmo do Do Frevo Mangubeat*, também traz essa ideia de cena quando relata²¹:

Quando voltei pro Recife, o Ave Sangria não mais existia, mas a cena udigrudi continuava. Ainda peguei shows de Flaviola, lançando o disco com o Bando do Sol, o Batalha Cerrada, Cães Mortos, Show de Zé Ramalho e Lula Cortês, Aratanha Azul, o show Vivo, de Alceu com Zé Ramalho na Viola. (TELES, 2012)

Acredito que, não coincidentemente, a maior parte dos que consideram o Udigrudi uma cena sejam jornalistas, visto que o próprio uso do termo remonta à década de 40, quando jornalistas americanos utilizavam a expressão para tratar o meio cultural em torno do jazz; o termo que também populariza-se com os jornalistas nas décadas de 1980 e 1990. Também partilho da ideia do Udigrudi como uma cena musical, pois, visto que o termo cena foi utilizado para tratar não apenas da música, mas das outras práticas culturais que a envolvem, contudo, tendo música como núcleo formador; observo que o Udigrudi desenvolveu uma rede sociotécnica que conectou as pessoas, lugares, gostos, memórias, territorializando e desterritorializando espaços afetivos, e influenciou a realidade da cidade. O que dialoga com a definição que a professora Simone Sá construiu em diálogo com Will Straw acerca das cenas:

a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais,

²¹ Disponível em: <http://coquetelmolotov.com.br/novo/eu-queria-ter-visto-o-ave-sangria-na-epoca/>. Acessado em 02 de Setembro de 2018.

podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática. (SÁ, 2011, p. 159).

4.3 Nordestinidade, pernambucanidade, esquecimentos e apagamentos

Penso ser importante nos debruçarmos sobre a ideia de nordestinidade, pernambucanidade e suas construções, pois, apesar de origens longínquas, suas implicações nos afetam significativamente desde então. Manifestações culturais inseridas nos parâmetros de nordestinidade e pernambucanidade, em vários momentos, são reconhecidas como autênticas e elencadas como parte de uma manifestação cultural considerada legítima. O que percebo e discorro são algumas amostras de como tal legitimação pode garantir poder cultural, político e econômico significativos às manifestações artísticas que tem uma proposta alinhada às concepções de nordestinidade e pernambucanidade.

Em primeiro momento, quando se trata da pernambucanidade, logo emerge na superfície de minha memória o orgulho do povo pernambucano, o orgulho dos seus artistas, dos carnavais, suas tradições e conquistas. Como nos conta Nilo Pereira:

Que é Pernambucanidade? Pode-se entender por essa expressão um estado de espírito. Uma vivência histórica. Um modo de ser. O pernambucano, talvez mais do que qualquer outro brasileiro, tem a sua singularidade [...]. Se o mineiro é a sabedoria política, o pernambucano é a inconformação que gera as revoluções, um estado de insatisfação [...]. A pernambucanidade deve ter nascido na luta contra o flamengo. Uma luta de vida e morte. Aqueles vinte e quatro anos de dominação contribuíram para dar a Pernambuco o sentido histórico de sua pernambucanidade. Foi o sentido que venceu o intruso. Esse sentimento tem o nome de pernambucanidade. [...] Pernambuco tem sido fiel a essa herança. Daí ser pernambucanidade uma forma de vitalidade histórica. Um retrato nítido do povo que encarou vivamente, heroicamente, o espírito de rebelião, que terminou sendo o espírito de independência. (PEREIRA, 1983, p.167 Apud MENEZES NETO, 2014, p.3)

Essas reminiscências não são por acaso, são frutos de uma invenção, pois podemos considerar a pernambucanidade uma concepção histórica e simbólica que está em permanente construção e desconstrução, se desterritorializando e reterritorializando a partir de várias práticas culturais, políticas e econômicas com determinados interesses específicos.

A história desse orgulho pernambucano está atrelada à Restauração ou Insurreição Pernambucana, levante organizado por diferentes setores da população pernambucana com o objetivo de expulsar as autoridades holandesas do Nordeste brasileiro. É a partir daí que, como destaca Evaldo Cabral (1986), autor de *Rubro Veio*, se tem as primeiras manifestações do orgulho nativista dos pernambucanos, onde a Batalha dos Guararapes foi transformada num verdadeiro mito-fundador da Pernambucanidade. O próprio termo “restauração” não é por acaso, porque já mostrava o interesse da elite local em demonstrar uma suposta lealdade dos pernambucanos à metrópole portuguesa, pois uma das motivações políticas era reforçar o diálogo com o poder central através de uma política de favores. Ou seja: “O nativismo se manifestou como fenômeno político e ideológico, principal motor, entre outras coisas, de discursos sobre uma suposta índole libertária gerada a partir da restauração pernambucana do domínio holandês”. (SILVA, 2012, p.40). E este sentimento nativista da expulsão dos holandeses parece ter ecoado e atuado em outros episódios beligerantes em Pernambuco, como a Revolução Pernambucana de 1817, A Confederação do Equador de 1824, A Guerra dos Mascates e entre tantas outras que propalavam o ‘maligno vapor pernambucano’.

Esse imaginário sendo alimentado ao longo dos tempos, principalmente pelo Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, resultado das oligarquias subtraídas do poderio político e econômico que queriam preservar o seu passado e usá-lo como estratégia para o futuro. O instituto atuou de maneira significativa na construção da memória/história Estadual, visto que grande parte de sua produção produzindo sentidos de heroísmo e valentia do povo pernambucano.

Não obstante à força provinciana da elite pernambucana, nos idos dos anos 1920, a valorização das culturas Nordestinas do Movimento Regionalista avançava. Encabeçado pelo sociólogo e político pernambucano Gilberto Freyre, o movimento buscava desenvolver um sentimento de unidade da região Nordeste a partir da valorização dos aspectos históricos, sociais, econômicos e culturais. Assim Freyre buscava o reconhecimento do prestígio da região diante do enfraquecimento das

oligarquias estaduais motivadas pelo deslocamento do eixo econômico brasileiro, o que permitiu a manifestação de um regionalismo que sobrepujava as extensões territoriais dos estados e tentava defenestrar os provincianismos estaduais que marcavam as elites locais. Como destaca Durval Muniz Albuquerque (2009): “A superação da visão provinciana de espaço a que estavam presas as oligarquias dos Estados do Norte foi a grande tarefa política e cultural colocada pela necessidade de institucionalização do Nordeste” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2009, p. 69).

Grande parte do alcance do projeto regionalista também se deu pelo prestígio de Gilberto Freyre que, se valendo de sua atuação como afamado sociólogo e parlamentar, influenciou vários intelectuais de renome, assim como Câmara Cascudo, Djacir de Menezes e Celso Furtado. Além da produção intelectual, essa movimentação amplifica-se em outras instâncias, inspirando a produção cultural nordestina, que passa a exaltar mais ainda as especificidades locais como formadoras de uma cultura nacional.

A nossa experiência desse regime de tempo contemporâneo, onde as relações de espaço e tempo se transformaram numa dinâmica de constantes e vertiginosas transformações descentraram indivíduos e identidades antes estabilizados, dilacerando-os em sujeitos fragmentados e instáveis. Então essas transformações atuam diretamente na nossa noção de si, como chama Giddens (2002), podendo dar início ao surgimento de novos sujeitos, novas identidades. Como já destacou Nora (1993), visto a onda memorial que nos acomete nas últimas décadas, identidade e memória fazem parte do rol de palavras-chave para a inteligibilidade da consciência humana contemporânea. A forma como se entrelaçam e se robustecem garantem mais solidez e recursos nos jogos da memória. Logo, as construções identitárias que perpassam a nordestinidade e a pernambucanidade inexoravelmente articulam memórias, pois, como traz Joel Candau (2012): “Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente” (CANDAU, 2012, p.19). Ao produzir sentidos acerca das comunidades imaginadas, construímos e nos conectamos. No que concerne às memórias e identidades que tratam da concepção da Região Nordeste, Durval Muniz de Albuquerque nos conta:

O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão,

dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgido com as grandes obras contra as secas. Traçam-se novas fronteiras que servissem de trincheira para a defesa da dominação ameaçada. Descubrem-se iguais no calor da batalha. Juntam-se para fechar os limites de seu espaço contra a ameaça das forças invasoras que vêm do exterior. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 67).

Percebe-se uma elite agrária que, com suas ideias da nordestinidade e pernambucanidade, arquitetaram projetos políticos, culturais e econômicos, operando na tentativa de uma construção identitária coletiva dominada por suas concepções de mundo. Veremos como os agentes do Estado, pensando nos projetos políticos e identitários de nordestinidade e pernambucanidade, mantinham políticas públicas visando construções e representações identitárias. Essas políticas também afetaram os que estavam à margem dessas ideias de representações do Nordeste como uma comunidade imaginada, em especial, no caso desta pesquisa, os músicos do Udigrudi. À frente deste panorama de estabelecimento do Nordeste como agente político discursivo, as manifestações das identidades estaduais, assim como a identidade pernambucana, foram parcialmente suplantadas e enquadradas pelos discursos da identidade nordestina, mesmo que formada muito pela história e cultura de Pernambuco. Apesar do conceito freyriano de tratar da unidade em torno da região Nordeste, essa região tinha um centro, que era Pernambuco. Como discorre Durval Muniz Albuquerque (2009):

É clara, a intenção de Gilberto Freyre de unificar o discurso regional em torno de Pernambuco. Escrevendo uma trilogia que começa com a obra Casa-Grande e Senzala (1933), passando por Sobrados e Mocambos (1936) e terminando com Ordem e Progresso (1959), Freyre acaba por tomar a história da produção açucareira da Zona da Mata nordestina, ou mais especificamente, pernambucana, generalizando sua análise, como o passado colonial não só do Nordeste, mas de todo o Brasil” (ALBUQUERQUE, 2009, p.89).

Isto é, ainda que o projeto de valorização e obstinações em torno de uma unidade regional estivesse em voga, o estadualismo não foi completamente ultrapassado, pois, em determinadas circunstâncias, era evidenciado novamente. Como apontou Silva: os referenciais da identidade pernambucana, continuavam sendo evocados,

ora como simples referências a Pernambuco, ora como numa articulação discursiva que o colocava como centro do novo recorte regional. (SILVA, 2005, p. 46).

Já no fim da década de 1950, o economista Celso Furtado, ainda inspirado pelos ares regionalistas, se junta à luta pelo decréscimo das diferenças regionais entre Nordeste e Centro-Sul com os livros *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste* e a *Operação Nordeste*. Essas obras foram fundamentais no diagnóstico mais detalhado das disparidades regionais no que concerne às questões econômicas, passando a pensar no desenvolvimento econômico da região Nordeste tendo a industrialização como redentor das mazelas regionais. Isto posto, as obras de Furtado associadas às reivindicações das desvalidas oligarquias regionais dariam origem à Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, a Sudene, consolidando mais ainda a invenção da região Nordeste.

Durante a década de 1950, já com o governo Vargas, veremos, paulatinamente, o desenvolvimento de aspectos industriais, concentrando-se majoritariamente na Região Nordeste. As políticas de estímulo à industrialização permanecem no governo de Juscelino Kubitschek, que lança as propostas do “Cinquenta anos em cinco” a partir de um corpo técnico já constituído no governo Vargas; todavia, se tratando dos aspectos desenvolvimentistas, diferentemente de Vargas, Juscelino via com simpatia a entrada de capital estrangeiro e mostrava tendências cosmopolitas (BOJUNGA, 2000, p. 218). Então, o Brasil vivenciava um surto industrial impelido por esses fomentos governamentais, trazendo mudanças significativas, inclusive na área sócio-cultural, consolidando uma sociedade urbano-industrial e expandindo os meios de comunicação de massa. Com o fim da Segunda Guerra e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, observamos significativo aumento da influência cultural dos Estados Unidos no Brasil, fortalecida pelo êxito econômico americano. A Bossa Nova foi o gênero musical representava bem o momento de otimismo e globalismo que passou a incorporar as estruturas harmônicas e melódicas do jazz americano ao samba brasileiro. Em contrapartida, a industrialização e essas mudanças trazidas por ela se dão com mais intensidade na região Sudeste, aumentando o nível de desigualdade entre as regiões. Por isso, intelectuais como o Celso Furtado passam a pensar em estratégias para a atenuação dessas diferenças.

É Nessa atmosfera de entusiasmo pelo desenvolvimento industrial impelida pela Sudene que José de Rozenblit investe na implementação da indústria fonográfica em Pernambuco, construindo a Fábrica de Discos Rozenblit. O complexo fonográfico era situado no bairro de Afogados, em um com mais de 14.000 m², contava com mais 150 empregados, localizada no bairro de afogados, um estúdio de gravação, parque fonográfico. Ribeiro conta que:

Para a fabricação dos discos, o único componente importado era o acetato, proveniente dos EUA, correspondendo a 4% dos custos; São Paulo (principalmente) e Recife (em menor escala) eram os centro fornecedores das outras matérias-primas, fazendo da Rozenblit uma empresa consumidora da produção local e nacional em 96% dos insumos necessários para a indústria fonográfica. (RIBEIRO, 1993, p. 52).

Na questão fonográfica, as gravações também seguem a proposta que deu origem à fábrica, ou seja, o tom regionalista. A Mocambo, um dos selos da Rozenblit, foi criada também pensando na divulgação da música nordestina e pernambucana. No anúncio das Lojas do Bom Gosto - estabelecimento do José de Rozenblit que comercializava discos e disponibilizava espaços para audição dos Lps - do dia 4 de Outubro de 1953, no Jornal do Commercio, a preocupação com a divulgação da música pernambucana já podia ser vista:

E já que falamos na etiqueta Mocambo, convém lembrar aos bons amigos do carnaval pernambucano, que quatro frevos serão lançados antes dos dias do frevo pelos Irmãos Rozenblit & Cia Ltda. Os compositores estão encontrando na marca de discos pernambucanos, cuja fábrica já entrou em construção, o maior apoio à divulgação de seus êxitos. (BOM GOSTO, 1953).

Apesar do sucesso da gravadora, um dos maiores problemas que motivou o fechamento da fábrica foi o mesmo que deu a sua origem, pois, como afirma o historiador Ribeiro (1993), 2/3 de toda música brasileira gravada na Rozenblit correspondia a gêneros voltados aos ideais regionais, exaltando os valores das músicas e artistas nordestinos e, especialmente, pernambucanos. E com a mudança de governo via o Golpe Militar de 1964, há a mudança da proposta de desenvolvimento do Brasil, onde a Sudene e seu projeto regionalista defrontava diretamente com esses novos ideais do governo militar. Junto às diferenças ideológicas, as contínuas cheias que se deram no Recife nesse período danificaram

gravemente toda a estrutura da Rozenblitz. A asfixia da ideia do desenvolvimento industrial no Nordeste e, conseqüentemente, da Rozenblit, submergiu levando parte do orgulho nordestino e pernambucano.

Efetivamente, o intuito fundamental do Estado brasileiro no período ditatorial era a segurança nacional. Desta maneira, sob o discurso de integração nacional, a cultura se torna parte do projeto desenvolvimentista do governo militar, onde empresas e instituições foram concebidas a fim de desenvolver, controlar e integrar o país, a exemplo do Conselho Federal de Cultura²², a Telebrás e a Embratel. De acordo com Ortiz, essa noção de integração: “Trabalha pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais” (ORTIZ, 1994, p.82).

À vista disso, podemos observar os direcionamentos das políticas culturais tomadas por Ariano Suassuna, que esteve à frente da Secretaria de Educação e Cultura do Recife, de 1975 a 1978 e, posteriormente, da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco de, 1994 a 1998. O histórico das relações e das atuações políticas de Ariano com o governo se fortaleceu quando foi convidado para membro do Conselho Federal de Cultura, onde permaneceu de 1968 até 1973, o que lhe conferiu trânsito nas instâncias federais e em outros trâmites. Portanto, penso que o convite para a gestão da Secretaria de Educação e Cultura não tenha sido apenas por sua erudição e relevância no que diz respeito à cultura brasileira, mas, também, por ser elemento estratégico de diálogo com o Governo Federal objetivando, claro, obtenção de recursos.

Um dos principais elos de ligação entre Ariano e as premissas culturais dos governos militares foi a grande preocupação que ambos tinham com o estímulo, preservação e construção de uma determinada cultura brasileira legítima e harmoniosa. Logo, não surpreende a boa relação do ministro de educação Ney Braga com Ariano. Segundo Didier:

²²O Conselho Federal de Cultura - CFC, criado em 24 de novembro de 1966, através do Decreto-Lei n 74, em substituição ao CNC. Formado, inicialmente, por 24 membros diretamente nomeados pelo Presidente da República, o CFC era dividido em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional, possuindo também uma comissão de legislação e normas que funcionava como uma quinta câmara. O Conselho Federal tinha como objetivo principal a institucionalização da área da cultura no campo da administração pública. O Conselho Federal de Cultura defendia a criação imediata de secretarias e conselhos de cultura no nível estadual. (CALABRE, 2006).

A proposta estética armorial - de criar uma arte brasileira partindo das matrizes culturais mais antigas do país - estava em consonância com a visão essencialista de um governo que já não pretendia apenas negar experiências, mas criar, em tom imperativo, uma memória única sobre a cultura brasileira. Para essa construção, estimulou as peculiaridades regionais, de maneira a ressaltar harmoniosamente as suas diferenças - tratando-as como pluralidade sincrética -, diluindo-as no conceito de nação brasileira. (DIDIER, 1999, p. 43).

Atentando ao contexto supracitado, não era raro Ariano conseguir subvenções significativas para a realização de projetos culturais no Recife. Em uma nota para o Diário de Pernambuco, em Março de 1975, ele falou acerca do apoio de Ney Braga: “O ministro Ney Braga, sensibilizado com o assunto, sabendo de sua importância como fator cultural, liberou, no ano passado, CR\$ 350 mil pelo FNDE, quantia que tentaremos obter novamente”. (SUASSUNA, 1975 in PERNAMBUCO 1975). Em fevereiro de 1976, o periódico carioca *Jornal do Brasil* também noticiava a disponibilização de 1 milhão 258 mil e 200 para o Recife provenientes do Ministério da Educação e Cultura através do projeto elaborado por Ariano Suassuna. Segundo a nota, os três principais objetivos eram:

o conhecimento e a divulgação do nosso patrimônio cultural, a valorização e a recriação dos aspectos e manifestações culturais do povo nordestino, sem exclusivismo regional, já que cada unidade cultural deve contribuir com a sua característica; e o apoio a diversas outras manifestações artísticas daquela região, como a música popular moderna, o carnaval, o teatro e a dança, visando a criação de um vínculo entre as gerações e as manifestações tradicionais da cultura popular. (Jornal do Brasil, 1977)

Seguindo com os feitos do secretário para a música local, a matéria *Secretaria de Cultura da PMR Revolucionária Cultura do Recife*, de 07 de Setembro de 1978, elenca as principais ações do gestor. O texto discorre acerca da criação do Coro Guararapes do Recife, que tornou-se o coro oficial da Prefeitura do Recife; buscando a recriação de barroco nordestino, também criou a Orquestra Romançal Brasileira; temendo um desmembramento e possíveis danos ao Movimento Armorial, o Quinteto Armorial, inicialmente ligado às atividades de extensão da Universidade Federal de Pernambuco passa a fazer parte do corpo da Secretaria de Educação e Cultura do Recife; com o apoio do maestro Guedes Peixoto, Ariano buscou robustecer a Orquestra Sinfônica do Recife por meio de melhores salários, de

reforma do teatro Santa Isabel e de subsídios para a interiorização dos concertos. Já em 1979, em sua coluna no Diário de Pernambuco, Ariano enumera suas realizações:

A fase da minha vida com o qual não me senti com o direito de recusar cargos públicos que me permitissem trabalhar, dentro de minhas medidas, em favor da Cultura brasileira está encerrada. Na minha opinião, necessariamente parcial e torcida pela visão pessoal que tenho de disso tudo, não foi ela inteiramente estéril, entre seus resultados mais evidentes encontram-se, ao meu ver, (...) o Quinteto Armorial, de Antônio José Madureira (...); o Conjunto Romançal e o Boi Castanho Reino do Meio-Dia, de Antônio Carlos Nóbrega de Almeida; a Orquestra Popular, de Ademir Araújo (...); o Coro Guararapes, do Padre Jaime Diniz. SUASSUNA, 1979 in Diário de Pernambuco, 1979).

Ariano demarcava os territórios da música armorial, erudita, legitimamente popular e brasileira, passível de serem executadas no Santa Isabel; teatro localizado no bairro de Santo Antônio e rodeado pelo Palácio do Campo das Princesas - a sede executiva do Governo Estadual -, a Praça da República, o Palácio da Justiça, Faculdade de Direito, todos esses lugares que, assim como o próprio Santa Isabel, simbolizam o território de poder da aristocracia pernambucana. Em contrapartida, não muito longe dali, já no bairro da Boa Vista, num dos braços da Conde da Boavista, a rua do Hospício hospeda o Teatro do Parque. Com instalações bem mais modestas que o Santa Isabel, o seu entorno também não carrega o peso da pomposa aristocracia pernambucana; é contornado por ambulantes, profissionais liberais e pequenos comércios.

Os posicionamentos de Ariano mostram que o fato de estarem fora da ideia de uma cultura genuína brasileira, pernambucana e/ou nordestina influenciou diretamente na sua visibilidade, criando assim, camadas institucionalizadas de esquecimento. Portanto, se o gestor, mesmo com a ideia armorial de construir uma cultura erudita nacional a partir das culturas populares nordestinas, não apoiou as culturas populares de maneira mais contundente; dificilmente ele consideraria, no que tange políticas públicas, os desdobramentos musicais da cultura pop mundial que já despontavam no Brasil, inclusive no Recife, como parte de uma música urbana. Ainda que reconhecesse²³ o talento de alguns artistas que se valiam da

²³Em artigo escrito no Diário de Pernambuco, Ariano diz: No Recife, Zaldo Rocha é um promissor exemplo dessa tendência de união ao mesmo tempo moderna e remota. Os que me conhecem,

música pop, como os músicos da cena Udigrudi, não eram inseridos nas benesses culturais lançadas pelo secretaria de cultura no circuito musical. Neste sentido, o pesquisador Amilcar Bezerra afirma:

Seus posicionamentos incluem desde a execração do rock, temperada por uma inapelável aversão à guitarra elétrica, até a recusa ao prêmio Sharp de Teatro, com o qual havia sido contemplado, por se tratar de uma empresa estrangeira. A postura crítica à cultura de massa, tanto em suas manifestações locais quanto estrangeiras, é levada ao paroxismo, e o autor defende uma cruzada contra os valores estéticos estereotipados que predominam nos meios de comunicação (...). Numa era em que as identidades nacionais e regionais tendem a se redefinir em função dos processos de transnacionalização da cultura, a postura de Suassuna implica num movimento defensivo de retração diante desses processos. O isolamento resultante desse radicalismo tem repercussões que extrapolam o âmbito cultural e provocam um descompasso com o movimento global da economia, que tende a tornar mais porosas as fronteiras culturais e a impor um fluxo acelerado de informações em escala mundial por meio do aparato da mídia. (BEZERRA, 2009, p. 08).

