

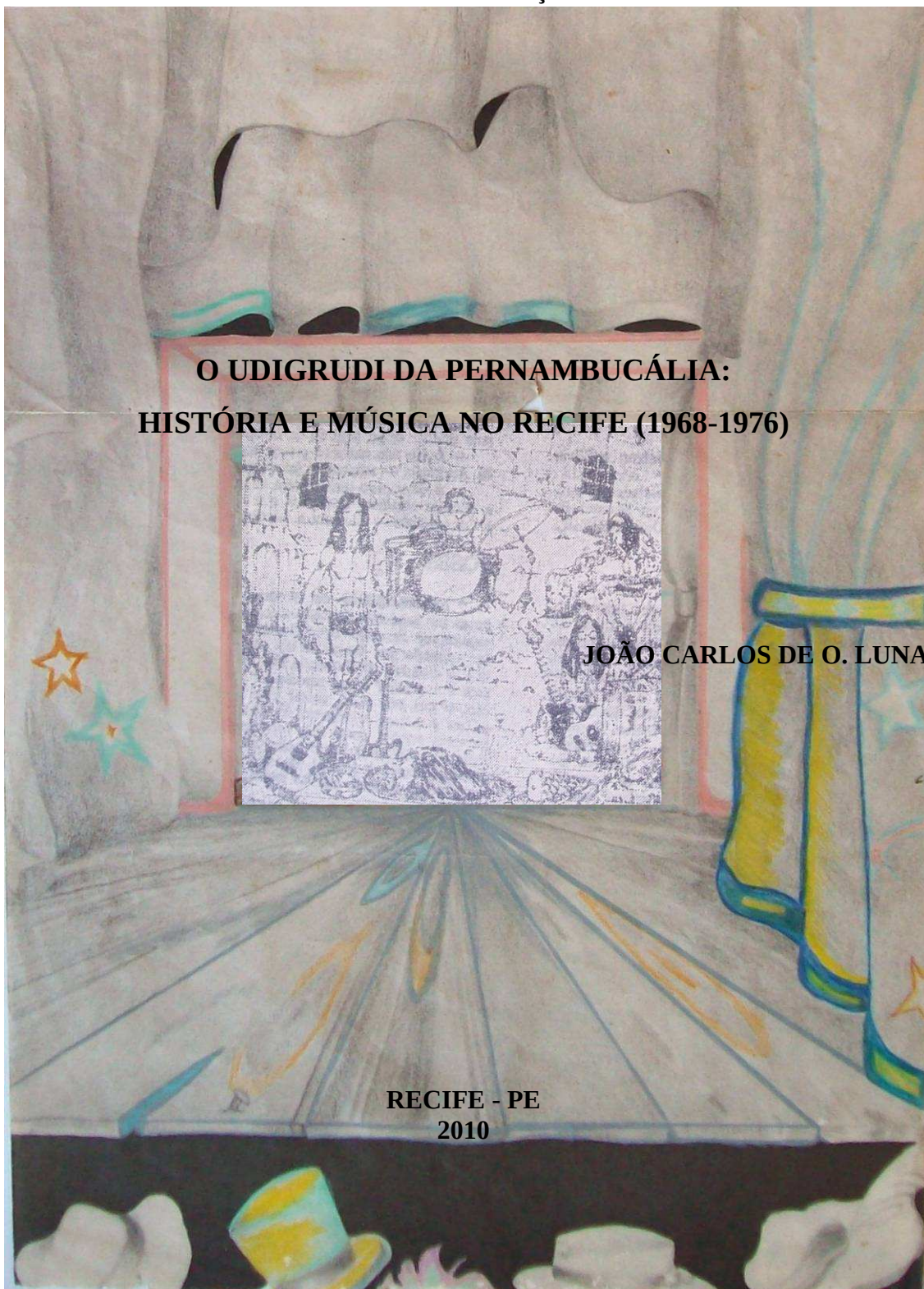


UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**O UDIGRUDI DA PERNAMBUCÁLIA:
HISTÓRIA E MÚSICA NO RECIFE (1968-1976)**

JOÃO CARLOS DE O. LUNA

RECIFE - PE
2010



JOÃO CARLOS DE O. LUNA

**O UDIGRUDI DA PERNAMBUCÁLIA:
HISTÓRIA E MÚSICA NO RECIFE (1968-1976).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito final para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientadora: Prof.(a) Dr.(a)
Isabel C. M. Guillen

**RECIFE - PE
2010**

Luna, João Carlos de Oliveira

O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976) / João Carlos de Oliveira Luna. – Recife: O Autor, 2010.