Ainda sobre os posicionamento culturais mais conservadores, não só de Ariano, mas também do crítico musical José Ramos Tinhorão²⁴, o tropicalista Caetano Veloso declarou:

sabem que eu gostaria de ver os brasileiros que se dedicam a esse fascinante gênero de arte buscando seus caminhos na linha dos cantadores nordestinos. Mas isso não me impede de reconhecer o talento e a garra de um Alceu Valença - que procura unir o Cantador e a guitarra - ou de um Zaldo Rocha que procura seus caminhos numa aproximação maior com experiências mais puramente internacionais. A meu ver, a guitarra de Alceu Valença é tão dispensável quanto a de Zaldo Rocha, elas não acrescentam à raça dos dois e talvez até a atrapalhem. Mas isso é um problema pessoal meu. O que importa é assinalar que alguns dos poemas do livro de Zaldo Rocha têm servido de letras para suas experiências de compositor e instrumentista; e por sua vez, os resultados dessas experiências que reúnem novamente Poesia e Música, servem de base aos espetáculos que ele organiza com o seu grupo 'Aratanha Azul'. (SUASSUNA, 1978 in PERNAMBUCO, 1978).

²⁴ O posicionamento de Tinhorão pode ser visto na crítica do disco de estreia do Ave Sangria, em 1974, para o Jornal do Brasil, onde ele diz: Os pernambucanos do Ave Sangria - Ave Maria! São positivamente lamentáveis. Como se tivessem combinado para ligar uma máquina do tempo da sua música em marcha-a-ré, tudo o que apresentam como novo é tudo o que a aceleração da redundância tornou de mais velho nas coisas recentes. O cantor do conjunto, o Marco Polo (o seu homônimo do século XIV, afinal, também andou pelas terras dos outros, mas pelo menos voltou contando alguma coisa de original) é um mero pastichador vocal de Gilberto Gil da fase rock-pop. E o número de vezes que pontua suas interpretações com a interjeição oi ié!, com sotaque de cantor americano, daria para irritar pelo que revela de sujeição cultural, não fora a vontade de rir que desperta, pelo grotesco da macaqueação. aliás, os rapazes pernambucanos do Ave Sangria (que diferença em relação aos conterrâneos do Quinteto Violado, da Banda de Pau e Corda, e do Quinteto Armorial, dirigido por Ariano Suassuna!), parecem indicar o próprio LPa origem da sua mesmice. Ou será que alguém encontra outro sentido para esta lamentação que cheira a saudade de passado vigente, e covardia de enfrentar o futuro? Ah uma enxada na mão dessa gente. (TINHORÃO, 1974).

Hoje esse tipo de idéia só tem dois defensores de plantão: o José Ramos Tinhorão e o Ariano Suassuna. O Tinhorão criou argumentos sofisticados sobre o tema, mas é medíocre em suas sugestões artísticas. O Suassuna é o gênio que escreveu *O Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*, mas assume o papel de um palhaço pela obrigação de manter uma posição que acha sagrada. Ele promove a xenofobia fazendo a gente rir. O MinC (Ministério da Cultura) não deveria defender essas posições pró-xenófobas. (VELOSO, 2006)

Objetivando demonstrar as dificuldades que os artistas do Udigrudi enfrentavam perante suas propostas estéticas, trago uma série de matérias, de 1975, onde o *Jornal da Cidade* realizou sob o título de *O Som de Recife*. O texto apresentava e sintetizava os problemas do novo cenário musical local, representados por Dom Tronxo, Ave Sangria, Lula Côrtes, Alceu Valença, Aratanha Azul, Marconi Notaro e entre outros. José Teles registra:

Pelo teor dos depoimentos dos músicos, tem-se uma radiografia do cenário musical recifense: falta de apoio, de unidade entre artistas e grupos de infra-estrutura e desconhecimento desse tipo de música pelos órgãos oficiais (numa região tão pobre, o apoio de órgãos oficiais é fundamental, como foi para alavancar o manguebeat) TELES, 2000, p. 199).

Devo discordar do ponto em que Teles afirma que os órgãos oficiais tinham desconhecimento do Udigrudi. É possível que nem todas as instâncias dos órgãos estaduais, federais ou municipais de fato tinham o conhecimento, mas não em suas totalidades. Em 1974, por exemplo, houve um evento em Olinda que contou com o apoio da Secretaria de Turismo de Olinda, o *Concerto Chaminé*. O *Diário de Pernambuco* publicou em seu caderno cultural a seguinte matéria:

Cerca de 25 grupos de música pop do Recife já confirmaram a participação no “Concerto Chaminé”, programado para o dia 24, no pátio do Mosteiro de São Bento, em Olinda, com 12 horas de duração”. O Concerto coordenado por Marciano Lírio e Herbert Melo, se iniciará, como dizem: “no sol-se-pôr” do sábado e somente se encerrará no “sol-nascer” do domingo. A previsão dos organizadores do Concerto, apoiado pela Prefeitura e Secretaria de Turismo de Olinda, e produzido pelo Norte Quatro, é de que 5 mil pessoas se reunirão no pátio do Mosteiro de São Bento, “para uma curtição tranquila e da pesada”. Entre outros, tocarão no Concerto o Ave Sangria - que acaba de lançar lp em todo o Brasil, Cães Mortos, Lika's, Andrômeda, Don Tronxo e as Borboletas Cor de Niz, Grupo Mão de Obra, Baleia (Caruaru), Laylson, Paco-Crucifixo, D. Regueira, Grupo Eva, Porta Larga Band, Creme Mágico, Grupo

Capuz, Zé Ramalho, Ivan, The Gentleman, Ohihé, Don Quinas, Som & Algas Frescas, Meninos de Deus e Marconi Notaro (PERNAMBUCO, 1975).

Ao longo do mês da publicação, Agosto de 1974, o evento foi divulgado com mais com mais de dez notas no Diário de Pernambuco, mas esse é o único momento em que a Secretaria de Turismo de Olinda é citada e, ainda assim, superficialmente, visto que não foi informado o grau de apoio. De qualquer maneira, não pode-se afirmar que os órgãos oficiais tinham total desconhecimento.

Mesmo que os artistas do Udigrudi mesclasse suas músicas com elementos das culturas nordestinas e pernambucanas, não foram elencados como autênticos representantes da música pernambucana ou nordestina. Dentro dos conflitos da música cosmopolita ou da música regional pernambucana, os músicos do Udigrudi não se colocavam de maneira binária, pois acreditavam na possibilidade de fluxo e diálogo, tentando romper com os binarismo da época. De acordo com Marco Polo:

O importante é a qualidade do trabalho, não se ele é regional ou não (...) O regionalismo na música é um caminho com outro qualquer. Se essa é a verdade do compositor, então ele segue o regionalismo. Da mesma maneira, se a visão for mais cosmopolita, o caminho é outro. O Ave Sangria significa, antes de mais nada, a liberdade na música. Não há compromisso algum com linhas ou tendências. O que há é interesse em fazer música, liberdade para invadir qualquer gênero (GUIMARÃES, 1974).

A fala de Marco Polo parece dialogar com as ideias de Zaldo Rocha, tecladista da Aratanha Azul, que afirmou:

Somos um grupo musical eletrificado (elétrico e amplificado) voltado para uma identificação com o popular brasileiro que se choca com os conceitos atuais de modernização, mas também não enfileira no uso do regionalismo. (...) Passamos a ser chamados de importadores de cultura. Acusados de ser mais um grupo de rock, como aconteceu durante o Festival do Aniversário de Olinda, quando os organizadores nos marginalizaram da promoção dizendo que éramos um conjunto de rock. (...) Procuramos uma música sem barreira, sem qualquer preconceito ou discriminação” (ROCHA, 1977).

Sobre essas questões, o cantor Marconi Notaro pondera:

Pretendemos ultrapassar o regionalismo e criar um público para a música jovem não importada. Para mim não importam os sacrifícios

que isso implique. Quero formar uma nova consciência. Continuarei a fazer shows até quando não puder mais, ou quando perceber que cumpri, dentro das limitações existentes, com os meus ideais. (NOTARO, 1974).

Um ponto que chamou atenção e que pode ilustrar bem essas disparidades foram duas matérias situadas na página três do Primeiro Caderno, do dia do Diário de Pernambuco de 16 de Setembro de 1974. Do lado esquerdo, a matéria intitulada de: *Gravação Armorial abre novo ciclo à nossa música*. De autor não identificado, o texto, já reconhecendo o Armorial como música nossa, registra:

O tratamento erudito dado às suas composições, a originalidade do trabalho e a preocupação que teve em promover uma reinterpretação e valorização das verdadeiras origens da cultura musical nordestina fazem com que o Quinteto seja o artífice de uma nova era para a música nacional. O disco está sendo aguardado com muita expectativa. (PERNAMBUCO, 1974).

No entanto, já no lado direito da mesma página, temos a matéria: *Difícil viver da música (principalmente aqui)*, onde Marco Polo, Marconi Notaro e Lailson, os artistas do Udigrudi, além de relatarem os problemas para a produção do rock autoral no Recife, explicam seus posicionamentos diante das fronteiras do regionalismo/cosmopolitismo. Marco Polo diz:

Nossa música é produto de uma nova época, mas não fugimos das raízes culturais. A verdade é que a formação que tivemos não está estritamente ligada à musicalidade rural, pois nossa vivência é outra. Visamos, no entanto, unificar a música nordestina. Não queremos destruir o que é da região. (GUIMARÃES, 1974).

Gradativamente, passamos a observar a mudança de estratégia de utilizar o Nordeste subdesenvolvido como argumento de obtenção de recursos, onde o fim da Sudene foi fator fulcral. Destarte, os políticos pernambucanos passaram atuar na construção, preservação e valorização da notoriedade de uma cultura e sua história genuinamente pernambucanas para se valer do compadecimento por parte do Governo Federal. Como destaca Leandro Patrício:

Aos poucos, o subdesenvolvimento do Nordeste como argumento para angariar fundos do governo federal vai cada vez mais assumindo um segundo plano, ao passo que o seu passado glorioso, o passado glorioso de Pernambuco na verdade, vai se mostrando

como um argumento mais viável. Isso contribui para uma afirmação das supostas glórias do passado pernambucano, colocando novamente em evidência os referenciais identificadores do estado que durante certo tempo ficaram ofuscados pela idéia de Nordeste, de nordestino, de nordestinidade. (SILVA, 2012, P. 56).

A exaltação da identidade nordestina arrefeceu e a efervescência de discursos acerca da pernambucanidade nos anos 1980 se tornou proeminente, mostrando ser viável uma pernambucanidade no plano político, econômico e social, que inverteu a dialética regional (AMARAL, 2000). Em um debate parlamentar, em que surgiram calorosas críticas, ainda em 1979, o deputado Gilvan Sá Barreto dizia:

No momento, Pernambuco, ao invés de se preocupar com si próprio, preocupa-se mais com a região na qual está inserido. Enquanto cada Estado nordestino luta, denotadamente, pelos seus interesses individuais, nós lutamos pelos interesses regionais. Essa atitude, pode, à primeira vista, parecer a mais correta, mas, na prática, revela-se um verdadeiro desastre. Perdemos tudo, para todos (Fragmento do discurso de Gilvan Sá Barreto, Anais da ALEPE, 03/12/1979, p. 382)

Também cabe evidenciar que, não obstante a difusão dos lugares que emanavam os discursos estruturantes da identidade pernambucana, o reconhecimento desta pernambucanidade ficou restrito à Olinda e Recife. Como nos relata o historiador Leandro Patrício da Silva (2012):

A partir da década de 1980 surgem vários discursos identitários que vinham de vários segmentos sociais e, evidentemente, como é de se esperar dos mesmos, os referenciais selecionados para definir o estado normalmente coincidiam com o seu centro hegemônico, ou seja, com o Recife, embora também com Olinda. Eram as práticas culturais e os eventos históricos dessas duas cidades, e não as da restante do estado, que eram exibidos como autêntica cultura pernambucana. Talvez fosse mais propriamente adequado dizer que, especificamente, no interior de Recife e Olinda houve, nesse período, uma efervescência política e cultural e ela foi homogeneizada, generalizada, como se fosse expressão de todo o estado. (SILVA, 2012, p. 61)

Desde então, a identidade pernambucana se tornou uma preocupação dos administradores do Estado. Inclusive, segundo Bernardes (1996, p.99), uma das prioridades do governo Gustavo Krause, prefeito do Recife entre 1979 e 1982, era explicitar um projeto cultural para o município, afirmando buscar valorizar, promover

e proteger sua identidade cultural pernambucana, criando a Fundação de Cultura da Cidade do Recife que tinha por finalidade:

A indução das atividades culturais, com ênfase na cultura popular, consubstanciada no desempenho das seguintes atividades: preservar o universo cultural e a memória Nacional, nos limites da Cidade do Recife; despertar na comunidade o gosto e o amor por sua própria cultura, através de eventos culturais e programas de participação comunitária; incentivar a produção artística e literária, de modo a desenvolver o gosto e a preservação da cultura em suas diversas formas e manifestações; executar programas de recuperação e preservação de documentos, sítios e monumentos históricos da Cidade do Recife; e realizar programas de criação, recuperação e manutenção das casas de espetáculos da Cidade. (PERNAMBUCO, 1979, P.1)

Outrossim, o turismo também favoreceu o entusiasmo da pernambucanidade dos anos 80, pois era uma possibilidade de alternativa econômica diante da crise que se agravou em 1983. Elder Lins Teixeira, em 1983, na época presidente da Empetur, afirmou:

É do turismo, em tempo de confrontação, quando o fabrico das armas alimenta sociedades, a indústria da paz, da concórdia e da compreensão entre os povos. E é do turismo que haveremos de tirar, unidos governo, empresário, artistas e demais homens do povo, como o somos todos nós, os proveitos de que resultarão benefícios para o Estado. (...) Somos detentores de uma tradição cultural marcante. Aqui se forjou a nacionalidade brasileira; aqui foram escritas as mais belas páginas da história da pátria, pela participação permanente dos precursores dos grandes movimentos nacionais; aqui se cultuam as tradições, manifestadas por um folclore rico e participativo que não permite, por sua força, o testemunho passivo de quem o assiste; aqui se desenvolve o conhecimento e se cultiva a arte; aqui se singulariza a atividade humana no melhor sentido da pernambucanidade que sintetiza o sentimento da terra e o apego às raízes da nossa história. (TEIXEIRA, 1983 Apud SILVA, 2012, p.62).

Os governos municipal e estadual tomaram várias medidas de estímulo da cultura também visando o turismo, realizando campanhas de divulgação do carnaval do Estado, premiações para as rádios que mais divulgassem a música pernambucana, obras públicas e mostras culturais. No que tange à música, o frevo foi o gênero que foi mais favorecido, pois, a partir da Fundação de Cultura surgiu a

Frevioca²⁵; foram realizados o I Encontro Nacional do Frevo - o Frevança - e o Concurso de Oficial de músicas para o Carnaval de 1980, com inscrições majoritariamente compostas por frevos. Getúlio Cavalcanti, O cantor e compositor de frevos, por exemplo, conseguiu obter o patrocínio da Fundação de Cultura da cidade do Recife para gravar o disco *Os frevos de bloco de Getúlio Cavalcanti* (1986). Programas editoriais lançavam obras consideradas importantes para a cultura do Estado, inclusive, sendo *Pernambucanidade*, de Nilo Pereira, um dos mais importantes nesse sentido. Respalhando a nossa ideia, Leandro Patrício nos diz:

O turismo acaba por se juntar, pois, ao conjunto de motivações, como a crise econômica e a crise da Sudene, que colocam em evidência o discurso identitário em Pernambuco, embora o discurso identitário ligado a ele seja marcado pela ênfase em outros referenciais, mais ligados à cultura popular, diferentemente dos referenciais que normalmente eram mais usados pelos políticos, especialmente no diálogo com o poder central, que era mais ligado a uma cultura elitista. (SILVA, 2012, p.67).

Com toda essa preocupação em manter viva a cultura pernambucana, gêneros musicais considerados não pernambucanos eram esquecidos, como o caso do rock e, conseqüentemente, o Udigrudi e sua memória. No caso das escolas de samba, também por não serem consideradas essencialmente pernambucanas, tiveram subvenção governamental reduzida, a fim de dar preponderância ao Frevo (MARCIANO, 2010).

Observamos, desde a Restauração Pernambucana até a efervescência da pernambucanidade dos anos 1980, os interesses políticos e econômicos de uma elite local. Estas construções identitárias que nos afetam até hoje não são frutos de uma casualidade, pois quando fala-se de uma música genuinamente pernambucana, temos de atentar para as construções e interesses que cercam esse reconhecimento, que objetivavam a obtenção de capital político e cultural.

Partindo desse panorama, percebo que o Udigrudi, assim como outras manifestações musicais não alinhadas às propostas estéticas oficiais, enfrenta

²⁵ Espécie de trio elétrico do Carnaval do Recife, foi criada em 1979, estreando pelas ruas do centro da cidade no carnaval de 1980. Seu idealizador, o jornalista e escritor Leonardo Dantas Silva, então recém-nomeado como o primeiro presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife, tinha por objetivo reviver os velhos carnavais de rua do Recife, proporcionando a presença de uma orquestra para animar os desfiles das agremiações, já que poucas dispunham de condições financeiras para isso. (ANDRADE, 2009).

esquemas de esquecimento. Nesse quesito de exclusões e esquecimentos, Huysen reflete: “É necessário situar o esquecimento num campo de termos e de fenômenos tais como silêncio, ausência de comunicação, desarticulação, evasão, apagamento, erosão, repressão – que se revelam um espectro de estratégias tão complexas quanto às da memória” (HUYSSEN, 2004, p. 24). Importante enfatizar que o esquecimento por uma estética ideal também se reflete na produção das reminiscências. Sobre as dificuldades e tentativas de esquecimentos, o pesquisador João Luna traz importante ponderação:

No caso específico da música no Recife, a vertente pop foi marginalizada não só pelos armorialistas, militares, direitistas, engajados de esquerda, mas também pelos atores 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 – lembre-se que o movimento mangubeat vai acontecer somente nos anos 1990. O som destas gravações subterrâneas do udigrudi dos anos 1970, ficou restrito aos consumidores mais próximos dos grupos, ao público mais atraído pelos ideais do ‘movimento hippie’ e às poucas gravações, em ‘raros’ e ‘valiosos’ LP’s e compactos. (LUNA, 2012, p.73)

Destarte, podemos pensar no papel preponderante da gestão cultural no que diz respeito às formas de visibilidade artística dissensuais, pois limita e controla de quem pode fazer parte do comum, determinando o que se dá para sentir. Quando Rancière pensa sobre essa política da estética:

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que definem ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade pra dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. RANCIÈRE, P. 17).

Não obstante aos esquecimentos, alguns remanescentes do Udigrudi atuaram e conquistaram importantes espaços midiáticos. O vocalista da Ave Sangria, Marco Polo, atuou como editor do caderno de cultura do *Jornal do Comercio* de 1975 até 1998. Além do *Jornal do Comercio*, Marco Polo também foi editor e superintendente de editoria da *Revista Continente*. Sabendo da importância da função de editor, ele pode ter contribuído consideravelmente no que tange à

exposição midiática da Ave Sangria e outros atores constituintes da cena udigrudi, principalmente no final dos 90 e início dos anos 2000. Deste modo, o Udigrudi, as bandas e os artistas mais atuantes, como Ave Sangria e Lula Côrtes, vão sendo lembrados, inclusive, em políticas públicas governamentais.

O início dessa rememoração por parte das políticas públicas se dá com o lançamento do CD *Turma do Beco do Barato (Antologia 70)*, de 2004. O projeto que teve apoio do Governo do Estado e Prefeitura do Recife propunha a gravação de um cd com os músicos da cena Udigrudi. Nas páginas seguintes faremos uma relato mais minucioso deste projeto. Em 2014, o Funcultura²⁶ aprovou um projeto que, em comemoração aos 40 anos da Ave Sangria, visava a realização de um show no Teatro Santa Isabel com os remanescentes da banda; o relançamento do cd *Ave Sangria* (1974); e o lançamento da gravação recuperada do show *Perfumes y Baratchos*, também de 1974. Em 2011, a Prefeitura do Recife, por meio da Secretaria de Cultura e da Fundação de Cultura Cidade do Recife, o Festival Recifense de Literatura – *A Letra e a Voz* homenageou Marco Polo, vocalista de Ave Sangria, no Teatro Santa Isabel, com a participação de artistas de diferentes gerações, passando pela cena udigrudi; mangue; e pós-mangue. Também em 2011, Lula Côrtes foi homenageado no Festival de Inverno de Garanhuns; e ainda shows dos remanescentes da Ave Sangria nos palcos das prefeituras e governo do Estado durante os festejos do Carnaval de 2017 e 2018.

4.4 Boom da memória

Já nos anos 2000, décadas após do arrefecimento da cena Udigrudi, é onde nota-se o aumento significativo da recorrência com que ela é citada e tida como

²⁶ O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Implantado pelo Governo de Pernambuco, a partir do diálogo com a sociedade civil. (...) Por meio de editais de seleção pública, lançados anualmente, o Funcultura possibilita que produtores e artistas recebam recursos diretamente do Governo do Estado para realizar projetos nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais: Artesanato; Artes cênicas – Teatro, Dança, Circo, Ópera; Artes integradas; Artes plásticas, gráficas e congêneres; Audiovisual; Cultura popular; Fotografia; Formação; Gastronomia; Literatura; Música; Pesquisa cultural; e Patrimônio. Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/>. Acessado em 02 de Setembro de 2018.

referência em diversos aspectos da produção cultural. Este crescimento da menção ao Udigrudi tem estreita relação com o chamado *boom* da memória, característico das sociedades contemporâneas. Acredito que um dos fatores preponderantes que contribuíram no *boom* memorialístico acerca do Udigrudi foi o livro *Do Frevo ao Manguebeat*, de José Teles, em razão de trazer, pela primeira vez, uma publicação mais pormenorizada sobre a cena udigrudi em pernambuco. Sua importância se dá por ser uma das poucas referências e, doravante, construiu vários sentidos. Michel de Certeau conta que:

A escrita não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina (...) Assim pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam. (...) Uma sociedade se dá o presente graças a uma escrita histórica. (2008, p. 107).

José Teles tem grande importância neste processo, pois “enterra” o Udigrudi no túmulo da história e, ao mesmo tempo, preserva e nutre a memória da cena com claras menções de apreço pela sua contribuição para a música pop no estado. Como nos fala Walter Benjamin: “A história é objeto de construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (BENJAMIM, 1994, p. 229-230). Teles preenche os vazios e os não ditos, construindo representações que nutrem os tempos históricos a partir de narrativas, memórias e esquecimentos.

É de grande importância considerarmos as contribuições das obras escritas nas construções das memórias e histórias, mas, do mesmo modo, pondero sobre a ação dos corpos e das práticas incorporadas na atuação da construção e transmissão dos processos da memória udigrudi, onde as linguagens do conhecimentos corpóreos como as danças, a teatralidade, oralidades, canções também atuam nas memórias. Nesta perspectiva, as ideias de Diana Taylor acerca do arquivo e do repertório nos ajudam ao trazer diferentes perspectivas para nossa pesquisa, pois ela pensa os documentos oficiais como arquivo, englobando textos, documentos, edifícios, esculturas, materiais duradouros; por outro lado, no que tange às performances, gestos, cantos, oralidades, ou seja, práticas relacionadas às memórias incorporadas, ela chama de repertório (TAYLOR, 2013). Taylor considera relevante discernir esses dois processos, pois:

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita agora assegurava que o Poder, com P maiúsculo, conforme Rama, poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita, sistemática. (TAYLOR, 2013, p. 47).

Diante disso, entendo ser possível pensarmos na cena Udigrudi e seus agentes constituintes como corpos compositores de arquivos estéticos acionados em diferentes momentos.

Não obstante o arrefecimento da cena udigrudi, os artistas, as suas obras, o imaginário que lhe cercava e o seu prestígio, permaneceram vivazes na história da música pop em Pernambuco, onde declarações de valoração à sua memória são recorrentes em outras cenas, em outras décadas, como é caso da exposição realizada no Espaço Cultural Arteviva, criado em 1985, pela Lourdes Rossiter. O Arteviva dedicava-se a várias áreas culturais, contudo, com o passar do tempo, o rock foi se tornando mote central, realizando shows, concursos, exposições e afins. Em 1989, houve a exposição denominada de *De cara com o Rock*, que aproveitou a popularização do rock brasileiro do período para realizar uma mostra com nomes importantes da história do rock pernambucano da década de 60 até 80, onde a banda Ave Sangria aparecia como pioneira do rock local. O professor de história Edvaldo Cavalcante, que trabalhava no Arteviva no período da exposição, nos fala que:

Na época (1989) estava sendo realizada num shopping aqui do Recife, uma exposição que fazia a retrospectiva do rock inglês. Sugeriu a Lourdes Rossiter – dona do Espaço Cultural Arteviva – que fizéssemos uma exposição que mostrasse o pop e o rock pernambucano da década de 60 até a década de 80. Naquela época, você deve lembrar, o rock brasileiro havia ressurgido e sedimentou uma cena que revelou grandes nomes. A idéia foi aceita e caímos em campo (...) A inclusão do Ave Sangria, obviamente, foi pela importância histórica dessa banda. Além do mais, Lourdes Rossiter, a dona da Arteviva, tinha uma proximidade com Marco Polo, o líder do Ave Sangria, que na época era o editor do Caderno C do JC e sempre divulgava a agenda da Arteviva. Marcamos um encontro e fui até a redação do Jornal do Comércio e peguei com ele uma gama de material do tempo do Tamarineira Village (primeiro nome do Ave Sangria) até o Ave Sangria. O espólio da banda fez bastante sucesso na exposição. (CAVALCANTE, 2010).

Isto posto, nos faz refletir que essa exposição, ao trazer fotos, disco, recortes de jornal, opera como um arquivo na noção de Diana Taylor (2013); mas penso além da exposição funcionar como arquivo, também trazia as experiências corporais ao reunir histórias, lendas, canções e, desta forma, mantendo e atualizando para novos grupos o arquivo performático criado pelo Udigrudi e pela Ave Sangria.

Ademais da exposição do Arteviva, é importante destacar o papel que algumas lojas tiveram, pois não eram apenas pontos de encontro para compra, venda e troca de Lps e cassetes; porque também eram locais de sociabilidade, de troca de informações acerca das bandas e das histórias das cenas de outros locais. Durante a fim da década de 1970 e o início da década de 1990, espaços como A Banca do Elvis e a casa de Humberto contribuíram na propagação das memórias udigrudi. No caso da Banca do Elvis, era uma pequena banca de revistas e discos de rock, punk, metal que ficava entre os sebos da Rua do Imperador, no centro do Recife. De acordo com Edvaldo, a Banca do Elvis teve papel significativo para ele conhecer a Ave Sangria, que:

Tinha verdadeiro fascínio pelos espaços alternativos que, heroicamente, mantinham-nos informados numa época em que as revistas eram as únicas fontes de informação. Nesse universo underground, a banda de rock rural “Ave Sangria”, é um mito. Foi na lendária Banca do Elvis, aqui no Recife, que descobri, tardiamente, o Ave Sangria em 1985. Elvis tinha exposto, como um troféu, o LP único da banda, gravado em 1974, como principal artigo para colecionadores, na sua banca. O que me atraiu, primeiramente, foi a belíssima capa. Pedi que ele pusesse para tocar fingindo ter dinheiro para comprar a relíquia. Lembro-me de que Elvis pôs a faixa “Dois Navegantes” e eu fiquei fascinado pela música. O fascínio aumentou quando descobri que a banda era pernambucana. (CAVALCANTE, 2009).

Já na casa de Humberto, uma residência que localizada na Rua da Matriz, também no centro da cidade, funcionava, inicialmente, como local para conversar e ouvir música e, mais tarde, passou a vender discos, revistas e fanzines. Mesmo após o declínio da cena Udigrudi, Marco Polo e Israel Semente, ambos da Ave Sangria; Lula Côrtes; e Zé da Flauta, da Phetus, continuavam a tocar e circular, também frequentando a casa de Humberto, onde trocavam informações e contavam histórias acerca da cena psicodélica local. Sobre a casa/loja, o pesquisador Wilfred Gadelha conta:

Se na Inglaterra e nos Estados Unidos a classificação do Heavy Metal estava começando a se concretizar, no Recife era tudo Rock na casa de Humberto. A frequência do local mostrava isso: Robertinho (ainda sem o “de Recife” em seu nome), Ivinho, Zé da Flauta, Lailson e Israel Semente: ou seja, parte da cena psicodélica da cidade, que também frequentava, o que Zé da Flauta chamava de “quartel general da rebeldia no Recife”: A casa de Lula Côrtes, em Apipucos, bairro de classe média alta na Zona Norte” (...) O principal legado da casa de Humberto é o fato de que grande parte dos frequentadores partiu para disseminar os ensinamentos, ainda que involuntários do guru da Rua da Matriz. Quem frequentava o quartinho foi trabalhar com música, em todas suas áreas. (GADÉLHA, 2018, p.29).

Nesse sentido, quando tratamos de espaços e memória, Aleida Assman reitera:

Os locais também podem tornam-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos (...) Pois mesmo quando os locais não tem em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muito significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, mas também porque corporificam uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de alguns indivíduos. (ASSMANN, 2011, p. 317).

Os espaços são fundamentais não apenas para os processos da memória, mas também são essenciais para a construção das cenas musicais, pois, como destaca Straw: “cena é um meio de falar da teatralidade da cidade – da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de forma atraente” (2013, p. 12). Como exemplo, basta lembrarmos do que foi o Hangar 101, em São Paulo, para cena de *Hardcore* no Brasil; o Dokas, em Recife, para a cena metaleira; ou, ainda em Recife, a boate Planeta Show para o brega recifense.

Podemos entender as cenas musicais, socializantes em sua essência, como redes sociotécnicas inserida nas cidades, onde através da música, coletivos de humanos e não humanos agem simbioticamente como contínuos compositores da realidade dessa rede. Destarte, como elementos do coletivo não humano, os lugares, articulados com a cidade, também são componentes constituintes e constituídos, transformadores e transformados, na qual sensibilidades são partilhadas e memórias são processadas, operando como laços dessa rede afetiva.

Muitos personagens importantes do Udigrudi ainda atuavam na cidade, contudo, alguns com outras propostas estéticas, como Marco Polo, Paulo Rafael,

Ivinho, Almir e Israel Semente, todos esses ex-integrantes da Ave Sangria; Lula Côrtes; Zé da Flauta, ex-Phetus; Flaviola; Alceu Valença; e entre outros. No Festival Canta Verão, de 1987, Marco Polo figurava como a estrela do festival. Neste sentido, José Teles destacava: “Como se vê, um artista que abandonara a carreira havia mais de dez anos continuava ofuscando a turma da ativa”. (TELES, 2000, p. 227).

Importante evidenciar que se nos anos 70 os músicos do udigrudi passavam por diversos problemas no que concerne às estruturas para produção e circulação da música; durante os anos 80, essas adversidades acentuam-se. Essa situação pode ser vista na matéria de Dezembro de 1979, *Músicos debatem falta de locais para exibição*, do Diário de Pernambuco:

Desde Setembro, mais de 30 músicos locais, entre amadores e profissionais, reúnem-se no Centro de Cultura Luiz Freire, em Olinda, com o objetivo de discutir formas de superação dos seus problemas, que se agravaram no final da década de 70. Segundo eles, uma rápida panorâmica revela-nos uma imagem desoladora: para quase cinco milhões de habitantes no Estado, existem apenas três teatros com grande afluência de público: o do Parque, o Waldemar de Oliveira e o Santa Isabel. As outras casas de espetáculos, muito deficientes, são desconhecidas do público. ‘Para nossa tristeza’, disse um dos músicos ‘há uma gravadora e falida: a Rozenblit. Um problema grave e sem solução aparente. Existem, ainda, para nossa felicidade, poucos estúdios de gravação: o Center, de Genivaldo di Pace; o Clave, e Zé da Flauta; e o Conservatório de Música da UFPE, que pertence ao Governo. Todos esses não tem condições de manter vínculo contratual com os músicos. Apesar disso, louvamos a iniciativa destes profissionais, pois compreendemos suas dificuldades’. (...) Com o fracasso do selo Mocambo, um grande problema se colocou diante dos músicos locais. Como divulgar a nossa música? Como sobreviver? Coincidentemente, a Rozenblit lança no mercado discográfico LP dos compositores Flaviola, Lailson, Lula Côrtes e Marconi Notaro. O trabalho do grupo musical Tamarineira Village é lançado sem a devida divulgação e promoção (...) A matéria prima é farta. Porém o quadro geral da situação é triste. (PERNAMBUCO, 1979).

Esse panorama musical local passava por um momento de transição do qual ainda não contava com um representante de peso nas cenas alternativas. Assim, festivais e os lugares contribuíram para que os nomes da década de 70 ainda permanecessem memoráveis.

No ano de 2004, é lançado o disco *A Turma do Beco do Barato – Projeto Antologia 70*, idealizado por Humberto Felipe, músico e fã do Ave Sangria.

Inicialmente, o projeto era de Humberto gravar as músicas do Ave Sangria e contar com a participação dos músicos da época, mas a ideia inicial expandiu-se:

Toda essa história ficou meio esquecida (...) Tanto de gente de hoje quanto de quem viveu a época e não estava antenado (...) Ao invés de ficar limitado a um nome, resolvi ampliar, não usar o nome Ave Sangria, mas pegar o mais representativo e fazer a Antologia 70". (FELIPE, 2003 apud COMMERCIO, 2003).

O nome do disco também é uma homenagem ao bar Beco do Barato, um dos lugares de encontros dos músicos do Udigrudi, que ficava no bairro da Boa Vista. A gravação do cd reuniu os artistas mais renomados da década 70: Marco Polo, Zé da Flauta, Lula Côrtes, Laílson, Almir de Oliveira, Ivinho, Paulo Rafael, entre outros. Como o próprio José Teles (2004) registrou, as novas gerações poderiam conhecer as músicas da turma do Beco do Barato. O cd formado por releituras e algumas composições inéditas foi finalizado com 12 músicas, onde os integrantes de Ave Sangria, Phetus, e Lula Côrtes, intercalam as autorias.

Durante os anos 2000, alguns programas de rádio e televisão capitaneados Roger de Renor também contribuíram para a midiaticização do Udigrudi. Não era raro escutar músicas e entrevistas dos músicos do Udigrudi no programa da Rádio Cidade, o *Sopa na Cidade*; ou mesmo apresentações ao vivo no *Sopa Diário e Sopa de Auditório, transmitidos pela TV Universitária*; e o *Som da Sopa*, veiculado pela TV Guararapes. Lula Côrtes, por exemplo, amiúde estava nos programas de Roger de Renor²⁷. Ainda que os programas, em termos de audiência, fossem limitados, o Udigrudi e sua memória foi midiaticizado em um meio comunicação massivo. A cantora Aninha Martins, por exemplo, falando como conheceu Lula Côrtes e a importância do programa de Roger:

Eu sabia que ele tocava com o Má Companhia, só isso. Aí gostava... O clone... das músicas assim. Que eu via também... Uma coisa que eu esqueci: É o *Sopa Diário*. Sempre Lula Côrtes tava lá, pô. Eu era fã de carteirinha do *Sopa Diário*, foi muito minha formação assim, no ensino médio, saca? Meu irmão, eu chegava em casa e era 11, direto assim. E era um programa diário. Na televisão. Era um programa de uma hora e tinha várias pautas. *Sopa Diário*. Formação. É... Sempre. (MARTINS, 2018)

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ktMCkGHyPRk>. Acessado em 16 de Janeiro de 2019.

A tecnologia foi outra aliada na preservação e disseminação da memória. Em virtude da popularização dos drivers capazes de reproduzir e gravar cds, as pessoas conseguiram ter acesso aos discos digitalizados em forma de cd ou links para *download*, e isso não foi diferente no que tange à produção fonográfica da cena Udigrudi. Almir, baixista da Ave sangria relatou em entrevista: “Essa repercussão se deve a própria juventude, que descobriu a Ave Sangria pela internet e veio se comunicando musicalmente através de um cd pirata, que, como não havia um disco oficial, estava cumprindo o papel de divulgar a música da gente”. (OLIVEIRA, 2015).

Ainda tratando de tecnologia, vale salientar a importância dos blogs de música como o *Sombarato*, *SenhorF*, *Hominis Canidae* e entre outros, devido à crescente relevância que os blogs tiveram na cadeia produtiva da música, pois esses espaços também exerciam uma função jornalística, conectada à crítica cultural, construção de identidades e orientação ao consumo (NOGUEIRA, 2011). Quando se tratava de alguma postagem sobre o Udigrudi, não coincidentemente, traziam os textos de José Teles em suas postagens, juntamente com os Links para download dos discos. Sobre os blogs, Marco da Lata, baixista da banda Anjo Gabriel, nos conta:

O *Brnuggets*, véi. Ele era o supressumo de tudo o que você queria saber de psicodelia brasileira era lá. No caso de brasileira, né? Gringo eu não me lembro mais, porque quem baixava mais era os outros meninos da casa. (...) O outro que também tem muita informação e que ainda hoje está lá as informação tudinho é o do Fernando Rosa, o *Senhor F*. O *Som Barato* também tinha. (LATA, 2019).

As tecnologias tiveram fator considerável para podermos nos relacionar com memórias de uma cultura pop do passado e essas memórias também colocaram em evidência a cultura psicodélica. Diante disso, percebo como as tecnologias foram fundamentais na transformação do modo como nos relacionamos com o tempo. Koselleck (1985) e Hartog (2003) já falavam das relações do homem com o tempo e as maneiras que constroem e articulam o passado, presente e futuro. Pensando nas formas não lineares de periodização do tempo, Hartog acredita que a utilização do termo regime seja melhor utilizado para lidar com as periodizações, pois pensa que:

Por regime, quero significar algo mais ativo. Entendidos como um expressão da experiência temporal, regimes não marcam meramente

o tempo de forma neutra, mas antes organizam o passado como uma sequência de estruturas. Trata-se de um enquadramento acadêmico da experiência do tempo, que, em contrapartida, conforma nossos modos de discorrer acerca de e vivenciar o nosso próprio tempo. (HARTOG, 2003, p. 12)

Ao dedicar-se às questões do regime moderno de nossa experiência temporal Koselleck (1985) já havia atentado para sensação de aceleração do tempo e o distanciamento do chamado espaço de experiência e do horizonte de expectativas. Hartog (2003), por sua vez, ao analisar o regime contemporâneo, aponta que, contrariamente de regimes históricos predecessores, onde o passado atuava como possível orientação para a formação do presente e futuro, durante o século XX o presente passou a ocupar cada vez mais espaço.

a presença do presente, que cresce inexorável, inundasse tudo, um papel determinante foi certamente desempenhado pelas solicitações do mercado, o funcionamento de uma sociedade de consumo, as mudanças científicas e técnicas, os ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente tornam tudo (bens, acontecimentos, pessoas) obsoleto. Assim fomos do futurismo para o presentismo e ficamos habitando um presente hipertrofiado que tem a pretensão de ser seu próprio horizonte: sem passado sem futuro, ou a gerar seu próprio passado e seu próprio futuro. (HARTOG, 2003, p.27)

O filósofo e historiador Gumbrecht, ao pensar acerca do presentismo, converge com os pensamentos de Francois Hartog, tendo em vista que ele considera:

Entre o inacessível futuro “novo” e o novo passado que já não deixamos (já não queremos deixar) para trás, começamos a sentir que o presente se torna cada vez mais amplo, e o ritmo do tempo se faz mais lento (...) Já que não podemos sempre tocar, ouvir ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções. Esse desejo de presentificação pode estar associado à estrutura de um presente amplo, no qual não sentimos que estamos “deixando o passado para trás” e o futuro está bloqueado. (GUMBRECHT, 2010, p. 152).

Não obstante essa dilatação das vivências do tempo presente, o historiador francês elenca duas fissuras molares para mudanças na perspectiva do ritmo desse regime do presente hipertrofiado. Ele nos conta que:

O presente, mesmo no processo de realizar-se, gostaria de ver-se já ou de uma vez como, por assim dizer, com o olho da história: como

um presente, que ainda não aconteceu completamente e já passou. Como um presente que seria para si mesmo seu próprio passado. Por outro lado, e de modo simétrico, está também extremamente preocupado com previsões e predições, isto é, projetar-se no futuro, notadamente por meios de um uso extensivo de pesquisas. Em quem você vai votar nas próximas eleições? o que você acha hoje imaginando o que você achará daqui a seis meses, e o que forem os resultados daqui a seis meses, eles são já os resultados. A pesquisa é uma ferramenta de previsão do futuro sem, por assim dizer, deslocar-se do presente. É uma fotografia, que de certo modo suprime o tempo. Mas, como sabemos, acontece que as pesquisas se equivocam! (...) Outra fenda apareceu no presente por meados dos anos setenta, tão bombástica mas já bem obcecada com predições: mostrou-se ansiosa acerca da questão da identidade, numa busca pelas raízes, uma ânsia de memória, preocupada com o “patrimônio”, atormentada pela conservação de monumentos, de lugares antigos ou não tanto, a preservação da natureza. Ansiosa com a recuperação do que fora perdido, ou estava para ser perdido ou inquieta com o que fora “esquecido” (especialmente a memória da II Guerra Mundial). (HARTOG, 2003, p. 28)

Esse diagnóstico apontado por Hartog também é posto por Huyssen (2000) e Gumbrecht (2010) como um processo de musealização mundial, reverberando em diversos níveis e esferas, inclusive culturais. O crítico musical Symon Reynolds, autor do livro *Retromania Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, ao tratar da música ocidental dos anos 2000 nos conta:

A sensação de mover-se em frente crescia de maneira mais fraca enquanto a década passava. O próprio tempo parecia se tornar mais lento, como um rio que começa a formar lagos. Se o pulso de agora era mais fraco ao passar de cada ano, isso é porque o pop dos anos 2000 ficou cada vez mais permeado de pelo passado, seja na forma de memórias arquivadas do passado ou o rock retrô sugando estilos antigos. Em vez de ser sobre ele mesmo, os anos 2000 tem sido sobre outras décadas anteriores acontecendo todas ao mesmo tempo. (REYNOLDS, 2011, p. 10, tradução nossa).²⁸

Ao investigar acerca dessa cultura do passado que permeia a cultura pop dos anos 2000, Reynolds entende que a cultura pop já apontava tendências de uma repetição própria, visão essa também partilhada por Nicholas Russo, pesquisador australiano que pesquisa o *retro rock* que estava em voga nos anos 2000, a exemplo das

²⁸The sensation of moving forward grew fainter as the decade unfurled. Time itself seemed to become sluggish, like a river that starts to meander and form oxbow lakes. If the pulse of now felt weaker with each passing year, that's because in the 2000s the pop present became ever more crowded out by the past, whether in the form of archived memories of yesteryear or retro-rock leeching off ancient styles.

bandas *The Strokes*, *The Vines*, *White Stripes*, *Jet*, *Wolfmother*, *Black Rebel Motorcycle Club*, entre outras. Posto isso, ele denomina o *retro rock* como: “Novas bandas de rock autoral das quais utilizam forma e estilo do rock anterior tal que sugerem abertamente os artistas, estilos e era de sua influência” (RUSSO, Nicholas, 2015, p. 14 tradução nossa²⁹). Apesar da propensão do rock e da música pop de olhar para o passado ter se mostrado de maneira muito contundente durante os anos 2000, há tempos, já nos anos 70, os arquivos de catálogos de rock já reencenavam décadas passadas, vide o festival *Toronto Rock and Roll Revival Music Festival*; evento que celebrava o interesse no rock dos anos 50, que misturava no seu cast artistas e bandas do período e do início do rock como Bo Diddley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, John Lennon e Yoko Ono Band, Alice Cooper, e entre outros. Diante este contexto, Moore pondera:

Tendências específicas recicladas de diferentes eras inevitavelmente vão e vem, mas a sensibilidade retrô agora parece ser um artefato permanente na cultura popular, e na cultura jovem em particular (MOORE, Ryan, 2010, p.195, tradução nossa)³⁰.

E é nesse cenário de euforia dos anos 2000 em relação às décadas anteriores e intensificação midiática do *retro rock* é possível verificar uma retomada de sonoridade psicodélica capitaneada principalmente pela banda Tame Impala. A banda australiana que compõe uma sonoridade *lo-fi*, distorcida, permeada de camadas de reverberações imbricadas entre modulações saturadas e vocais serenos e em falsetes. O Tame Impala despertou atenção do público logo cedo, visto que com o lançamento do seu ep *Antares, Mira, Sun* (2008) eles entraram para a lista³¹ dos 100 melhores da rádio estatal australiana *Triple J* e, seguidamente, assinaram com o selo Modular. A banda ganhou notoriedade mundial com o álbum de estreia *Innerspeaker* (2010), obtendo sucesso de críticas³² e a quarta posição em

²⁹New original rock music which utilizes the form and style of earlier rock music such that it overtly suggests the artists, style and era of its influence.