205 folhas : il., fig.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2010.

Inclui bibliografia e anexos.

1. História. 2. Música - História. 3. Música experimental. 4. Contracultura. 5. Rock. I. Título.

**981.34
981**

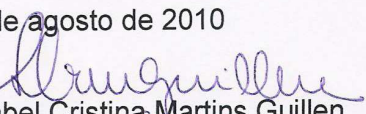
**CDU (2. ed.) UFPE
CDD (22. ed.) BCFCH2010/131**

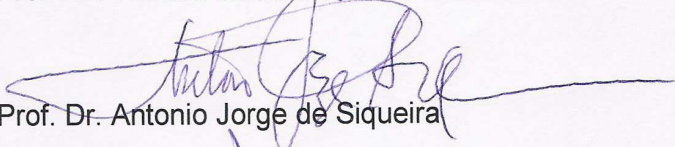


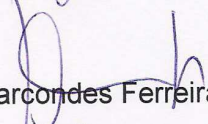
ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO ALUNO JOÃO CARLOS DE OLIVEIRA LUNA

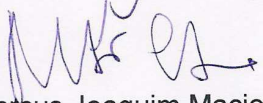
Às 14h do dia 27 (vinte e sete) de agosto de 2010 (dois mil e dez), no Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pelo aluno **João Carlos de Oliveira Luna** intitulada "**O UDIGRUDI DA PERNAMBUCÁLIA: HISTÓRIA E MÚSICA NO RECIFE (1968-1976)**", em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder ao mesmo o conceito "**APROVADO**", em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Isabel Cristina Martins Guillen (orientadora), Antonio Jorge de Siqueira e Paulo Marcondes Ferreira Soares. A validade deste grau de Mestre está condicionada à entrega da versão final da dissertação no prazo de até 90 (noventa) dias, a contar a partir da presente data, conforme o parágrafo 2º (segundo) do artigo 44 (quarenta e quatro) da resolução Nº 10/2008, de 17 (dezessete) de julho de 2008 (dois mil e oito). Assinam, a presente ata os professores supracitados, o Coordenador, Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho, e a Secretária da Pós-graduação em História, Sandra Regina Albuquerque, para os devidos efeitos legais.

Recife, 27 de agosto de 2010


Prof.^a. Dr.^a Isabel Cristina Martins Guillen


Prof. Dr. Antonio Jorge de Siqueira


Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares


Prof. Dr. Marcus Joaquim Maciel de Carvalho


Sandra Regina Albuquerque

*Dedico este trabalho aos meus pais:
Sr. João de Oliveira Luna e
Sra. Iracema Barbosa Luna*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer inicialmente à minha família: João de Oliveira Luna, Iracema Barbosa Luna, Silvia de O. Luna, Sandra de O. Luna e João Gustavo Luna, pelo apoio indescritível.

À Ana Paula Clemente dos Santos, pela rosa dos ventos e a musa dos tempos, sinceridade e companheirismo.

À minha orientadora, Isabel Cristina Martins Guillen, pela paciência e dedicação, durante o processo de produção desta escrita dissertativa.

Aos atenciosos e cordiais colaboradores: Ivaldo Marciano, Silvia Cortes, Antonio Jorge de Siqueira, Paulo Marcondes, Jomard Muniz de Britto, Pedro Celso Medeiros Lins, Almir de Oliveira, Kátia Mesel, Zé da Flauta, Lula Côrtes, Marco Polo, João Maurício e Alex Silva, pelas (in)contáveis e (in)concebíveis materializações.