³⁰Specific trends recycled from different eras will inevitably come and go, but the retro sensibility now appears to be a permanent fixture in popular culture, and youth culture in particular.

³¹Disponível em: <https://www.news.com.au/news/kings-on-fire-in-hottest-100/news-story/6cc55c4729ecd6319a7cda68b03b85df>. Acessado em: 11/03/2019

³²Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/2z6m/>. Acessado em: 11/03/2019.

vendas na Austrália³³. O *Lonerism* (2012), segundo disco da banda, foi ainda mais aclamado que o primeiro, conseguindo indicação para o grammy³⁴ de melhor álbum de música alternativa. Já o *Currents* (2015), terceiro disco de estúdio, seguiu dando continuidade aos êxitos da banda, como estreiar o disco na lista dos dez álbuns mais vendidos na Inglaterra³⁵. Desta maneira, penso que todas as repercussões positivas das críticas acrescida do sucesso da performance comercial contribuíram consideravelmente para a popularização e o recrudescimento da música psicodélica no exterior.

Pensando numa conjuntura nacional, a banda Boogarins foi uma das representantes dessa retomada e renovação da psicodelia no Brasil. Assim como a australiana Tame Impala, Boogarins teve rápido crescimento e reconhecimento na cena psicodélica, em razão de ter sido formada em 2012, e em 2013 já lançava o disco *As Plantas que Curam* (2013), pelo selo americano Other Music, realizando tour na América Latina, Europa e Estados Unidos em seguida. *Manual, ou Guia Livre de Dissolução dos Sonhos* (2015) foi o segundo disco da banda e, assim como o primeiro, foi bem acolhido pela crítica, inclusive, teve boas avaliações no jornal inglês *The Guardian*³⁶ e no *New York Times*³⁷. O lançamento de 2015 ainda contou com a indicação no grammy latino como melhor banda de rock em língua portuguesa³⁸. Após outra turnê pela América Latina, Europa e Estados Unidos, foi lançado o *Lá Vem a Morte* (2018), o terceiro álbum de estúdio da banda goiana.

Outro ponto que também chama a atenção é que antes mesmo de consolidar-se no Brasil, a banda, apoiando-se nessa onda global da sonoridade psicodélica, se consolidava na rota dos grandes festivais no exterior e contribuindo na abertura

³³Disponível em: <https://australian-charts.com/showinterpret.asp?interpret=Tame+Impala>. Acessado em: 11/03/2019.

³⁴Disponível em: https://www.grammy.com/sites/com/files/press-release/pdf/56nomsfinalrelease_final.pdf. Acessado em 11/03/2019.

³⁵Disponível em: <https://www.nme.com/news/music/tame-impala-42-1226998>. Acessado em 11/03/2019.

³⁶Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/29/boogarins-manual-review-intriguing-sounds-from-brazilian-psych-pop-band>. Acessado em: 11/03/2019.

³⁷Disponível em: https://noisey.vice.com/pt_br/article/6ex39e/disco-manual-boogarins. Acessado em: 11/03/2019.

³⁸Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/djavan-elza-soares-boogarins-indicados-grammy-latino-principais-categorias>. Acessado em: 11/03/2019.

desse mercado de festivais para outras bandas brasileiras. Em entrevista³⁹, Benke Ferraz, guitarrista da banda, afirmou:

Demos sorte de ter caído no colo da (gravadora independente dos EUA) pela internet. Entramos num circuito em que as coisas acontecem naturalmente. Um selo em que o disco vai ser prensado, distribuído, e aí tem imprensa que cobre, divulga, aí entra num lance que funciona automaticamente. Aí se o Boogarins lança algo hoje, mesmo sem a gravadora, já vai ter um público e uma máquina que está empurrando, porque já ganhou esse respaldo. E aqui no Brasil não tem mais isso, gente investindo em rock. (FERRAZ, 2017).

Percebo que essa nova onda psicodélica representada pelo Tame Impala e Boogarins tem expressiva atuação para que outras bandas também produzissem sons psicodélicos, vide Tagore, Bike, e My Magical Glowing Lens.

Sincronicamente, temos uma busca por uma tradição e a história psicodélica brasileira - que incluem o Udigrudi no como parte dessa tradição - a partir da realização de documentários a exemplo de *Nas Paredes da Pedra Encantada* (2011), sobre o álbum *Paêbirú*, de Lula Côrtes & Zé Ramalho (1975), dirigido por Cristiano Bastos & Leonardo Bomfim; ou livros como o *Lindo Sonho Delirante: 100 discos psicodélicos do Brasil (1968-1975)*, de Bento Araújo; e ainda exposições de arte como *Pernambuco Experimental*, que contou com show de encerramento com membros da cena Udigrudi.

Sabendo da revalorização, entusiasmo e a viabilidade comercial da psicodelia, vários produtores e artistas buscaram o Udigrudi como possibilidade mercadológica, basta considerar o sortimento de produtos culturais relativos ao Udigrudi. Em São Paulo, por exemplo, o músico Ortinho, vocalista da Querosene e Jacaré, idealizou o *Nordeste Psicodélico*. O projeto tem a participação de diversos músicos já consagrados, como Chico César, China, Isaar, e executa um repertório composto por canções da fase udigrudi de Alceu, Ave Sangria, Lula Côrtes, Tom Zé. O release do projeto diz:

O giro estonteante desse carrossel regional-universal com choque de rock no baião é uma das atrações do parque onde foram brincar compositores-cantores-poetas como Alceu Valença, Moraes Moreira, Raul Seixas, Zé Ramalho, Lula Côrtes, Ednardo, Fagner, Belchior,

³⁹Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/boogarins-quer-levar-o-pop-para-o-lado-esquisito-para-conquistar-fas-de-lady-gaga-no-rock-in-rio.ghtml>. Acessado em: 11/03/2019.

Marconi Notaro (raramente lembrado), grupos como Novos Baianos, Ave Sangria, The Gentlemen (outra raridade) e Banda de Pifanos de Caruaru (NORDESTE PSICODÉLICO, 2018)

Em 2015⁴⁰, o Festival Abril Pro Rock fez uma noite especial dedicada ao Udigrudi e à geração da década de 70. No dia de homenagem ao Udigrudi, a produção convidou bandas do período e que outras contemporâneas que sofrem influência, como Aninha Martins, Caapora, Flaviola, Ave Sangria e Paulo Diniz.

No mesmo ano, Alceu Valença, que já tinha afirmado antes que não era muito fã dos primeiros trabalhos e que passou a valorizar os posteriores, lançou o show *Vivo! Revivo!*, que executa o seu disco ao vivo *Vivo!* (1976). Nas releituras é possível depreender maior presença das guitarras, com andamentos mais rápidos e arranjos mais pesados. Ademais, alguns shows tiveram a participação do músico Lula Côrtes, também parceiro de Alceu Valença no início da carreira.

A Ave Sangria é outra que vem retomando força atravessa os tempos. Em 2014, com a reedição do show *Perfumes e Baratchos* (1974), a banda realizou algumas apresentações até consolidar a sua volta definitiva. Participou duas vezes do festival Psicodália, importante festival dedicado aos sons psicodélicos; fez turnê em São Paulo e Minas Gerais; tocou nos palcos da prefeitura do Recife no período carnavalesco; apresentou-se no festival Guaiamum Treloso Rural de 2019; e está trabalhando nas gravações para o lançamento de um cd de músicas inéditas em 2019.

Bandas e artistas do Udigrudi também estão presentes no livro *Lindos Sonhos Delirantes: 100 Discos Psicodélicos do Brasil (1968-1975)*, do jornalista e crítico musical Bento Araújo. O livro cataloga e traz resenhas de 100 discos escolhidos pelo jornalista, que vão desde *Planeta Lamma* (1974), de Damião Experiência até o udigrudi *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol* (1975), de Zé Ramalho e Lula Côrtes. Em entrevista⁴¹, o jornalista Bento Araújo nos declara: “De uns anos para cá, senti que o rock psicodélico estava crescendo no Brasil, mas pouco se escrevia

⁴⁰Disponível em:

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/04/13/internas_viver,571089/ave-sangria-flaviola-e-caapora-sao-atracoos-da-primeira-noite-de-abril-pro-rock-neste-sabado.shtml. Acessado em 11/03/2019.

⁴¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/psicodelia-que-marcou-musica-brasileira-nos-anos-1970-celebrada-em-livro-disco-serie-1-19822186>. Acessado em: 11/03/2019.

sobre sua história. Falava-se mais sobre os psicodélicos brasileiros no exterior” (ARAÚJO, Bento, 2016).

Leandro Paladino, do blog Tramp, foi outro jornalista que, em 2016, organizou a coletânea *No Abismo da Alma - Um Tributo ao Movimento Udigrudi* (2016). Em entrevista⁴², Paladino afirmou:

Minha vontade de homenagear o Udigrudi surgiu em 2013, quando ouvi uma coletânea em homenagem ao Cazuzza (Projeto Agenor, de Zé Pedro). Sempre curti a música psicodélica e nordestina. E com o *boom* de bandas como Tame Impala e Boogarins, entre outras, achei que o pessoal mais novo precisava saber que no Brasil já havia rolado algo foda anos 70. (PALADINO, 2016).

A coletânea tem a participação de músicos da cena psicodélica brasileira contemporânea reinterpretando clássicos do Udigrudi; Tagore interpreta *Borboleta*, de Alceu Valença; o capixaba André Prando toca *Papagaio do Futuro*, de Alceu Valença; Graxa, outro recifense, *Geórgia a Carniceira*, da banda Ave Sangria.

Postos esses pontos, percebe-se a considerável quantidade de produtos culturais que, indo de um plano global ao local, apoiam-se nas sonoridades da psicodelia e do Udigrudi, contribuindo na perpetuação e construção da memória do Udigrudi bem como da psicodelia brasileira.

O projeto aprovado pelo Funcultura para a comemoração dos 40 anos do show *Perfumes y Baratchos*, da banda Ave Sangria, foi imprescindível no que diz respeito à memória da banda. O evento reuniu os músicos remanescentes, relançou o disco de estúdio e ainda recuperou uma antiga gravação do show realizado em 1974. Marco da Lata, baixista da banda Anjo Gabriel, atuou como produtor executivo da banda Ave Sangria e também foi responsável pela elaboração do projeto. O relato do produtor, que vai desde o processo de elaboração do projeto até a repercussão do evento para a banda, corrobora consideravelmente com vários pontos que apresento:

A gente botou para fazer os dois discos e passaram os dois, eram dois projetos diferentes, em duas linhas diferentes. E eu tinha absoluta certeza na minha cabeça: ‘Meu irmão, não tem como esse negócio não passar’. 40 anos do bagulho, tá ligado? Tinha tipo

⁴²Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/08/30/psicodelia-brasileira-e-resgatada-em-tributo-e-livro-250800.php>. Acessado em: 11/03/2019.

assim, todo um apelo do troço assim, que eu disse: ‘Não, não é possível’. Acho que sim. Teve força, inclusive por causa disso. Obviamente que a gente anexou coisa pra caramba para justificar. Aí eu disse: ‘Não é possível. Ou o cara da... o relator não sabe porra nenhuma da Ave Sangria e vai entender o que é. Ou assim: o cara já sabe e não tem por que não dar uma pontuação boa, né? Porque aí, tecnicamente, o projeto estava impecável. E aí tanto que passou. Isso, naquele momento, o *start* disso foi essencial, porque ele deu o fôlego que a gente precisava para a coisa acontecer. Tanto que assim... Pra tu ter uma ideia, isso foi em 2014. Em 2009, a gente tentou isso e não deu. Pra tu ter uma ideia. Só que na época, a gente não foi para lançar o disco do estúdio, foi para lançar o *Perfumes y Baratchos*. E a gente fez tudinho e não passou. Na época também não tava tão incensado, ainda, a banda, em termo de importância e tudo mais. Os anos se passando foi que a galera teve... assim... Saiu mais matéria em jornal, teve mais gente pesquisar as coisas na internet, né? Foi se renovando o público, que Marco mesmo disse: ‘Porra, eu assisto... eu vejo... só tem gente nova. Era de se esperar que uma banda véia, o que você vai ter na platéia? Um bando de véio’. Mas não, ele sentiu que a banda tinha uma energia que tocava as pessoas. (...) A gente tentou lançar isso em 2009 e não deu. Ou foi 2009 ou foi 2010. Não deu. Mas aí em 2011 já teve show no Psicodália, show no Abril pro Rock. Aí já começa a voltar com o nome, porque também antes não tava o nome circulando tanto, era sempre Marco Polo, era show de Marco Polo solo, porque ele tocava as música tudinho. Aí depois desse período, ele ainda usou o nome algumas vezes, mas depois estagnou de novo, nesse sentido, né? Eles só voltaram a usar o nome mesmo quando eu chamei na grande para 2014 eles fazerem o projeto e tinha que ser Ave Sangria. Mas aí já tinha não só os dois, tinha Paulo junto e tinha Ivinho junto. Então a coisa meio que justificou a usar o nome da banda, porque dos seis originais, eu tinha quatro no palco. (...) Na época a gente vendeu tudo em dois dias. Eu coloquei pra vender uma parte na internet e fez assim (estala os dedos. Dando a entender que a venda foi muito rápida). Na semana seguinte eu abri na bilheteria do teatro, (estala os dedos novamente) de um dia pro outro acabou. Eu botei numa segunda feira. Quando eu fui botar, já tinha gente na fila, já tinha gente desde manhã. (...) Eu passei na Passadisco para deixar ingresso, porque eu só vendi na Passadisco e no teatro. Na Passadisco já tinha gente em fila. Eu passei lá de... sei lá... 10:30 da manhã. Aí passei e deixei. (LATA, 2019).

Livro, jornais, filmes, Cds, blogs, trouxeram à superfície essas memórias de uma cultura pop, memórias do Udigrudi, que impeliram para que despontassem diferentes maneiras de vivenciar o tempo. Arquivos mp3, narrativas, os corpos, os lugares, são processos culturais que contribuíram na estabilização e novos relacionamentos com a memória udigrudi, pois movimentaram práticas e representações culturais que, retroalimentadas, transmitiram e engendraram ressonâncias num emaranhado rizomático de memórias, mitos e texturas udigrudi.

Após prisão, em 1974, Marco Polo faz uma reflexão sobre o Tamarineira Village que também pode ser associada ao Udigrudi de maneira geral. Ele contou:

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 de Recife estavam numa ânsia terrível de se entregar a uma cultura, vamos dizer, pop e aqui ainda não existia nada assim. Existiam, claro, alguns precursores, como Flávio e Tiago do Nuvem 33, mas a coisa não tinha criado um clima de movimento. Então a importância do grupo foi muito mais cultural que musical". (GUIMARÃES, 1974 apud TELES, 2000, p.171).

4.5 Ave Sangria e a construção de um arquivo performático.

Assim como o Udigrudi, José Teles também é pioneiro ao dedicar parte de seu livro à história e memória da Ave Sangria. No mesmo livro O interessante é perceber como o grupo social que o crítico musical fazia parte foi importante para certos apontamentos do livro e das reminiscências em torno da cena udigrudi e das bandas, inclusive, da Ave Sangria. Em texto publicado no site do Festival Coquetel Molotov⁴³, ele relata:

Não vi o Ave Sangria tocar, nos idos dos 70. Lembro de ver alguns integrantes passando ali no começo da Conde da Boa Vista, diante da Fun's, acho que se escrevia assim, uma lanchonete, que foi point da juventude bronzada da Veneza Americana, no começo da década, (naquele tempo os recifenses, olindenses e jaboatonenses, iam pra praia). Ficava, mais ou menos, onde funciona hoje uma agência do Bradesco, perto da Sete de Setembro. O pessoal apontou, Ivinho, Almir, Agrício Noya, e Rafles, acho (faz um data isto). Robertinho do Recife, era outro que quando passava na rua, era apontado por todos. Coincidiu que, no tempo em o Ave Sangria foi o Rolling Stones do Nordeste, eu fui morar no interior, Garanhuns, onde passei quase três anos. A turma de roqueiros da cidade curti muito o Ave Sangria, o LP da banda rodava adoidado nas vitrolas. Quando voltei pro Recife, o AS não mais existia, mas a cena udigrudi

⁴³ Disponível em: <http://coquetelmolotov.com.br/novo/eu-queria-ter-visto-o-ave-sangria-na-epoca/>. Acessado em: 15 de Agosto de 2018.

continuava. Ainda peguei shows de Flaviola, lançando o disco com o Bando do Sol, o Batalha Cerrada, Cães Mortos, Show de Zé Ramalho e Lula Cortês, Aratanha Azul, o show Vivo, de Alceu com Zé Ramalho na Viola. Mas eu queria era ter visto o Ave Sangria, com a formação original. Estar no Santa Isabel, no Perfumes Y Baratchos, nos dias 28 e 29 dezembro de 1975. (TELES, 2012).

Ainda anônima e de maneira bastante espontânea, a banda Tamarineira Village – futura Ave Sangria –, se reuniu pela primeira vez na supracitada Feira Experimental de Música do Nordeste. Lá, recém chegado do sudeste, o poeta e vocalista Marco Polo Guimarães se integra a Almir, Ivinho, Agrício, Bira e Raffles. Não tardou muito para que as apresentações do grupo chamassem a atenção do público. Segundo José Teles, a banda conquistou um séquito de fãs devido ao formato diferenciado dos seus shows, uma maneira que a cidade não estava acostumada. (TELES, 2000, p. 156). Além do formato não convencional dos shows, as músicas da banda também traziam algo de curioso: “tanto poderia ser um rockão com solos ensandecidos da guitarra de Ivinho, quanto poderia ser um chorinho movido a cavaquinho e bandolim. As incursões de Marco Polo pela poesia deixaram-lhe marcas que ele agora passava para sua música”. (TELES, 2000, p. 170). Os burburinhos em torno da banda contribuíram ainda mais na sua notoriedade, fazendo com que o seu prestígio tomasse Nordeste afora. Segundo Marco Polo, o vocalista da banda, durante uma dessas viagens pelo Nordeste, eles encontraram com uma cigana que sugeriu a mudança a mudança de nome da banda para Ave Sangria, pois sua música era livre e forte. (TELES, 2000, p. 171). A mudança do nome também será escopo deste artigo, pois há algumas controvérsias no assunto em questão.

Através do empresário dos Novos Baianos, a gravadora Continental convida a Ave Sangria para fazer parte de seu quadro de bandas e, por conseguinte, a Ave Sangria ruma ao Rio de Janeiro para gravar o LP Ave Sangria. A gravadora Continental estava realizando experimentos mercadológicos no que tange grupos de rock e o consumo no Brasil, onde a Ave Sangria fazia parte destas experimentações. Por se tratar de uma experiência mercadológica, a gravadora, por medo de perder grandes investimentos, limitava ao máximo os recursos liberados à produção das bandas, muitas vezes dificultando o próprio processo de produção. No caso da banda recifense não foi diferente. Em entrevista, o guitarrista Paulo Rafael trata um pouco deste ponto:

A gente foi produzido por Marco Antonucci... por aí você vê, nequinho não entendia direito. A gente estava 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 para fazer uma coisa com mais cabeça. 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. (TELES. 2000, p. 172).

Não obstante, mesmo com orçamento reduzido e pouco interesse da imprensa, o disco tem uma vendagem relativamente boa, chegando a décimo lugar nas paradas das rádios de algumas cidades. A música mais da banda nas rádios era a “Seu Waldyr” que, da maneira bem humorada e despojada, versa sobre a paixão de um jovem por um homem mais velho. Não levou muito tempo para que a música, apesar de bem recebida pelo público, criasse mais polêmica em torno da banda. Todavia, outros consideraram a música uma imoralidade e um atentado aos bons costumes da capital pernambucana, logo sendo condenada pela censura ditatorial. Mesmo voltando às lojas sem a faixa censurada, os músicos tinham pouquíssimas motivações para continuar tocando, já que não tinham retorno financeiro e a esperança de um impulso para banda a partir do disco arrefeceu. A necessidade de uma fonte de renda, a falta de uma infra-estrutura plausível para a sustentabilidade da banda e o assédio dos músicos por parte de Alceu Valença sucedeu o que já era previsível; a desarticulação da banda motivada por uma série de necessidades inexoráveis ao bem estar artístico e social dos membros. Em entrevista a José Teles, Marco Polo desabafa sobre o fim da banda:

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. (TELES, 2000, p.175).

Uma questão que vale a pena salientar é que, não obstante o término das atividades musicais da Ave Sangria, a sua obra e o seu prestígio permaneceram vivazes, não sendo difícil de encontrar declarações de valoração à memória da extinta banda. Na imprensa, nos sebos, bandas, nos movimentos musicais, livros e na internet é

possível identificar estas manifestações de grande apreço à banda, onde muitas vezes é considerada um mito dentro da história do rock em Pernambuco e no Brasil.

Instigados pelo clima contracultural que pairava sobre a conservadora cidade do Recife, a estratégia de divulgação da banda era chocar e gerar boatos. Tal tática pode ser observada na famigerada fotografia de divulgação da banda; uma jovem seminua, postada em decúbito ventral, de braços abertos, fazendo alusão a uma ave, ao grupo. Essas atitudes de provocar e pasmar a sociedade suscitaram em burburinhos em torno da banda que, de alguma maneira, impeliu para o seu reconhecimento e transmissão de sua memória. Em *Do Frevo ao MangueBeat*, o crítico musical José Teles conta que:

Eles usavam batom, beijavam-se na boca em pleno palco, faziam uma música suja, com letras falando de piratas, moças mortas no cio. E eram muito esquisitos; "frangos", segundo uns, e uma ameaça às moças donzelas da cidade, conforme outros. Estes "maus elementos" faziam parte do Ave Sangria, ex-Tamarineira Village, banda que escandalizou a Recife de 1974, da mesma forma que os Rolling Stones a Londres de dez anos antes. Com efeito, ela era conhecida como os Stones do Nordeste. (TELES, 2000, p. 170).

Em entrevista a Teles, Raffles, uma espécie de relações público do grupo, diz:

Isto era tudo parte da lenda em torno do Ave Sangria (...) O batom era mertiolate, que a gente usava para chocar. Não sei de onde surgiu esta história de beijo na boca, a única coisa diferente na turma eram os cabelos e as roupas. (TELES, 2000, p. 170)

Essa preocupação incitar os burburinhos e a fama de *bad boys* resultou em uma associação da Ave Sangria aos Rolling Stones, ficando conhecida como os "Rolling Stones do Nordeste", devido ao impacto causado pelos grupos e o conservadorismo de suas respectivas cidades. Peter Burke faz algumas considerações quando se trata de analogias de personagens e a construção de mitos, onde ele afirma:

O elemento central para a explicação desta mitogênese é a percepção (consciente ou inconsciente) da existência de uma "parecença", em algum aspecto ou aspectos, entre um indivíduo particular e um estereótipo corrente de herói ou de malandro - governante, santo, bandido, bruxa, etc. Esta "parecença" estimula a imaginação das pessoas e começa a circular histórias acerca do indivíduo em questão, oralmente a princípio. No decorrer desta circulação oral, o mecanismo normal da distorção estudado pelos

psicólogos sociais como levelling e sharpening entra em ação. Estes mecanismos ajudam à assimilação da vida de um indivíduo determinado a um certo estereótipo retirado do repertório de estereótipos presentes na memória social de uma dada cultura. (2000, p. 79-80).

A figura da Ave Sangria parece ir de acordo com o pensamento de Burke, porém trajado num estereótipo miscigenado de herói e malandro, visto o valor dado à banda na manifestação da música pop em Pernambuco e, por outro lado, a imagem de “maus elementos”, “frangos” e “ameaça às moças donzelas da cidade”. Contudo, além de seu comportamento, a sua musicalidade também causava esse impacto. Como o próprio vocalista Marco Polo afirmou em entrevista⁴⁴: “Tocávamos um baião com guitarras e interpretação vocal roqueiras, ou um baião com harmonia de blues, o que era uma total novidade”. Outro fator interessante que parece ter contribuído na constituição do caráter simbólico da Ave Sangria foi o livro *Do Frevo ao Manguebeat* de José Teles, que traz pela primeira vez algo escrito sobre algumas movimentações da música pop em Pernambuco, como a jovem guarda, os tropicalistas, os adeptos do desbunde do udigrudi e o manguebeat. Sua importância se dá por ser uma das poucas referências sobre a banda para a posteridade.

O livro de José Teles narra a mudança do nome da banda Tamarineira Village e diz que os músicos procuravam outro nome para a banda, já que sempre tinham que explicar as razões que motivaram o nome Tamarineira Village. Marco Polo relata ao crítico que foi durante as viagens pelo Nordeste, mais especificamente no interior da Paraíba, onde surgiu uma cigana que se referia à banda como aves sangrias, em referência às características da banda; um som forte, livre, violento e sangrento. Este relato poético para a alteração do nome provoca bastante o imaginário do leitor. No entanto, em vídeo⁴⁵ posterior, o vocalista relata:

Mudamos para a Ave Sangria, porque o Tamarineira Village era uma referência; Village ou Village era uma referência à Vila dos Comerciantes, onde a maioria dos componentes morava; e o Tamarineira era referência ao hospital psiquiátrico da Tamarineira. Então era uma brincadeira com a Vila dos Loucos. Era mais ou menos o significado, era esse. Mas só passava esse significado para quem morava em Recife, conhecia o que era a vila e o que era a

⁴⁴ Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/raimundomoraes.html>. Acessado em 15 de Agosto de 2018.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yeWf7OsltFU>. Acessado em 15 de Agosto de 2018.

Tamarineira. E quando a gente ia se apresentar Salvador, Natal, João Pessoa, a gente tinha que explicar tudinho isso. Eu disse: 'Olha, gente, vamos mudar esse nome, porque eu não aguento mais ficar explicando. Se a gente vai partir para um negócio profissional, a gente vai ficar conhecido no Brasil inteiro; e todo canto que a gente chegar, a gente vai ter que explicar. O pessoal aprovou, eu boleei esse nome Ave Sangria, aí mudou (...) Para explicar o nome Ave Sangria, a gente inventou que tinha... um dia a gente estava pelo Sertão da Paraíba e encontramos uma cigana meio louca, meio profética, que começou a dizer que éramos 'Ave Sangrias no céu da caatinga nordestina. E a partir daí surgiu o nome. Mas na verdade foi uma lendazinha que a gente criou.

Todavia, o que se encontra registrado no livro é que o encontro com a cigana foi autêntico. Este relato poético para a alteração do nome provoca o imaginário e contribui na formação de uma memória mitificada, tendo em vista que: "A fala sobre o mito é sempre poesia, é ela que dá sentido ao mito, este tem sempre uma razão, uma certa racionalidade. Ambos os pensamentos, o racional e o mítico, são expressos pela linguagem, por esta razão estão sempre contaminados." (GARCEZ, 2008, p. 3). Marco Polo tem papel fulcral no que tange à circulação de notícias sobre a Ave Sangria, pois, como ele mesmo relata:

Como eu era jornalista e também tinha trabalhado no Diário da Noite, que era um vespertino, e no Jornal do Commercio, eu conhecia todo mundo. Eu já tinha trabalhado no Diário de Pernambuco, eu conhecia todo mundo de jornal, dos meios de comunicação e eu escrevia, eu fiz as matérias sobre a gente, entendeu? (...) Eu inventei muita lenda, que era o marketing que tinha na época. Assim como o Seu Waldir que eu disse que era um português bigodudo dono de um bar em Olinda (...) e o pessoal saía de carro por Olinda procurando o bar do seu Waldir que nunca existiu, eu alimentava mesmo essas coisas assim para fazer zum zum zum". POLO, 2014 apud ALVES, 2014, p. 61).

Me pergunto se o autor do livro não atentou para essas questões ou atentou e, intencionalmente, achou mais válido utilizar a versão mais lúdica contada por Marco Polo, o que demonstra a narrativa, assim como a memória, também comporta uma dimensão seletiva.

O fim da banda também foi um forte fator que contribuiu para a sua mitificação, pois a morte gera uma forte carga emotiva que pode cooperar da maneira voluntária ou involuntária neste processo. A música pop no Recife fica marcada pela Ave Sangria e sua (im)possibilidade de alçar vôos mais remotos pelo território brasileiro. Porém, esta marca deixada pela banda ainda vem sendo

perpetuada na cidade, como um mito na música de Pernambuco. Pois em vários momentos a banda é tida por jornalistas como “Maior banda de rock do Nordeste”, ou como no texto de José Teles – que fora reproduzido em diversos blogs e sites – que se refere à banda como um “Ícone cult”.

Dessas ações combinadas da Ave Sangria e José Teles, entre lendas e matérias, vemos a construção de um acervo performático, transmitido e performatizado através das incorporações e do livro e matérias de José Teles. Isso possibilitou que esse arquivo da memória udigrudi fosse acionada em outros contextos, outras cenas.

5 UDIGRUDI, MANGUE E PÓS MANGUE: INTERSEÇÕES

A contribuição do Mangubeat para a visibilidade do Recife num âmbito internacional, principalmente no aspecto da produção cultural, é inegável. No início da década de 90, a cidade do Recife passava por um grave período de estagnação econômica e, de acordo com o IBGE⁴⁶ (1991), mais de 60% de sua população era considerada pobre. Não coincidentemente, não era raro, diante grande letargo, as dificuldades de acesso ao entretenimento. Todavia, perante estes entraves e não se vendo representados na produção cultural vigente, observou-se a demarcação da formação de uma cultura juvenil ligado ao rock e hiphop, bem como aos circuitos de festivais, dando a uma mudança no cenário local; realizando os próprios festivais, tal qual o *Recbeat* e *Abril pro Rock*; criando e movimentando casas de shows e bares assim como a *Soparia*, o *Francis Drink's*, o *Moritzstad* e *Bar do Grego*; programa de rádio, vide o programa *Décadas*, na Rádio Universitária. Essa movimentação favoreceu não apenas a dinamização por outros locais da cidade, mas na consolidação e adensamento do circuito e da cadeia produtiva da cena mangue.

Não tardou muito para que os veículos de imprensa passassem a tomar interesse por essa nova cena musical recifense. Sobre essa relação com a imprensa, inclusive local, a jornalista e pesquisadora Ana Carolina Leão (2008) registra:

Reportagens sobre música, shows, videoclipes, design, moda e cinema, e demais suportes que faziam parte da “estética mangue”, ocuparam diariamente as páginas do suplemento. A cada semana, principalmente por contas das duas colunas periódicas já mencionadas, havia informações novas para serem repassadas aos leitores. O conteúdo das matérias ou notas girava em torno do desenvolvimento da cena musical: gravações de videoclipes, edições de festas de divulgação, notícias sobre o Mangubeat em jornais e revistas nacionais, opiniões de empresários, entrevistas com produtores e músicos como Charles Gavin, baterista de Titãs, e Gilberto Gil, que revelam o início da translação do campo ao legitimarem os neófitos através de suas assinaturas e autoridade. (LEÃO, 2008, p. 158).

Tratando-se da cobertura da mídia local, o jornalista José Teles (2006) afirma:

⁴⁶ IBGE. Censo Demográfico Brasileiro, 1991. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/82/cd_1991_n14_caracteristicas_populacao_do_micilios_pe.pdf. Acessado em 03 de Fevereiro de 2018.

Eles só começaram a ter espaço lá fora, depois de terem conseguido espaço aqui. É básico. Qualquer artista só vira nome nacional se for muito badalado paroquialmente. Com a badalação da imprensa local, os correspondentes dos jornais do Sudeste e até a TV passam a vender matérias sobre estes artistas e daí, dependendo do talento, obviamente, eles deslançam país a fora. O Caderno C especialmente porque alguns músicos eram amigos da gente. Fred 04, por exemplo, era muito amigo de Marcelo Pereira. O Caderno C apostou no Manguêbeat contra, inclusive, o resto da redação, que achava que aquilo não iria muito longe, nem tinha valor. (TELES, 2006 *in* LEÃO, 2008, p. 165).

A grande atenção dada pelos veículos de imprensa e a conseqüente maior exposição midiática atraiu a atenção dos produtores e grandes gravadoras como a Sony, que assinou com o Chico Science e Nação Zumbi e lançou o *Da Lama ao Caos* (1994) e o *Afrociberdelia* (1996); já a Paradoxx contratou a banda Querosene e Jacaré para o lançamento de *Você Não Sabe da Missa Um Terço* (1998); a Banguela Records, selo da Warner capitaneado pelos Titãs e o produtor Carlos Miranda, negociou com a banda Mundo Livre S/A para a gravação e lançamento do *Samba Esquema Noise* (1994). A pesquisadora Tatiana Lima ilustrou sobre esse contexto midiático do período e a busca das gravadoras por um produto jovem e, conseqüentemente, pelo Manguêbeat.

Com a recuperação das marcas de consumo da música massiva após a transição vinil-CD, as divisões brasileiras da indústria fonográfica passaram a se preocupar mais detidamente com o segmento do público consumidor de discos que não era a grande “massa”, mas a parcela juvenil dessa massa, interessada por rock e cultura pop. É nesse momento que Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, grupos da cena manguêbeat do Recife, emergiram na mídia brasileira. A gravadora Sony, que tinha como maiores nomes do seu cast brasileiro Roberto Carlos, Zezé Di Camargo & Luciano e Djavan, lançou bandas de música jovem a fim de conquistar um nicho de mercado. A major criou uma subdivisão, o selo Chaos, do qual fez parte, a partir de 1994, o grupo Chico Science & Nação Zumbi, além de outras bandas estreadas como o Skank, Planet Hemp, Cidade Negra, Gabriel O Pensador e Jota Quest. O Mundo Livre S/A lançou seu primeiro CD, *Samba Esquema Noise*, pelo selo independente Banguela Records. Porém o álbum teve a distribuição pela gravadora Warner, que também apostava no segmento jovem. A gravadora acabara de comprar a WEA, em cujo cast estavam as bandas do chamado Brock, surgido nos anos 1980, embora tivesse também diversificado seu catálogo com os artistas de MPB e outros gêneros absorvidos na compra das gravadoras Continental e Toshiba. Mas não é por boas intenções com relação ao gosto das minorias que as majors passaram a incorporar a música

produzida no underground às suas divisões de marketing. Havia a possibilidade de transferência do investimento inicial para produtores independentes. Sabia-se também que os ouvintes dessa música constituem um mercado que, se não é numericamente superior ao do mainstream, é, por outro lado, constituído por ouvintes que consomem regularmente. (LIMA, 2007).

Muito dessa visibilidade trazida pelo Mangue se deu pela veiculação de um especial⁴⁷ com Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A durante os intervalos do *Hollywood Rock*, evento televisionado, de grande alcance midiático, que trouxe em sua programação Nirvana e Red Hot Chilli Peppers.

No mês seguinte, os jornais diários do Rio de Janeiro e São Paulo (grande mídia) e também as revistas musicais (mídias de nicho) enviaram jornalistas a Recife para cobrir a primeira edição do festival Abril Pro Rock, realizado numa única noite, tendo como atrações o CSNZ, MLSA e outras bandas da cena local. Dois meses depois, o então presidente da Sony no Brasil, Roberto Augusto, foi a Recife com um grupo de executivos da gravadora no intuito de contratar uma banda do manguebeat para o selo Chaos, a subdivisão da major dedicada à música jovem. (LIMA, 2007)

Com contratos devidamente assinados, os dois principais expoentes do mangue, Mundo Livre e Chico Science Zumbi, gravaram, lançaram cds, realizaram shows nacionais e internacionais. Ainda com Tatiana Lima, ela diz:

O manguebeat teve espaço principalmente nas seções de crítica musical dos jornais impressos editados nas capitais do país, nos quais tradicionalmente há uma abertura para apresentar os produtos do underground e toda sorte de música que seja considerada de “qualidade artística”, independentemente de seu potencial comercial. Entretanto, uma mídia ainda mais ligada ao mainstream, a TV aberta, contribuiu na difusão sonora do CSNZ, que emplacou uma canção na trilha da telenovela *Tropicaliente*, produzida e exibida pela rede Globo, às 19h, entre 1993 e 1994. (...) Difundida em videoclipe, principalmente na MTV, a canção *A Cidade* foi outra faixa do CD de estréia do CSNZ a obter ampla popularidade. Mas a produção de videoclipes, fotos e material gráfico para divulgação, tanto do CSNZ quanto do MLSA, era viabilizada nos moldes do underground, a partir de relações próximas, algumas pessoais, entre produtores que passaram a aderir à proposta estética inicial e a desdobrá-la. (LIMA, 2012)

⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P8GbQ5WCqRw>. Acessado em 19 de Abril de 2019.

Todavia, mesmo com algum suporte das gravadoras e bom acolhimento, o consumo do Manguebeat era muito segmentado, diferentemente de outros gêneros, como o pagode, axé e sertanejo que, por fazerem parte de um mercado de massa não segmentado, tinham maiores investimentos e maiores lucros, de modo que era costumeiro os discos deste gêneros figurarem entre os mais vendidos do ano (VICENTE, 2008). Ao perceberem que o retorno esperado dificilmente seria comparável aos resultados obtidos com o mercado axé, pagode e/ou sertanejo, as gravadoras vão se distanciando e diminuindo seus investimentos no Manguebeat. Segundo Jeder Janotti:

A gravadora Sony lançou em 1994 Da lama ao caos, primeiro CD de Chico Science & Nação Zumbi que deu novo fôlego ao rock nacional. As 30 mil cópias vendidas inicialmente demonstraram que, apesar da visibilidade e da influência conquistadas pelo álbum o consumo foi segmentado, voltado para um público que troca informações via Internet, que assiste MTV e compra revistas especializadas. As próprias gravadoras investiram no consumo segmentado através de selos especializados, tanto que o primeiro trabalho do Mundo Livre S/A foi lançado pelo selo Banguela, administrado por músicos dos Titãs e distribuído pela Warner. (JANOTTI, 2003, P. 100).

Mesmo após a fuga das gravadoras, a cidade podia sentir os impactos do movimento mangue. Como disse Fred 04: “O movimento colocou a cidade em evidência. Hoje em dia as bandas daqui tem mais espaço para se apresentar. O mangue motivou público, só as rádios não mudaram. Nenhuma rádio assumiu a cena. Não existe música sem rádio”. (ZERO QUATRO, 2000 apud TELES 2000, p. 301). O crítico musical José Teles também destaca:

Pela primeira vez desde a década de 60, os pernambucanos mostraram uma autoestima comparável à dos baianos. O Recife entrou em estado de ebulição cultural. Paralelamente à música, ressurgiu o interesse em cineastas e na literatura locais. Até algo que nunca havia sido o forte da cidade, a moda, revelou estilistas que começaram a ser conhecidos nacionalmente. (TELES, 2002, p. 304).

Além das questões supracitadas, outras condições impeliram para que o movimento se tornasse uma forma de visibilidade majoritária na cidade, vide o interesse do poder público no Mangue, nas possibilidades de exposição midiática e de patrimônio turístico dessa estética regional do mangue. Podemos tomar como

exemplo o Recbeat e o Abril pro Rock, festivais que surgiram na efervescência do Mangue, contaram com o apoio da política cultural do Estado. Calazans afirma que:

A adoção de preceitos da cena mangue pelo poder público não deve ser entendida como uma iniciativa apenas da prefeitura ou do governo do Estado de reconhecer a cena mangue. Isso também foi resultado dos esforços dos mangueboys em ser reconhecidos, esforços coerentes com os esforços de mudar a cidade, que foi a motivação inicial para a formação da cena mangue. Mas, ao mesmo tempo, isso também significou um processo de institucionalização, ao longo do qual a cena mangue teceu os seus pontos de entrada no mundo da indústria fonográfica, da mídia e até mesmo da gestão pública. (CALAZANS, 2009, p. 288).

O Dj Dolores, músico e designer da cena mangue, afirma:

O irônico é que anos depois, quando o governo Jarbas (Vasconcelos) assumiu e investiu bastante, passou a incentivar shows de rua, coisa e tal, o preço pago pelos músicos e que eles viraram reféns do Estado e o Estado assumiu o discurso manguebeat. Então, uma cena que era extremamente cosmopolita por natureza, se torna uma cena ufanista, bairrista. (DOLORES, 2015 Apud ALVES, 2015, p. 119).

Essa assimilação do movimento mangue pelo poder legisladores e gestores públicos também pode ser vista na Lei 13.853, de 2009 (PERNAMBUCO, 2009), que torna o Manguebeat Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Pernambuco, visando o reconhecimento e a proteção da história do Manguebeat como elemento importante da cultura pernambucana. Para tal, foram construídos o Memorial Chico Science, instituição que visa a salvaguarda da memória do artista e da cena; e uma estátua de Chico Science na Rua da Moeda. Também temos a questão do hino de Pernambuco, quando o Governo do Estado convida vários artistas para realizarem releituras do hino de Pernambuco, incluindo aí os artistas do Manguebeat. Posto isso, penso que toda a atenção do poder público, da indústria fonográfica, a luta dos atores da cena mangue por reconhecimento, e a relação do mangue com a autoestima do pernambucano, acarretam numa institucionalização do mangue, onde o Estado absorve e garante sua estabilização. E todas essas instâncias de institucionalização são participantes de ações policiais no sentido de Rancière (1996), pois gerenciam processos de consentimento das coletividades, a

organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções, gerenciando o material e o sensível. De acordo com Rancière:

A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (RANCIÈRE, 1996. p.42)

Mais do que um aparato repressor do Estado, a polícia em Rancière organiza os materiais sensíveis. Ao reconhecer e legitimar o Manguê como símbolo de uma manifestação cultural autenticamente pernambucana, o poder público o eleva a discurso oficial, relegando outras manifestações ao terreno do não reconhecido, do não oficial, do ruído. Assim como o manguê outrora manifestava-se por outras sensibilidades pernambucanas no começo dos anos 1990, condenando e estabelecendo fronteiras para o estabelecidos da música pernambucana; outros artistas também questionarão a posição consensual e majoritária dos novos cânones da música pernambucana. Desta maneira, nesse período que se estende desde a emergência manguê até os dias atuais, apresentarei recorrentes tensões estéticas, políticas e geracionais que esgrimem-se por poder, memórias e reconhecimento pelos modos de fazer, ser e dizer.

Ao conhecer o Udigrudi, já nos anos 2000, sempre me interpelei e tentava entender as causas pelas quais a cena manguê não referenciava o Udigrudi, em virtude de, aparentemente, partilharem algumas ideias, como a mescla de ritmos nordestinos com as referências culturais vindas do exterior e a busca por novas representatividades culturais em Pernambuco. Não obstante, compreendi que as disputas geracionais marcantes desse período entre as cenas Udigrudi e Manguê foram fundamentais num aparente distanciamento do movimento Manguêbeat com o Udigrudi. Diante disso, apresentarei algumas destas tensões geracionais mencionadas, principalmente no que diz respeito a Fred 04 e Alceu Valença. Como destaca Leão (2008), os problemas do manguê estavam muito mais relacionados a Ariano Suassuna (sim, ele novamente), que assumiu o cargo de Secretário de Cultura do Governo de Estado entre 1994 e 1998. Todavia, Alceu Valença, que apesar de não ter tido intenso fluxo, teve seus primeiros discos ligados ao Udigrudi,

pois participou do *Paêbirú* (1974), e era o grande representante musical de Recife, visto o seu crescente sucesso e projeção nacional durante as décadas de 1980 e 1990. Ariano e Alceu simbolizavam o passado, o estabelecido. Segundo Herom Vargas, a crítica de Fred para o Armorial era a seguinte:

O músico criticava o uso oportunista de temas e formas da cultura popular, muitas vezes copiados dos artistas populares, na produção dos armoriais. Segundo ele, a ação mais coerente deveria ser, em primeiro lugar, aquela que proporcionasse ao artista popular as formas de divulgação mais efetivas para sua música, que colocasse essa produção nos canais importantes para que fosse conhecida pelo grande público. Uma segunda possibilidade, complementar a essa, deveria ser a de deixar-se influenciar pelas músicas tradicionais – em vez de copiá-las – e retirar delas os elementos produtivos para o desenvolvimento de um trabalho criativo e rico devido aos amálgamas possíveis entre a tradição e o pop contemporâneo. (VARGAS, 2007).

Nas eleições de 1989, para o Governo do Estado de Pernambuco, Alceu apoiou o candidato Joaquim Francisco, do PFL⁴⁸, e foi contundentemente criticado por parte da classe artística, e, como consequência, teve casa pichada, discos queimados, vaias em shows, resultando, inclusive em um infarto⁴⁹. Sobre esses desentendimentos a pesquisadora Ana Carolina Leão (2008) registra:

Em suas primeiras declarações sobre a cena musical recifense, Fred 04, sempre relacionado à nova esquerda petista, quer em suas afirmações públicas, quer em seus shows, destacara que a música do seu antecessor cultural era alienada, assim como o antigo PFL, distanciava-se da realidade social da cidade e servia como instrumento de manipulação política de um simulacro de Recife. (LEÃO, 2008, p. 94).

E em entrevista à Ana Carolina Leão, Fred ainda fala:

O movimento manguê nunca teve essa proposta de derrubar qualquer um dos artistas que veio antes de nós. A nossa proposta era tirar o Recife do marasmo em que ele vivia no começo da década. Em 1991 e 1992, ninguém estava ouvido falar em qualquer tipo de cena musical formada em Recife. A palavra cena era usada para se referir a outros locais, como a Jamaica, Londres, mas não

⁴⁸ Partido da Frente Liberal. Partido oriundo do antigo Arena (Aliança Renovadora Nacional), ligado aos governos ditatoriais, e atual DEM (Democratas).

⁴⁹ Disponível em: http://blogdomagno.com.br/ver_post.php?id=110625&pagina=7130. Acessado em 14 de Dezembro de 2018.

em relação a Recife. O que eu comento em relação a ele e a Caetano Veloso, também, é que, há no mínimo 15 anos, eles não fazem nada de importante para a música. E era Alceu Valença quem viajava para a Europa para representar Pernambuco. (ZERO QUATRO, 2007 apud LEÃO, 2008, p. 96)

Contudo, mesmo afirmando não ter uma proposta de derrubar qualquer artista anterior, Fred representa um panorama oposicional, onde situa os antigos os cânones e uma nova geração que não tinha tanta visibilidade. Em entrevista, o jornalista Marcelo Pereira afirmou:

Creio que Alceu Valença ficou ressentido por declarações de Fred e por ele ter desconsiderado a importância de Alceu ou ter se imposto como um antagonista ao artista pernambucano em maior evidência, de maior sucesso na época. Alceu queria ser visto, eu acho, como um precursor, o irmão mais velho da turma, talvez. (PEREIRA, 2006 in LEÃO, 2008)

Ainda assim, Alceu reivindicava e sentia a necessidade de ser reconhecido como um precursores do mangue quando ele fala:

Primeiro, eu queria que aparecessem pessoas que fizessem um trabalho que não fosse imitação do que eu fiz, mas que este trabalho tivesse a ver com algumas das minhas referências pernambucanas. Acho que não há arte espontânea. O movimento começou aqui, mas com referências que já existiam, claro que com outra visão, acentuação, outro estilo. Isto não quer dizer eu seja menor ou maior do que o mangue, como não sou maior nem menor do que Jackson do Pandeiro. Sei que estas pessoas não têm um nexos grande comigo; agora, claro que me ouviram, e deve ter ficado pelo menos 0,5% de alguma coisa" (VALENÇA, 1999 in Jornal do Commercio, 1999)

Com suas asserções, Fred demarca o outro do mangue, define territórios sonoros, cria processos de diferenciação e procura conceber outras sonoridades representativas para Pernambuco, atuando como elemento composicional do gosto, dos componentes sensíveis da geração mangue.

Essa ideia de conflito de gerações e, inclusive, que o mangue negava o Udigrudi, é algo que permeia nas falas de alguns entrevistados. Aninha Martins, por exemplo, nos conta:

Imagino que, geralmente, uma geração discorde da outra, né? Aí vai tipo? O que que vinha depois daquela galera do Mellotrons? Tinha

que voltar para... Não era para voltar para o Chico Science e nem indie. O que que voltou com assim com saudosismo? O que o Chico Science já negava, que é essa galera do Udigrudi. 'Ninguém aguenta mais Alceu Valença'. E o que que faltou? Alceu Valença, em 2007. Eu acho. (...) Já já, eu não tô querendo prever não, mas já já vai rolar uma cena parecida com Chico Science (MARTINS, 2018).

O músico Juvenil Silva também partilha de opinião semelhante, uma vez que ele nos conta:

E tem uma coisa que eu tava conversando com Evandro Sena, lá do Iraq, *brother* meu. Ele falou: 'Ah'... Eu falei alguma coisa em relação a alguma banda do mangubeat, que eu não lembro agora. Falei que não gostava. Aí ele falou: 'Isso é conflito de geração'. E outras pessoas também conversaram comigo sobre isso. Tipo: 'Ah, é muito comum uma geração renegar a anterior, tá ligado?'. Como talvez a geração do mangu renegou a anterior assim, a que fez um estardalhaço, um movimento de cena, que foi a dos anos 70. (SILVA, 2019).

Considero, desta forma, que o mais importante para Fred 04 e parte do mangu era mesmo romper com os cânones culturais e estabelecidos em Pernambuco, principalmente as ideias do Movimento Armorial, mas também Alceu, que são colocados como o outro do Mangu. Mesmo Alceu não atuando categoricamente no Udigrudi como Ave Sangria e Lula Côrtes, possivelmente as produções do seu tempo também foram consideradas ultrapassadas e obsoletas.

Todavia, mesmo sabendo das tensões de alguns membros do mangu tinham com Alceu Valença, existiam partes exclusivas que partilhavam essa sensibilidade de maneira diversa. O próprio Lúcio Maia, guitarrista da Nação Zumbi, reconhece⁵⁰, mesmo que alguns anos depois:

Quando a Nação Zumbi apareceu em 1994, que foi o ano em que a gente realmente apareceu com o primeiro disco, 20 anos atrás, tinha tido todo um *boom* também lá em Pernambuco, com Alceu, com Zé Ramalho, com a Elba. Eles eram furacões no palco, eram incríveis. Então a gente fez uma coisa nova, uma coisa com a nossa cara, com a nossa época. E fomos muito bem recebidos por todos eles. (MAIA, 2019).

⁵⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jKS5deQzw5A>. Acessado em 17 de Maio de 2019.

No que tange às bandas, incluo Querosene e Jacaré e Jorge Cabeleira, que tinham uma menor exposição midiática e inseridas no Mangubeat; todavia, demonstravam claramente que o Udigrudi era parte de suas referências.

Formada em 1994 pelo vocalista Ortinho, a Querosene e Jacaré era uma das poucas bandas do Mangubeat que incorporavam as sonoridades e atitudes da década de 70 (TELES, 2000). O grupo rapidamente galgou maiores palcos, tendo em vista o show no Abril pro Rock dois anos após a sua formação. Considerada banda revelação na quarta edição do festival, a Querosene e Jacaré garantiu a sua presença no ano seguinte. Ao assistir o show da banda no Abril Pro Rock, o jornalista Thales de Menezes destacou: “O Querosene tem uma diferença fundamental em relação a conterrâneos. Todos os elementos nordestinos estão lá, mas a base sonora é muito mais rock and roll”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1997). Em 1996, quando Querosene e Jacaré tocou no Abril pro Rock, eles executaram a música *Geórgia, a Carniceira*, da Ave Sangria. Até tentaram contar a participação de Marco Polo, vocalista da Ave Sangria, mas não obtiveram sucesso. Contudo, já em 1997 – após um período de ensaios com o Querosene e Jacaré –, Marco Polo não retruca, e sua participação é tida como um dos melhores momentos do show (JORNAL DO COMMERCIO, 1997). O sucesso foi tamanho que na gravação do disco *Você Não Sabe da Missa um Terço* (1998), estreia do Querosene e Jacaré, a regravação de *Geórgia, a Carniceira* e a participação de Marco Polo foram inevitáveis.

Surgida do mesmo no mesmo período que a Querosene e Jacaré, mais precisamente em 1993, a banda Jorge Cabeleira e o dia em que seremos todos inúteis dialoga com o blues, o baião e rock psicodélico dos anos 70. A banda chegou a atuar em alguns festivais independentes, vide o Recife Rock Show, promovido pelo Espaço Arte Viva; o Superdemo, no Circo Voador do Rio de Janeiro; e no pernambucano Abril Pro Rock. Neste último, na edição de 1997, assim como o Querosene e Jacaré, o grupo contou com a participação de um dos renomados músicos da cena udigrudi do Recife, o músico e produtor Zé da Flauta, da extinta Phetus. Outrossim, o Jorge Cabeleira tocou uma música de outro importante disco da cena Udigrudi, *Os Segredos de Sumé*, do *Paêbirú*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho. No seu disco de estreia, a banda regravou *Os segredos de Sumé*, mas, desta vez, conta com a participação de Zé Ramalho nos vocais.

Mesmo não sendo preponderante, a música e a história do Udigrudi da década de 70 tinha prestígio por alguns nomes da cena Mangue, mas o posicionamento de alguns artistas também tem relação do surgimento de pouquíssimas manifestações relativas ao Udigrudi durante os anos 1990.

Como observador das cenas musicais, passei a identificar recorrência em referenciar a cena psicodélica da década 1970 pela cena contemporânea, o que parecia ser uma questão muito ligada às tensões das cenas musicais contemporâneas com o Manguebeat, contudo, ainda não tinha tido a oportunidade de debruçar-me sobre estas indagações a fim de averiguar essa sensação de maneira mais minuciosa. Na presença dessa complexa conjuntura do momento subsequente do auge do Manguebeat, acredito que o conceito de pós-mangue que Maia (2013, p. 20) emprega possa contribuir na compreensão do cenário da música contemporânea em Pernambuco, visto que ele não pensa o pós-mangue apenas como uma referência temporal, mas, também, como força simbólica e arraigada no Manguebeat, repleta de paradoxos e impasses, uma pluralidade estética fragmentada, capaz de evidenciar as controvérsias de um mangue apropriado, institucionalizado, na presença de manifestações de outra ordem estética, de uma música alternativa pernambucana.

A sonoridade das bandas e artistas do Manguebeat foi bastante diversificada, indo do punk da Devotos do Ódio até à proposta do Mestre Ambrósio, mais ligados aos ritmos locais, como coco, maracatu de baque solto, cavalo marinho e afins. Até mesmo as bandas de maior exposição midiática, como Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A tinham sonoridades bem distintas, onde a primeira misturava mais hip hop, a distorção das guitarras do rock e os ritmos locais, tal qual maracatu rural, maracatu de baque solto, ciranda, embolada e entre outros; enquanto Mundo Livre S/A envereda por mais grooves de funk mais cadenciados, muitas vezes dialogando com o samba, e vocais mais desleixado. Contudo, era muito maior a quantidade de bandas que seguiam uma linha mais análoga ao som de Chico Science, marcadas pela mistura das alfaías com guitarras distorcidas, onde posso citar aqui as bandas Etnia, Via Sat e Serpente Negra. Para contribuir com o adensamento de bandas com essas propostas, muitas vezes, pensando na possibilidade do sucesso, muitas gravadoras apostaram em algumas bandas. A Sony, por exemplo contratou a Chico Science e Nação Zumbi e Mestre Ambrósio; a Paradoxx lançou a Querosene e Jacaré, Dona Selma do Côco. Toda essa

valorização do Mangue gerou um contexto adverso, pois, como produto de consumo, a sua sonoridade foi apropriada como fórmula de sucesso.

A defesa de um bairrismo passou a rechaçar as bandas e/ou artistas que não tinham propostas que se alinhasse a uma sonoridade que dialogasse com os regionalismos da música pernambucana institucionalizada. Como descreve Jubert:

Da última metade dos anos 90 para os primeiros anos 00, a combinação guitarra + alfaia se proliferou rapidamente, e de festivais maiores a pequenos concursos em colégios, o caráter regionalista estava massivamente presente. Bandas que cantassem em inglês, ou que não fizessem alguma fusão que as pudesse classificar como Mangue, geralmente, eram escanteadas do circuito e faziam algo à parte do que estava sendo noticiado na cidade. A rua do Apolo e depois a rua da Guia, no Recife Antigo, chegaram a ser reduto de encontro daqueles que não se encaixavam ou não queriam ser encaixados no Mangue, e a Non Stop, festa que reunia de indies a clubbers, viu os primórdios do que hoje é considerado pela imprensa como a cena indie da cidade. (JUBERT, 2006, p.75).

Harmonizando com a fala de Jubert, Jamerson Lima pondera:

Num momento onde a mídia consagrava os grupos ligados à música regional e valorizava o manguebeat, era quase que uma ousadia haver grupos que ignorassem esses 'requisitos' para o sucesso e trilhassem o seu caminho à parte, para um público específico, independentemente das críticas e dos modismos. Afinal, se por um lado o movimento manguebeat veio a ser um dos movimentos culturais brasileiros mais importantes da última década, o próprio sufocou, de certa forma, o trabalho de bandas que trilhavam outros caminhos. (LIMA, 2005, p. 1 apud ALVES 2015, p. 118).

Ainda nesse sentido, o vocalista da antiga banda Testículos de Mary, Fábio Mafra, em entrevista⁵¹, trata um pouco daquela cena cultural do Recife do fim dos anos 90 para o início dos anos 2000:

Os tambores ressoavam durante nosso cortejo fúnebre e a cena cultural só admitia e produzia mediante um "resgate cultural" (?!). Mas, em retrospectiva, vejo que fomos reconhecidos como uma banda póstuma. Algo como uma "sessão espírita". As gerações mais novas, devido à internet, hoje têm acesso a coisas que, nem nós, como banda, tínhamos na época. Por outro lado, apesar de reconhecer a "ditadura" estética/estática manguebeat e armorial, então vigente, não coloco, em cima desse reducionismo conceitual, a

⁵¹Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-texticulos-de-mary/>. Acessado em: 11 de Março de 2019.

culpa pelo final da banda. Se observarmos a história cultural pernambucana, podemos constatar que sua vanguarda cultural – sim, Recife, foi vanguarda em várias situações da produção cultural mundial – naufraga e sempre morre, na beira da praia. Ou nos manguezais... (MAFRA, 2015).

Assim sendo, é possível constatar inúmeras manifestações dissensuais que buscavam por representatividades divergentes do mangue, performatizando gostos, litigando sobre o que se ouvia e o que se via, fraturando a pressuposição política de uma lógica de igualdade das vozes.

Produtoras de cinema e vídeo como a Trincheira, a Ruptura, a Telephone Colorido, a Colônia e a Símio Filmes; companhias de teatro como a Escambo; estilistas como Melk-Z-Da; artistas plásticos como os grupos Mamãe, Aleph e Valdisney e bandas como Mombojó, Rádio de Outono, Mellotrons, Volver, Suvaca di Prata, Vamoz!, Retrovisores, Diversitrônica, Johnny Hooker, Le Bustier em Decadence e Superoutro; além de pessoas isoladas. Impulsionando essa produção estariam núcleos estratégicos, entre eles o bar Garagem, o projeto Coquetel Molotov, o Espaço Laboratório, o Espaço Branco do Olho, o museu MAMÃE(!), o Cineclube Barravento e o site Recife Rock, todos ainda funcionando com independência e pouquíssimo apoio oficial. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2005 apud ALVES, 2008, p. 192).

Com todos esses registros, acredito ser válido trazer a fala de Marco da Lata, que antes de montar a psicodélica Anjo Gabriel, no começo dos anos 2000 era baixista da banda Sorriso Banguela, que tinha uma sonoridade que se aproximava mais do mangue. Marco nos apresenta a antipatia e disputas desse momento:

Eu senti, na época, no começo dos anos 2000, havia um pouco de repulsa ao mangue já. O pós-mangue que tinha gerado Mombojó e etceteras tava criando uma espécie de repulsa ao mangue que tipo assim: eu me lembro de Viasat lançou disco em 2000, que era uma banda do caralho, tinha tudo para ser, pós Nação Zumbi, a banda que ia estourar; mas eles viviam num limbo de que 'Ah, não, isso é cópia de Chico Science'. Como se Peter Tosh não pudesse fazer reggae porque Bob Marley era uma estrela, saca? (risos). Então... 'ah não, esse negócio de fazer com tambor'... começou a ter uma ojeriza a quem tinha tambor na banda. Se você chegasse com tambor para tocar, a galera já olhava assim para a sua cara 'Hum, é mangue, é?'. (LATA, 2019)

Além de Marco, Aninha Martins também pensa:

Foi muito radical esse pós-mangue. A galera também é foda, a galera quer quebrar de um jeito absurdo. E começou a internet também, né? Mais identificação com coisa de fora e tal. (...) Graças a Deus, eu não tenho mágoa com ninguém. Tanto é que agora meio que... não sei... veio uma cena mais calma, que é essa cena mais Thiago Martins, uma galera mais fofa, a galera que canta mais calmamente. (MARTINS, 2019).

As falas de Aninha e Marco mostram como o Mangue, principalmente no início dos anos 2000, também se tornou o outro, demonstrando as fronteiras levantadas por alguns grupos artísticos posteriores ao mangue ou, como colocam, pós-mangue. As divisas erigidas não são unilaterais, são provenientes de embates por poder que se dão por todos os lados.

Ainda fim de ilustrar tais controvérsias em torno da música e destacando a contundência contra o mangue mencionada anteriormente, destaco a banda The Playboys com a canção chamada *Monólogo aos Ouidos dos Imitadores (Tô na lama! Não sou besta!)*. No vídeo⁵² disponível online, a banda, em apresentação ao vivo, parodia a letra de *Monólogo ao Pé do Ouvido*, de Chico Science e Nação Zumbi, enquanto a guitarra ressoa o riff de *A Praieira*, outra música de Chico Science e Nação Zumbi. O simulacro evidencia claramente uma crítica à saturação das bandas com uma sonoridade atrelada à estética mangue:

Imitar um finado é uma transação comercial/ É moda imitá-lo por aqui/ O medo de criar é o mal/ O caranguejo sem cérebro sente a necessidade de chupar/ A grana / o status/ a fama enche os olhos dos imitadores / São imitadores baratos, sem qualidade/ Milk-Sheik Tosado, TODA, Baião de Quatro, Caiçara /Todos os imitadores de Chico Science possuem sua imagem e semelhança /Eu tenho certeza, eles também chuparam um dia! (THE PLAYBOYS, 2000).

Outra canção que entra na polêmica do pós-mangue é a *Manguebeatle*, de Bruno Souto e Tagore Suassuna, gravada pela banda Volver; contudo, doze anos depois. O clipe⁵³, que se passa no interior de um imóvel escuro, traz projeções de bandeira de Pernambuco sobre as paredes e músicos. Com uma proposta mais voltada ao

⁵²Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2BETkHekNY>. Acessado em 03 de Fevereiro de 2018.

⁵³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CAaKevk1ffg>. Acessado em 03 de Fevereiro de 2018

indie rock, com guitarras, sintetizadores e uma batida direta e sólida, Bruno Souto canta:

Eu não sou um caranguejo / Pra você sou percevejo então /
Teu gosto é bem melhor / Eu não sou salvação / Sou playboy
tipo burguês / Fui pra Londres canto em inglês então / Teu
desprezo é maior / E eu vou na contramão / Lembra o mangue
é todo teu / Eu só quero incomodar / Mais do que você pensa
eu sou / Eu não quero mais viver / Eu não consigo viver /
Nessa lama com vocês / Só me enxergam estrangeiro / Só não
faço teu consenso então Eu também sou daqui / Dispensando a
negação / Essa lama nos teus dedos / Não traduz o meu
desejo em vão / Meu vício é bem maior / Na minha solidão /
Lembra o mangue é todo teu / Eu só quero incomodar / Mais
do que você pensa eu sou / Eu não quero mais viver / Eu não
consigo viver / Nessa lama com vocês. (VOLVER, 2012).

Sobre essa canção, Bruno Souto afirma⁵⁴:

Vamos dar valor ao que é da terra, mas, véi, vamos enxergar e seguir em frente. Vamos ver a galera que não é regional, mas é daqui. E às vezes a gente não vê, então essa música é pra isso. Eu estava até conversando com um amigo meu, com a Volver, cara, foi muito mais corajoso chegar numa cena de música altamente bairrista e protecionista como é Pernambuco com sua cultura, que eu não vejo mal nenhum. Só que é muito mais difícil, muito mais corajoso e transgressor você fazer música pop sem elementos regionais aqui do que você fazer uma coisa de misturar. Isso é o normal. A partir do momento que você faz uma coisa que não tem a ver com regional, que, muitas vezes, é até clichê.. (SOUTO, 2011)

Em um vídeo⁵⁵ de uma entrevista para o *Cena Low-Fi*, Tagore pensa o seguinte:

Surgiu meio que como um... como um grito mesmo, tá ligado? Contra essa inércia que tem em as pessoas do Recife aceitarem, tá ligado? Que as influências podem ser diversificadas. Você não tem que bater o martelo e: 'Porra, vou querer ser Chico Science'. Tá ligado? Foi a coisa mais fuderosa que já aconteceu em Pernambuco? Foi! Com certeza, tá ligado? Mais revolucionária? Foi, velho. Mas a gente não pode querer viver disso, tá ligado? Isso foi um marco, velho. Mas a gente não pode querer isso ao extremo, trazendo isso para as influências. Você pode trazer isso para as influências, mas, meu irmão, deixa o cara morrer, velho. Deixe ele ter

⁵⁴Disponível em: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2011/04/07/entrevista-com-bruno-souto-da-banda-volver-parte-3/>. Acessado em 17 de Abril de 2019.

⁵⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jQ2rDeJ1WPA>. Acessado em 17 de Abril de 2019.

a parada dele. Vamos fazer o nosso, tá ligado? 'Sou Playboy tipo burguês/ fui pra Londres e canto em inglês'. Tá ligado? E foda-se. Mais ou menos isso. (SUASSUNA, 2011)

Portanto, quando o mangue entra integra-se na lógica do regime consensual da esfera oficial, beneficia-se de sua nova posição de visibilidade canônica, garantindo estabilização. Não obstante, não tarda para que percebamos o surgimento de produções dissensuais por todo espectro cultural que visavam perturbar esse arranjo político dos consensos do mangue estabelecido e majoritário. Eram bandas, coletivos de cinema, escritores, e afins que buscavam outras formas de visibilidade artística que não fosse a oficial, de modo que procuravam construir sentidos para a cultura pernambucana para além do mangue, além dos regionalismos e da tradicional pernambucanidade. Ou seja, buscavam emergir, assim como o mangue um dia almejou, outros sentidos no que tange à produção cultural em Pernambuco e sua respectiva representatividade.

Décadas após do arrefecimento da cena Udigrudi, nota-se a recorrência com que ela é citada e tida como referência em diversos aspectos da produção cultural. As menções à cena vão além da música; está no audiovisual, nos trabalhos acadêmicos, nas matérias jornalísticas, tópicos em livros, e na internet. Concomitante a estas manifestações, atenta-se para a concepção de uma nova cena musical que, desta vez, inspira-se nos desbundados conterrâneos dos anos 70. Em nota sobre a festa Baile do Waldyr, o Jornal do Commercio, parecendo estar atento à movimentação, destaca: “Salvas as devidas proporções (nenhum novo Woodstock nordestino está em vista), o Baile do Waldir, que ocorre hoje no Mercado Eufrásio Barbosa, talvez anuncie uma espécie de ‘novo udigrudi’ no Estado”. (JORNAL DO COMMERCIO, 2011). Para não deixar dúvidas sobre as menções, em autodefinição, o Festival Desbunde Elétrico – evento produzido pelos próprios músicos e desde 2007 reúne bandas independentes – é categórico: “É um festival anual de rock independente que tem por finalidade fomentar e evidenciar a produção musical underground, ou melhor dizendo, udigrudi, inspirada na musicalidade psicodélica do Nordeste”. (A NOITE DO DESBUNDE ELÉTRICO, 2013). Semente de Vulcão, Tagore Suassuna, Feiticeiro Julião, Dunas do Barato, Anjo Gabriel, e muitas outras bandas, são apenas alguns dos exemplos que podemos ressaltar no que se refere à alusão da cena independente contemporânea no Recife ao Udigrudi. Buscando ouvir alguns atores da cena psicodélica contemporânea, atentei para a

possibilidade de diálogo entre as ideias da Teoria do Ator-Rede e as teorias das cenas musicais, pois o Bruno Latour diz:

Sempre que algum trabalho é necessário para traçar ou retrazar as fronteiras de um grupo, outros agrupamentos são classificados de vazios, arcaicos, perigosos, obsoletos etc. É pela comparação com outros vínculos concorrentes que se enfatiza um vínculo. Assim para cada grupo a ser definido, aparece logo uma lista de antigrupos. (LATOURE, 2012, p. 56).

O que harmoniza quando Straw (1997, p. 494) trata de cena musical: “Um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação”. Portanto ao traçar as fronteiras dessa nova cena psicodélica, logo percebi, ao comparar com a cena mangue, como os seus membros buscavam esses processos de diferenciação, afirmando que o outro, o mangue, seria o obsoleto. Aliás, efetivamente, até um pouco antes do surgimento dessa cena psicodélica, já existiam esses processos de criação das fronteiras, o que parece ser uma tendência do pós-mangue. Posto isso, trago manifestações que enfatizam as vinculações e desvinculações dos grupo e antigrupos, seja músicos do pós-mangue tentando fugir da sonoridade mangue, seja Fred 04 tentando deslegitimar essa movimentação dos não estabelecidos. Juvenil Silva, por exemplo, apesar do respeito que tinha por Chico Science, ele demarca suas fronteiras e fala de suas vinculações com a estética dos Udigrudi⁵⁶:

Chico Science foi um gênio, era um cara que tinha muito o que dizer e tinha uma poesia linda, além de ser um monstro no palco, performático. Ele morreu e muita gente ficou ali, na sombra, repetindo a mesma coisa que o cara fez. Meio que mamando nas tetas do defunto, uma coisa bem pedante, no meu ponto de vista. Já a nova cena, que o pessoal chama de geração Desbunde e cena Beto, não tem nada a ver mesmo com isso. É uma galera que na época do Mangue era muito novo, tava com seus 10 anos e não sacava nada. Agora, o som é independente disso, de um movimento que é muito forte aqui em Recife, mas que esgotou. Esse é um movimento desgarrado. Talvez, a ligação da gente seja mais forte com uma geração atrás, que era a do Udigrudi, tem mais similaridade. A coisa mais despreendida de conceito e mais independente. Como Lula Côrtes, que naquela época tinha um selo,

⁵⁶Disponível na íntegra em:

<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/56-musica/8267-entre-um-canivete-e-uma-duna-juvenil-silva.html>. Acessado em 03 de Fevereiro de 2018

hoje também é assim. Na época do Mangue tinha a coisa da gravadora, era diferente. (SILVA, 2013).

Bem como Juvenil Silva, em entrevista à Rádio CBN⁵⁷, Tagore Suassuna pondera: “Virou um padrão para muitas bandas de Pernambuco. Com todo o respeito que tenho com esses artistas, somos de uma outra geração, que não absorveu o manguebeat como influência direta”. Ao esquadrihar as vozes daqueles que fazem parte do Mangue, infelizmente encontrei poucos relatos, mas Fred 04, um dos fundadores do movimento Mangue, em entrevista à pesquisadora relatou⁵⁸:

Algumas bandas aproveitaram a imprensa sensacionalista, pra surgir com uns rótulos como “anti-mangue”, “pós-mangue” ou “asfaltobeat”. Isso foi um período que rolou e é engraçado... Algumas das figuras que engoliram essa corda da imprensa excursionavam junto com a Mundo Livre. Mas isso durou pouco tempo, com a crise das gravadoras houve uma puxada de tapete geral, aí a galera desencanou. Foi depois que surgiu o Mombojó e hoje o manguebeat é visto num contexto mais nacional mesmo. (ZERO QUATRO, 2013).

Até ler a entrevista de Fred, eu ainda não tinha o conhecimento do termo *asfaltobeat*. Depois de seguir os rastros deixados por Fred, dei uma rápida procura da denominação no Google, encontrei uma entrevista da banda Rádio de Outono para o site *Scream and Yell*⁵⁹. Quando indagados sobre o asfaltobeat, Gleison Jones, músico da banda, responde:

Na verdade, isso é apenas conversa de bar. É indiscutível que existe um movimento de renovação da música pernambucana, e ela é uma antítese do que era o mangue, então, nós criamos esse nome apenas para brincar, porque o asfalto cobriu tudo que era mangue na cidade. Então, se o mangue tinha os dois pés fincados no regionalismo, nós somos a resposta a tudo isso, ou seja, não temos nada de elementos regionais em nosso som. (JONES, 2005).

⁵⁷Disponível em:

<http://www.cbnribeirao.com.br/lazerecultura/NOT,2,2,1195430,Grupo+pernambucano+se+apresenta+em+Ribeirao+Preto.aspx>. Acessado em 03 de Fevereiro de 2018.

⁵⁸Disponível na íntegra em: <https://medium.com/perdidos-no-ar/entrevista-fred-04-mundo-livre-s-a-cd8d1e74b45c>. Acessado em 03 de Fevereiro de 2018.

⁵⁹Disponível em: <http://www.screamyell.com.br/musicadois/radiodeoutono.htm>. Acessado em: 11 de Março de 2019.

Gleisson afirma que é apenas um termo jocoso, mas não é tão burlesco para afirmar que é a antítese, que é a resposta ao regionalismo, onde trata o mangue como velho e ultrapassado. E de fato, 2005 parece ter sido o momento onde começaram a se manifestar, pelo menos nas mídias impressas e virtuais, essas posições mais demarcadas e pungentes em relação ao mangue já institucionalizado. Na matéria de Júlio Cavani, do Diário de Pernambuco, traz algumas dessas reflexões:

Todos só têm a agradecer aos mangueboys, principalmente por causa do exemplo e pelo espaço aberto, mas a influência trazida desde a infância pela overdose de internet, videogames e televisão fala mais alto no conteúdo dos filmes, vídeos, peças e discos produzidos por essa nova geração, que, com exceções, ainda não chegou aos 30 anos de idade. Eles não têm nada contra falar sobre a própria terra, mas às vezes até procuram fugir ou ironizar esse tipo de preocupação. Simplesmente fazem o que gostam, cada um com seu estilo, sem se preocupar com aqueles discursos de afirmação comuns há uma década atrás” (Diário de Pernambuco, 2005)

As reflexões de Ana Carolina Leão (2008) sobre esse momento e essas disputas de poder entre estabelecidos do mangue e os neófitos do pós-mangue sejam extremamente válidas, pois ela nos diz:

Se a indústria cultural rotula o novo como tal, o Estado garante a sua estabilização como discurso institucional ao absorvê-lo. Enquanto o novo é fadado ao desgaste na lógica da indústria cultural, no processo de legitimação institucional o seu caminho é o “envelhecimento”. O oficial é sempre velho. O novo também se configura dessa forma a partir da disputa que movimenta cada campo, cuja marca é a polarização entre aqueles que reivindicam o direito à entrada em determinado espaço social e os que se mobilizam na tentativa de defender o monopólio da legitimidade, e conseqüentemente, afastar-se da concorrência. (LEÃO, 2008, p. 175).

O debate em torno destas controvérsias ainda estão em voga, uma vez que também são temas nos trabalhos de Maia (2013) e Campos (2015); nos sites especializados, como Outros Críticos e Continente Multicultural. Como Venturini disse: “Controvérsias decidem e são decididas pela distribuição de poder. Atores não nascem iguais em controvérsias e raramente têm igualdade de oportunidades” (VENTURINI, 2009, p. 262). As querelas ainda não estão decididas, porquanto desde o mangue majoritário e institucionalizado, diferentes cenas musicais, inclusive

a inspirada no Udigrudi recifense, reivindicam e travam embates sobre o que é o comum.

Em meados do fim dos anos 2000, após esse cenário mais contundente de embates entre mangue e os novos artistas que surgiam, passo a perceber a formação de uma cena psicodélica e a recorrência de como essas bandas enfatizam o Udigrudi da década de 1970 como referência estética. Gigante Narval Elétrico, Tagore, Juvenil Silva, Anjo Gabriel, Semente de Vulcão, Malvados Azuis, Canivetes e Malvados Azuis são apenas alguns nomes que configuravam essa cena e; no seus releases postados no finado *Myspace*, os nomes de Alceu Valença, Ave Sangria e Lula Côrtes sempre figuravam entre as influências dessas bandas. Muitas vezes, ao escutar a produção musical dessa cena psicodélica, nem sempre eu percebia referências diretas ao Udigrudi nas músicas ou letras. Contudo, penso que o fato de referenciar o Udigrudi e exaltar a sua memória também atuavam como numa performance demarcadora de fronteiras, como uma performance de uma nostalgia do que não foi vivido, ou, como afirma Pollak (1989), uma memória vivida de tabela.

Ao ponderar acerca dessa compreensão, acredito ser válido entender melhor produção musical dessa cena psicodélica, pois eles não evocam apenas a memória, mas também se valem de artefatos do passado como um código estético, onde podem operá-la por meio de timbres, acordes, estruturas e artefatos musicais; como pedais, gravadores de fita, instrumentos específicos e técnicas de gravação.

Desta maneira, pensando na proficiência de uma análise que leve em consideração principalmente elementos musicais e dos códigos estéticos mencionados, também busco entender as formas que alguns artistas reencenam o Udigrudi. trabalharei com o primeiro cd da banda Anjo Gabriel, *O Culto Secreto do Anjo Gabriel* (2011); o *Movido a Vapor* (2014), disco de estreia de Tagore Suassuna; e *Desapego* (2013), de Juvenil Silva.

5.1 Anjo Gabriel

A partir de ensaios despretensiosos, os músicos se reuniam fazendo versões de artistas dos 60 e 70, como Lula Côrtes, Marconi Notaro, Ave Sangria, Novos Baianos; e faziam improvisações. Antes mesmo de formar a banda, Marco afirma que eles já eram influenciados pelo imaginário dos discos de música brasileira da década de 60 e 70, vide Gil, Caetano e outros; e fascinados por tudo era ligado ao universo do woodstock, principalmente no rock psicodélico e progressivo. O surgimento da Anjo Gabriel se deu muito mais por pesquisas e admiração pelas coleções de vinil do que uma tentativa, como visto acima, dissensual de criar novas sonoridades para a cidade. Além do mais, Marco da Lata, baixista da banda, chegou a tocar em uma banda no estilo mangue, o Sorriso Banguela; mas, devido às pesquisas musicais mais voltadas ao rock, foi naturalmente se afastando da proposta musical da banda.

Toda a estética de *O Culto Secreto do Anjo Gabriel* (2011), álbum de estreia da banda, é baseado na década 70. Para tal, os timbres dos instrumentos foram obtidos a partir da gravação analógico, por meio de fita rolo, em vez de gravados na praticidade do digital. Ademais, o álbum foi lançado em cd e, obviamente, em vinil. Marco nos traz mais detalhes sobre esse processo de gravação:

O primeiro disco a gente passou pelo Funcultura, e a partir daí a gente foi com as próprias pernas, fazendo tudo. Isso ajudou a dar o *start* nas coisas, só que aí também foi um *start* de uma maneira... é... tipo... aventureira da gente, porque... a gente... por ser anaógico obsessivo, a primeira coisa que a gente decidiu... porque quando a gente passou no funcultura: 'Pô, agora a gente tem uma grana para pagar um estúdio bom e pá'. Quando a gente chegava nos estúdio bom... E gravador? Ninguém tinha gravador, ninguém tava nem aí para gravador. Hoje em dia tem. O Carranca tem. Na época, a gente foi para o Carranca e a gente escutou Gera olhar para a cara da gente e dizer: 'Sim, mas a gente consegue o mesmo resultado'. Aí a gente nem pisou mais no Carranca. (...) A gente foi no Fábrica, trocou ideia, eles foram muito mais acessíveis, (...) tinham um almoxarifado lá cheio de coisas, inclusive amp valvulado e tal. Então a gente meio que tinha um pezinho ali, mas não tinha gravador. 'Então beleza, vê se tu arruma um gravador e tu me dá a resposta'. Consegui um gravador de porra nenhuma. Aí, bicho, eu na internet olhando, achei um no *Mercado Livre*. Aí eu disse: 'Meu irmão, ó, seguinte: a gente abre mão do cachê da gente dentro projeto...'. Na época a gente tinha botado mil reais para cada um. '...ninguém vai tirar porra nenhuma, a gente vai pegar o dinheiro e vai pegar esse gravador' (risos). E foi isso. A gente comprou um gravador de 16

canais, meia polegada. Eu fiz meu irmão sair de Paulínia, de Fusca, para São Paulo (risos) para pegar essa gravador. Ainda ficou meses na casa do meu pai, até conseguir um caixa que conseguiu mandar ele via aérea e paguei mais uns 500 ou 600 contos para ele vim. Aí no que chegou, ainda fui atrás de alguém que fizesse manutenção. Aí achei César, lá na CPTEC. Caríssimo, mas era o cara que sabia fazer o negócio. E aí ele me cobrou, na época, mais dois mil para poder fazer todo o... agora ele me entregou alinhado, desmagnetizado, tinindo, pronto para usar e meter fogo. Aí foi fácil. (...) Aí a gente foi fazer no Casona, porque os caras estavam abrindo. (...) Era tipo assim: a gente fazia o *take*. Errava no meio, parava. Aí Sonoda voltava a fita, pronto, gravando. De novo apagando o que tinha feito, tá ligado? Até fazer um *take* inteiro. Aí quando fazia um *take* inteiro, a gente subia pra ver se estava legal ou não. E foi assim o disco todo. Teve duas músicas que teve mais de um *take* só, que tinha espaço na fita para a gente fazer isso, para a gente escolher o *take* da bicha. (LATA, 2019).

Peace Karma dá início o culto do Anjo Gabriel. O *riff* que dá base para quase toda a música abre timidamente, acompanhada do piano e bateria; contudo, a timidez logo dá vez às distorções da guitarra e do teclado. Ao longo dos seus mais de 12 minutos, a música vai adquirindo um atmosfera de improvisação, onde cada os músicos e seus respectivos instrumentos se respeitam, se revezam em solos e conversam entre si. O baixo de Marco da Lata dá o pulsação para a bluseira *Sunshine in Outer Space*. O Sintetizador com efeitos de delay é ladeado pela guitarra e seu Wah, quos quais se revezam nas melodias, passeando pelo campo estereofônico e, bem como a música anterior, repentinamente são tomadas pelo peso da guitarra. Não obstante à boa cadência da canção instrumental, para mim, o que chamou muita atenção foram os sons de água que se tornam presentes na metade da música, o que me fez remeter o *Paêbirú*; pois um dos lados do vinil se chama *Água*, com sons de água corrente sons parecidos como na faixa *Louvação à Iemanjá/Regato da montanha*. Quando perguntado sobre a referência, Marco da Lata prontamente afirma:

Sim, Paêbirú já era o nosso disco de cabeceira. E claro, escutamos muitos os discos juntos. No resultado sonoro, o udigrudi aparece de maneira sutil. Talvez porque nos primeiros anos da banda sempre tocávamos duas ou três do Paêbirú ou Marconi Notaro. (Idem, 2019)

O resto do álbum continua com a dinâmica de guitarras pesadas, sons da natureza, uma atmosfera com momentos de improvisação. A faixa que mais chamou a minha atenção foi *O Poder do Pássaro Flamejante* ou simplesmente *DubdeepSabbath*, pois

o quarteto novamente mostra a força das guitarras e teclados, mas, além disso, executa muito bem as transições entre partes instrumentais e versos cantados. Os quase doze minutos de música é entremeado por um dub, que, como de costume do estilo, é carregado pela união dos subgraves do baixo e impacto do bumbo da bateria. Visto que o dub também partilha de alguns elementos da psicodelia, como os efeitos de reverb, delays e modulações, a banda conseguiu harmonizar muito bem com sua proposta psicodélica. Para terminar a cerimônia da Anjo Gabriel, paulatinamente o grupo parte do dub para o seu peso tradicional, disseminando solos de guitarra e viradas de bateria que se vão no *fadeout*.

5.2 Juvenil Silva

Atuando na cena musical alternativa do Recife desde os anos 2000, Juvenil Silva desenvolveu seu fascínio pela música motivado pelas músicas de Reginaldo Rossi que o pai ouvia e pelo grupo musical que tocava na igreja em que sua mãe o levava. Autodidata, ao mesmo tempo que começou a aprender violão, passou a ter maior contato com os discos de rock emprestados pelos amigos mais velhos que já tinham referências musicais mais consolidadas. Assim como a sua alcunha de Juvenil, os amigos, quase dez anos mais velhos que Juvenil, também foram responsáveis pela construção do seu gosto musical, formada basicamente por cânones do rock da década de 60 e 70, como the Doors, Jefferson and Airplane's e Beatles. A partir daí, ele foi procurando as produções locais mais ligados ao rock da década de 60. "Eita, porra, essa psicodelia aqui nordestina. Esse Ave Sangria aí lembra, tá ligado? Jefferson Airplane's. Aí foi tipo vendo referência da galera que você gostava com a galera daqui, aí foi tipo, se identificando. De maluco e psicodélico mesmo". (SILVA, 2019).

Aos 15 anos começou a tocar com a banda The Caves, que depois se transformou em Canivetes, fazendo um rock autoral, em português, e a maioria das músicas era de Juvenil. Com a ida do vocalista Marcionílio para São Paulo, Juvenil assumiu os vocais e, com o passar do tempo, foi assumindo a sua carreira solo.

Em 2013 Juvenil lançou o seu primeiro disco, o *Desapego*, que foi gravado sem muitas pretensões. Ele nos conta um pouco mais sobre o seu processo de gravação:

Eu gravei de maneira muito despojada. Assim, só curtindo mesmo, tomando uma, na casa de amigos, bem *Lo-Fi* assim. (...) Eu ia gravar um negócio meio *folk* e acabei tipo: 'Não, velho, vou fazer um disco de *rock and roll* aqui'. Aí deixei ele pra lá, com as gravações embriônicas assim. E peguei uma promoção no estúdio que estava rolando e falei: 'Opa, essa promoção aí'. Eu tinha acabado de sair da empresa que trabalhava, aí ganhei aquele negócio de seguro desemprego, FGTS. Aí falei: 'Porra...'. Aí gastei uma graninha pouca... Aí fui para o estúdio eu e o baterista só. Ele na bateria, ensaiei duas vezes, eu na guitarra... Aí escolhi as músicas mais simples que eu tinha. Foi um disco meio que tipo só pra fazer, pra dar um *start* assim, tipo: 'Vou fazer essa porra e pronto'. Eu não tinha muita pretensão não.

Lançado logo no começo do ano, inicialmente *Desapego* não teve muita projeção, contudo, logo depois do carnaval, Juvenil se depara com a matéria⁶⁰ do jornalista Silvio Essinger falando do seu disco no jornal *O Globo*, causando uma verdadeira transformação na carreira do artista recifense. Sobre a repercussão, Juvenil diz:

O disco, pra mim, nem é um disco interessante como os outros, mas, até então, foi um dos que mais teve projeção. Aí pronto, aí começou sair em várias imprensas, imprensa falando de imprensa, maior doideira e eu no meio. Aí eu comecei também a juntar a galera e dizer tipo: 'Olha, não é só eu não, tem uma galera aí'. E eu comecei a morar num estúdio feito esse, aí a galera começou a ensaiar na minha casa. Então, rolou, naturalmente, um grupo assim, um encontro de gente tocando e ensaiando. (...) Rolou de eu tocar em vários festivais, festival, festival... E aí rolou de começar a ganhar um grana com música na primeira vez na vida. Tipo, fui tocar no Rio ganhando doze conto, um cachê do caralho. (SILVA, 2019)

Logo na primeira faixa, a *Hitchcock Rock*, é perceptível sonoridade não muito polida do disco, possivelmente pelas limitações orçamentárias e/ou proposta estética *Lo-Fi*. A música que já vai num rock mais suingado, mais blues, lembrando um Chuck Berry mais comedido, mas que segue bem, de maneira simples, clara e sem muitas firulas. Na realidade, como Juvenil já apontou anteriormente, o álbum se trata de um registro com músicas simples, sem arranjos complexos e diretas. E acredito que a proposta funciona muito bem. Transitando entre o rock como em *Hitchcock Rock* e *Mixturado*; um folk mais enérgico vide *Pomba Gira Violeta*; e baladas tipo *Meu Freewheeling do Bob Dylan* e *Desapego*. E até transita entre sons mais suingados como a instrumental *Tire o Peixe da Gaiola*. Penso que *Desapego*, seja a

⁶⁰<https://oglobo.globo.com/cultura/recife-revela-cena-musical-da-periferia-7934282>

mais redonda, uma balada com arranjos mais simples, mas que funcionam bem. Numa intenção mais blues, os timbres do hammond brincam com os floreios das guitarras e, concomitantemente, dão a sustentação e para que Juvenil possa emanar os seus versos desapegados. Musicalmente, mesmo que seja um disco classificado como rock, não percebi referências diretas ao som das bandas do Udigrudi, contudo, conjecturo que seja, como o próprio Juvenil citou, mais uma questão de identificação com o que estava sendo produzido aqui na década de 1970. Isto é, buscando outras referências, outras tradições que não as já estabelecidas. Como ele sugere:

A gente está começando o negócio da gente, a gente não está imitando Alceu Valença e nem Lula Côrtes, não. Talvez a geração tenha dito: Não, a gente não está nem aí para o Mangubeat, não. O negócio da gente é... a gente tem os negócios da gente, a gente curte mais os anos 70. E lembro muito bem de eu negar muito o Mangubeat, tipo: 'Que porra nenhuma. Odeio Mangubeat, não gosto, não escuto'. Quando eu era mais novo... Eu sentia muito isso, de conflito de geração. É até uma coisa que eu estou confessando assim... tipo... de ser uma pirraça, de não parar para dar atenção direito, de ouvir direito. Tá ligado? (SILVA, 2019).

5.3 Tagore

Aos 17 anos Tagore já tocava e compunha em inglês para a The Keith, banda inspirada no rock da década de 60 e no rock retrô dos anos 2000. A banda ainda fez certo burburinho, pois ficou em segundo lugar no concurso de bandas Microfonia e também tocou no Abril pro Rock de 2009. Segundo Otávio Batista⁶¹, baixista da banda: "A música da gente é sincera, simples, nenhuma novidade, mas também nada cheirando a mofo. As canções são uma mistura do que se ouve, com o que se sente e o que se quer expressar. E as principais influências são sim, estrangeiras". (BATISTA, 2008).

Em meados de 2009, quando Tagore foi cursar Design na unidade da UFPE de Caruaru, como o próprio afirma, ele despertou; passou a pensar mais em suas

⁶¹Disponível em: <http://www.reciferock.com/2008/12/10/entrevista-the-keith/>. Acessado em 16 de Abril de 2019.

raízes e, conseqüentemente, passou a compor em português. Sobre esse momento, em entrevista⁶², Tagore diz:

Na minha primeira banda, a The Keith, eu realmente tinha um trabalho mais puxado para o rock estrangeiro. Mas, na minha própria família mesmo, eu sempre tive sonoridades regionais. Tenho tios que tocam em bandas que trabalham esse tipo de sonoridade. O meu avô é um poeta de cordel. Na minha descendência, tenho parentes que carregam na veia a poesia popular. Só que isso não aflorou até eu ir para Caruaru. A atmosfera daquele lugar já representa isso. O barro está presente na rua, vamos dizer assim. (SUASSUNA, 2014).

A partir daí, começaram a surgir as primeiras canções da banda Tagore que, em parceria com músico João Cavalcanti, aparecem no ep *Aldeia*, lançado em Janeiro de 2010. O ep foi gravado de maneira caseira, numa reclusão dos compositores no sereno bairro de Aldeia, no município Camaragibe, obteve boa repercussão.

O *Movido a Vapor* (2014) é decorrente do processo de amadurecimento dessas músicas já apresentadas no ep *Aldeia*. A banda ganhou muita experiência ao participar e vencer a mostra competitiva do *PréAMP* de 2013, tocou no Abril pro Rock, Festival de Inverno de Garahuns. Diferentemente do ep anterior, o *Aldeia* (2010), o novo disco foi gravado no estúdio Fábrica, um dos maiores estúdios do Recife; produzido por Clayton Barros, violonista do Cordel do Fogo Encantado; e Vinicius Nunes, conhecido como Vinícius Lezo, produtor já conhecido da cena alternativa do Recife e baixista da banda Pé Preto. Levando isso em consideração, podemos pensar que a produção disponibilizou de subsídios consideráveis para a sua realização, o que pode influenciar positivamente no resultado final.

A primeira música que dá título ao disco, *Movido a Vapor*, Tagore executa alguns floreios vocais que soam familiares, mas não pude identificar de imediato. Ao irromper de um baião carregado de triângulo, caxixi, e zabumba, instrumentos percussivos mais tradicionais das músicas nordestinas, é que pude me ater à familiaridade dos vocais de Tagore. Alceu Valença! Não por acaso, *Morena Tropicana*, de Alceu Valença, é uma das últimas músicas. A versão de Tagore traz um andamento um pouco mais cadenciado, o que contribui para que os

⁶² Disponível em:

https://www.recife.pe.gov.br/pr/seccultura/fccr/agenda/index_eventos.php?AgendaEdicaoAno=2013&AgendaEdicaoNumero=212&TiposEventosCodigo=72. Acessado em 17 de Abril de 2019.

sintetizadores possam soar sem pressa, com tempo e espaço suficientes para trazer mais um pouco da personalidade de Tagore para a canção. Em reportagem⁶³ para o site Recife Rock, ele afirma:

Tive contato com uma parte de sua obra que havia me passado despercebida, e que, por acaso, nela encontrei diversas semelhanças com a sonoridade que estávamos construindo. Foi então que “mergulhei” no Molhado de Suor e Espelho Cristalino, que são seus primeiros discos solo. Antes disso meu interesse pela música brasileira existia sim, e passava por artistas como Ave Sangria, Raul Seixas e Ronnie Von. (SUASSUNA, 2013)

certa apresenta uma clara influência da psicodelia nordestina da década de 1970. Em vários momentos pode-se perceber esses diálogos da cultura nordestina com os sintetizadores, guitarras e delays vocais. E ele mesmo pode nos confirmar quando entrevistado pelo Jornal do Commercio:

Nossas sonoridades passam principalmente pelo grupo Ave Sangria, famoso nos anos 70. Alceu Valença Também, mas nesse caso é melhor falar de identificação do que influência, porque eu só fui conhecer mesmo a obra dele em 2011, quando a Tagore já tinha essa linguagem udigrudi definida, mas é natural. Todos eles bebiam da mesma fonte. (SUASSUNA, 2019).⁶⁴

O disco é muito calcado no diálogo do pop, psicodélico e o regionalismo das culturas nordestinas. *2012*, por exemplo, apresenta uma pegada mais pop, que se despe um pouco dos regionalismos, mas ainda os carregando nos sotaques e melodias. Tagore alterna momentos de vocalizes urgentes, mas que depois são apaziguados por melodias serenas cercadas de harmonias vocais bem trabalhadas, que repousam sob sintetizadores, guitarras, tremolos, sliders e reverbs, o que garantem uma profundidade ao campo estéreo à produção e reforçam a mansidão proposta. Em alguns momentos, as melodias de Tagore me leva aos trejeitos de Marco Polo, que sempre me soou como interseções de Caetano, Ednardo, Fagner, muito peculiar

⁶³Disponível em: <http://www.reciferock.com/2013/04/16/entrevista-tagore/>. Acessado em 17 de Abril de 2019.

⁶⁴Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/suplementos/arrecifes/noticia/2013/03/03/tagore-um-roqueiro-zen-75049.php>. Acessado em 17 de Abril de 2019.

desse período da década de 70. Mas essas associações não são por acaso, em entrevista⁶⁵ o Tagore fala sobre essas referências melódicas:

Ao escutar pela primeira vez, de cara fiquei impressionado com as melodias vocais, bem como com os arranjos (em especial as guitarras furiosas e “abelhudas” de Ivinho), é tudo muito “grudento”. Eles fizeram décadas atrás o que nós fazemos hoje: Pop inteligente e sincero. Numa síntese eu diria que roubamos o fuzz e queijo coalho deles. (SUASSUNA, 2011).

⁶⁵Disponível em: <http://coquetelmolotov.com.br/novo/homenagem-a-marco-polo-na-abertura-do-festival-a-letra-e-a-voz/>. Acessado em 19 de Abril de 2019.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses estudos iniciaram-se, oficialmente em 2017, com a intenção de tentar compreender as motivações que, subitamente, levaram tantas bandas a declararem o Udigrudi como referência estética. Não obstante, mesmo não estando vinculado oficialmente a nenhuma instituição de pesquisa, já em 2007, sem muitos subsídios teórico-metodológicos, eu já vinha tentando entender essa cena psicodélica. Tenho clara lembrança de entrar no *Myspace* das bandas Canivetes, Dunas do Barato, Malvados Azuis, Anjo Gabriel, Semente de Vulcão, e lá estavam, sempre constando como influências: Ave Sangria, Lula Côrtes, Alceu Valença, Flaviola e entre outros.

Mesmo como um observador, eu tentava reunir algumas hipóteses para entender tal fenômeno, e recordo que primeira hipótese estava ligada ao livro *Do Frevo ao Maguebeat, de José Teles*. O livro teve boa vendagem, foi esgotado por um período e, apesar de focar mais na trajetória do maguebeat, foi a primeira publicação que trazia algo acerca do Udigrudi e, por ser a primeira, o livro se tornou referência quando o assunto era o Udigrudi. Tentando diversificar minhas informações acerca da cena da década de 70 em Recife, pesquisei por incontáveis blogs e sites, mas pouco encontrava, apenas replicações dos textos de José Teles. Diante disso, passei a ter outras inquietações, principalmente relativos à memória, porque a maneira que Teles escreveu principalmente sobre o Ave Sangria, contribuiu significativamente para que uma percepção mítica da memória da banda.

Outrossim, a tecnologia transformou a maneira de nos relacionar com a memória, mudando a percepção do ritmo do regime do presente hipertrofiado, alterando nossa maneira de se relacionar com o tempo. Os blogs, por exemplo, também foram fundamentais na disseminação dos álbuns antigos do Udigrudi, muitas vezes raros, que eram disponibilizados para download e sempre acompanhados de textos informativos das bandas - geralmente, textos de José Teles. Neste sentido, foi interessante observar as movimentações da sonoridade de Tagore Suassuna, que transitou do rock cantado em inglês, na banda The Keith, até o lançamento do disco *Movido a Vapor*, que é assumidamente inspirado no Udigrudi. A propósito, o próprio já afirmou⁶⁶ ter conhecido a banda Ave Sangria através de mp3. Logo, assim como Tagore, uma infinidade de outros usuários passaram a ter

⁶⁶Disponível em: <https://odia.ig.com.br/conteudo/diversao/2014-06-04/tagore-lanca-o-cd-movido-a-vapor-no-sergio-porto.html>. Acessado em 17 de Abril de 2019.

contato com a discografia do Udigrudi, também contribuindo na perpetuação e construção da sua memória.

Agora já refletindo sobre as possibilidades da memória nas cenas musicais, pude ponderar acerca das maneiras que se davam as dinâmicas na transmissão e construção da memória dentro das cena. Depois de passar tanto tempo concentrado nas possibilidades de transmissão da memória que a internet poderia oferecer, não podia deixar passar despercebido as viabilidades de pensar o corpo também como cerne da transmissão. Consequentemente, refleti sobre a memória do Udigrudi antes do *Do Frevo ao Manguebeat*, onde lojas, shows, jornais, roda de amigos, os outros lugares da memória, também atuavam no cerzir dessas reminiscências. Nesse momento, eu me deparo com o peso do poder público no que diz respeito à lembrança e ao esquecimento. Ser reconhecido como manifestação cultural genuinamente nordestina e, posteriormente, pernambucana, estava diretamente ligado à factibilidade de ser lembrado ou esquecido, de existirem programas oficiais que visem a perpetuação de determinada manifestação, de determinada memória. Sendo assim, entendi que o Estado, através de suas políticas culturais e determinados atores dessas cenas que ocupavam posições privilegiadas de poder legitimados pelo Estado, também atuavam como mediadores das memórias, figurando diretamente nas cenas musicais. Podemos perceber essas controvérsias no caso do Movimento Armorial de Ariano Suassuna, na década de 1970, que preteria o Udigrudi e outras manifestações musicais; e do Mangue institucionalizado, nos anos 2000, onde seus porta vozes pouco mencionavam o Udigrudi . Por outro lado, foi importante perceber que alguns integrantes do Udigrudi se valiam de seus poderes de trânsito para permanecerem midiaticizados, como Marco Polo, que foi editor do Jornal do Commercio e da Revista Continente; e Lula Côrtes indo a vários programas de rádio e televisão do seu amigo Roger de Renor.

Tagore também foi protagonista para eu chegar à segunda hipótese, que se deu quando ele lança *Mangue Beatle*, em parceria com Bruno Souto, vocalista da banda Volver. Foi aí que passo a perceber as querelas advindas das tensões entre o manguebeat consolidado e institucionalizado para com os novos artistas. A partir daí, já no decorrer da pesquisa fui percebendo que essas tensões entre manifestações musicais oficiais, apoiadas, pelos órgãos do governo e não oficiais sempre existiram. No que tange ao Udigrudi, sofreu muitos por inserirem tendências da música pop no seu repertório, o que era inadmissível para o então gestor da

cultura e educação no município, o armorial Ariano Suassuna. Ariano, aliás, também é figura fundamental em outras tensões, pois, como Secretário de Cultura no governo de Arraes, foi duramente criticado pelos atores do Mangubeat, o que tem a ver com outra questionamento que surgiu durante as análises: entender a razão dos grandes expoentes do Mangubeat, Chico Science e Nação Zumbi junto com a Mundo Livre S/A, não mencionarem os artistas do Udigrudi. No decorrer da pesquisa, compreendi que, para os manguboys, não apenas o Movimento Armorial representava o passado, o atraso, o estabelecido, o outro; mas Alceu Valença também era um personagem da música pernambucana do qual era tratado com desdém, considerado defasado. Eles não mencionavam outras bandas do Udigrudi, apenas Alceu. Todavia, acredito que ao afirmarem que sua proposta musical representava o outro, divisas foram erigidas e territórios foram definidos, criando camadas de esquecimento no que tange ao Udigrudi. Uma disputa de poder, que, com o passar dos anos, os membros do mangubeat também irão se aproximar do poder público, também ocupando cargos. Ao ser reconhecido e institucionalizado, o mangu envelhece mais rápido, se torna o outro, e continuando a travar batalhas no que diz respeito à visibilidade artística, mas agora, como o oficial e o obsoleto da vez.

Como vimos, logo no início dos anos 2000, bandas, coletivos de arte, filmes e afins passam a manifestar sentimentos de forte repulsa e desconsideração com referência ao mangu. E parte desse sentimento ainda perdura, pois a nova cena psicodélica também tinha suas divergências com o mangu, mas, pela distância do período de efervescência da cena mangu, acredito que a crítica ainda exista, mas menos contundente do que no início dos anos 2000. De acordo com os entrevistados e alguns outros depoimentos coletados na internet, apesar de não se identificarem com o mangu, reconhecem a figura de Chico Science como unânime e fundamental para a abertura de um mercado para a música local. Todavia, em vista dessa não identificação, passaram a buscar outras referências estéticas, outras tradições sonoras. que coincidem com o fetiche pelo retrô dos anos 2000; o ressurgimento da psicodelia e da sua viabilidade comercial com bandas como Boogarins e Tame Impala; o crescimento e velocidade de propagação de informação na internet; e o significativo aumento da produção de produtos culturais com a temática do Udigrudi.

Através de profusas análises, percebi que esses enfrentamentos estéticos e geracionais de diferentes cenas permeiam todo o trabalho, principalmente no que tange a necessidade de reinvenção das origens das cenas contemporâneas que vão além do mangue. São embates políticos que também interferem na memória, sua construção e transmissão. Não por acaso, discuto o Manguebeat e os efeitos de sua institucionalização no que diz respeito aos jogos da memória com outras cenas musicais não oficiais. A memória é acionada como parte de uma performance que busca de códigos estéticos a fim de revelar distinções, estabelecer gostos e territórios.

REFERÊNCIAS

A NOITE DO DESBUNDE ELÉTRICO, 2013. **Release**. Disponível em: <<http://desbundeelétrico.blogspot.com.br/>>. Acesso 09 de Agosto de 2017.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas. Editora da Unicamp, 2011.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo. Cortez, 2009.

ALVES, Cristiano. **Os circuitos e as Cenas da Música na Cidade do Recife: “O Lugar e a Errância Sonora”**. 2014. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2014.

ARAÚJO, Leonardo Trindade; OLIVEIRA, Cristiano Nascimento. **Contribuições da Teoria Ator-Rede para a análise das cenas musicais**. In VI Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação, Anais Eletrônicos, Rio de Janeiro, UERJ, 2013. Disponível em: <[http://www.coneco.uff.br/sites/default/files/institucional/contribuicoes_da_teoria_ator_rede.pdf](http://www.coneco.uff.br/sites/default/files/institucional/contribuicoes_da_teor%C3%ADa_ator_rede.pdf)> Acesso em 10 de Agosto de 2017.

BARROS, José D Assunção. **História e memória uma relação na confluência entre tempo e espaço**. Mouseion, Itajaí: vol. 3, n.5, p , Jan-Jul, 2010.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDES, Denis. **O caranguejo e o viaduto**. Editora Universitária da UFPE, Recife, 1996.

BEZERRA. Amílcar. **Movimento Armorial x Tropicalismo: Dilemas Brasileiros Sobre a Questão Nacional na Cultura Contemporânea**. In: Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - Enecult. Anais. Salvador, 2009

BIVAR, Antônio. **É duro ser udigrudi**, Coluna Underground, O Pasquim, Rio de Janeiro, n.º 79, p. 15, 6 a 12 jan. 1971

BOJUNGA, Cláudio. **JK, o Artista do Impossível**. Rio de Janeiro. Objetiva, 2001.

BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

CARDOSO FILHO, Jorge; OLIVEIRA, Luciana. 2013. **Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais**. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 17. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-02_1.pdf> Acesso em: 02 de Agosto de 2018.

CAVALCANTE, Edvaldo. **Entrevista concedida a Artur Onyaiê**. Recife, 25 de Maio de 2010.

CAVALCANTI, Getúlio. **Por quem os Blocos Cantam**. São Paulo. Irmãos Vitale. 2004

CERTEAU, Michel de. **A Escrita de História**. São Paulo. Forense, 2008.

DAHL, Gustavo. **Uma reinvenção do cinema?**. In: Filme Cinema. N. 18. 34 - 39. 1971.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Concerto Chaminé**. Roteiros. 18 de Agosto de 1974. Recife, 1974.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Gravação Armorial abre novo ciclo à nossa música**. Primeiro Caderno, 16 de Setembro de 1974, p. 3. Recife, 1974.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Difícil Viver a Música (principalmente aqui)**. Primeiro Caderno, 16 de Setembro de 1974, p. 3. Recife, 1974.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: **Revista Brasileira de História. vol.24 no.47 São Paulo 2004**.

FILHO, João Freire; FERNANDES, Fernanda. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João; JÚNIOR, Jeder Janotti (org.). **Comunicação e Música Popular Massiva**. Salvador: Edufba, 2006, p. 25 – 40.

GADÊLHA, Wilfred. **Pesado: Origem e consolidação do Metal em Pernambuco**. Cepe. Recife, 2018.

GARCEZ, Luciane (2008). **O Mito, O Herói, O Artista**. Revista Ohun, Salvador, nº4, p.84-99, dez., 2008.

GOFF, Jacques Le. **História e Memória**. São Paulo, Unicamp, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo. Centauro, 2006.

HESMONDHALGH, David. **Why Music Matters**. Maidenhead e New York: Open University Press, 2013.

_____, David. **Subcultures, Scenes or Tribes? None of the above**. Journal of Youth Studies. vol 8, nº1, p. 21-40, 2005.

HICKINSON, Melina. **Rosa de Sangue**. Recife, 1998

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANOTTI JR., Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues (orgs). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

_____, Jeder: **“Partilhas do Comum”**: cenas musicais e identidades culturais. In XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Anais Eletrônicos, Fortaleza, Unifor, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1388-1.pdf>> Acesso em: 10 de Agosto de 2017.

_____, Jeder. **Rock me like the Devil: a assinatura das cenas musicais e identidades metálicas**. Recife, Editora Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

_____, Jeder: **Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação**. E-Compós. Vol. 15, 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/812>> Acesso em 08 de Agosto de 2017.

JORNAL DO COMMERCIO, 2011. **Jovens músicos pernambucanos fazem um novo e comportado udigrudi**. 02 de Setembro de 2013. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2011/07/02/jovens-musicos-pernambucanos-fazem-um-novo-e-comportado-udigrudi-8953.php>> Acesso em 08 de Agosto de 2017.

JORNAL DA TARDE, 1975. **Mutantes e Trotska** in Espetáculos. 23 de Julho de 1973. p. 4.

LATA, Marco da. **Entrevista concedida a Artur Onyaiê**. Recife, 25 de Março de 2019.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. 2010. **Entre Pernambuco e a África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000)**. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

LUNA, João. **O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)**. 2010. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

MARTINS, Aninha. **Entrevista concedida a Artur Onyaiê**. Recife, 27 de Dezembro de 2018.

MAURÍCIO, Ivan. **Arte Popular e Dominação. (O Caso de Pernambuco: 1961-1977)**. Ed. Alternativa, Recife, 1978.

MELLO, Evaldo Cabral de. **Rubro Veio: O Imaginário da Restauração Pernambucana**. Alameda Casa Editorial, São Paulo, 2008.

MENEZES NETO, Hugo. **Tem Samba na Terra do Frevo. As Escolas de Samba no Carnaval do Recife**. 2014. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

NOGUEIRA, Bruno. **Por uma função jornalísticas nos blogs de MP3 - Download e crítica ressignificados na cadeia produtiva da música**. In: JANOTTI JR, Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues (orgs). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós Graduados de História**. V. 10. São Paulo, PUC-SP, 1993.

OLIVEIRA, Guilherme. **Pelo Vale de Cristal: Udigrudi e Contracultura no Recife (1972-1976)**. 2011. (Monografia de Graduação). Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

PERNAMBUCO, **Lei ordinária da Fundação de Cultura do Recife** <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/lei-ordinaria/1979/1353/13535/lei-ordinaria-n-13535-1979-autoriza-o-poder-executivo-a-instituir-a-fundacao-de-cultura-cidade-do-recife-a-constituir-e-empresa-de-obras-publicas-cidade-do-recife-obras-recife-a-introduzir-modificacoes-na-organizacao-estrutural-das-unidades-da-administracao-direta-da-prefeitura-da-cidade-do-recife-e-da-outras-providencias>. Acessado em 12 de Julho de 2018.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINHEIRO, Igor. **Não Fale com Paredes: Contracultura e Psicodelia no Brasil**. 2015. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

POLLACK, Michel. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas. Editora da Unicamp, 2000.

ROCHA, Glauber. **Udigrudi: uma velha novidade**. in: *Crítica*. 1-7 de setembro de 1975.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

RUSSO, Nicholas. **Feels Like We Only Go Backwards: Nostalgia and Contemporary Retro Rock Music**. University of Wollongong. 2015

SÁ, Simone Pereira de. **Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade**. Em: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; GOMES, Itania Maria (orgs). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SAQUET, M. A. **Abordagens e concepções de território**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SCHOTT, Ricardo. **Os Anos Lisérgicos da Música Pernambucana. Cena Setentista Ganha Documentário Acurado da Época**. Jornal do Brasil, Caderno B, 13 de Set. de 2008, Rio de Janeiro. 2008.

SILVA, Juvenil. **Entrevista concedida a Artur Onyaiê**. Recife, 06 de Fevereiro de 2019.

SILVA, Leandro Patrício da. **“De Guararapes veio tudo”: representações da pernambucanidade no discurso dos políticos pernambucanos, 1979 - 1986**. 2012. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2012.

SOBRINHO, Antônio Alves. **Desenvolvimento em 78 rotações; A indústria Fonográfica Rozenblit, 1953 - 1964**. 1993. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes in popular music**. *Cultural Studies*. London: Routledge, v. 5, n. 3, p. 361-375, oct. 1991.

_____, Will. **Scenes and sensibilities**. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>> Acesso 08 de Agosto de 2017.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2013.

TROTTA, Felipe. **Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro**. Em: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. (orgs). **Cenas Musicais**. Guararema: Andarco. 2014.

VIEIRA, João Luiz. **Chanchada e a Estética do Lixo**. 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/459/224>>. Acesso em: 04 de Julho de 2018.