Aos docentes: Antonio Paulo Rezende, Antonio Torres Montenegro, Durval Muniz, Marc Hoffnagel e Tanya Brandão, pelas memoráveis aulas ministradas e bons momentos compartilhados.

Aos amigos e colegas: Carlos Magno, João Paulo, Alberto, Afonso, Diego, Alessandro, Robson, Albério Campos, Helen Lopes de Souza, Ana Cristina Brandim, Lucas Victor, Janne, Pedro Tomé, Roberto Avelino, Nielton, Sebastião, Thiago Meira, Rachell Arruda, Itapoan, Carlito, Ronkali, Glauber, Lúcio, Flavio, Flavinho, Dimas Veras, Irisnete Melo, Rogério, Patrícia Alcântara, Lidianne, José Daniel e José Phelipe. Somados aos demais estudantes das duas turmas dos Mestrados em Cultura e Memória & Movimentos Sociais de 2008. Tudo pelas memoráveis; aulas, conversas e encontros. As estrelas brilham em todas as constelações.

Por último e não menos importante, às pessoas que mesmo distantes estiveram interessadas no desenvolvimento desta narrativa, aos que apoiaram tal empreitada discursiva e me motivaram com orientações e desorientações diversas, acadêmicas ou não. Estes são: não só o pessoal do Udigrudi, mas do Recife, de Caruaru, de João Pessoa, de Fortaleza, de Natal, do Piauí, do Maranhão, de Aracajú, do “Sul Maravilha”. Meus agradecimentos, também aos professores e funcionários da UFCG, UEPB, UFPB, UFRN e UFPE, pela gentileza e atenção nas diversas solicitações atendidas. Obrigado.

“Da Pernambucália como:

- a) O avesso do bem comportado, bem afinado e de bom gosto caracter pernambucano ou saudosista pernambucanidade;
- b) Pelo avesso, a valorização da cultura da SUBTERRALAMA, como a do pai de santo Mário Miranda fantasiado de Maria Aparecida desfilando no Amantes das Flores; ou a memória de madeira de Aroeira, o verdadeiro instaurador do turismo em Pernambuco ou na RECIFERNÁLIA; ou ainda e sem pré o erotismo porejante de José Cláudio, artista múltiplo de uma existência não dividida (escritor, escultor, desenhista, pintor, ator de cinema, artista processo por obra sem graças de Moacyr Cirne e Dailor Varela, anti-artista etc. e tal.)”

(Jomard Muniz de Britto, *Escrevivendo*.1973. p. 51)

RESUMO

A narrativa que se tem em mãos, apresenta uma discussão histórica acerca da música brasileira dos anos 1970, com foco para uma específica atividade cultural/contracultural de jovens Pernambucanos nas artes; mais precisamente na música experimental, sem perder de vista as manifestações teatrais, cinematográficas e de artes plásticas que se desenvolveram, em proximidade do campo de produção da música *pop*, *roqueira* e *experimental* no Recife. Tal escrita se dividiu em três capítulos, que problematizam o “fazer cultural” – experimental e marginalizado – nas especificidades cotidianas das paisagens e das vozes de alguns personagens emblemáticos daquela temporalidade. Sobretudo, encontra-se um debate sobre a atuação do corpo histórico em função da arte – música, literatura, poesia, fotografia, teatro, pintura, cinema... – nos anos de rígida ditadura militar brasileira. O “fazer cultural” a que se refere, segue algumas específicas proposições metodológicas do historiador francês Michel de Certeau, e funciona também como suporte teórico da escrita que se volta para uma figuração da “antidisciplina” – Michel Foucault –, da “errância” – Michel Maffesoli –, e do “dionisíaco” – Friedrich Nietzsche –, no cotidiano da cultura brasileira – Recife, Olinda, Rio de Janeiro, São Paulo – durante os anos de 68, até meados de 70. Então, sob a égide da também chamada contracultura, a escrita de “O Udigrudi da Pernambucália: História e Música no Recife (1968-1976)” inicialmente apresenta: “Os Estilos da Pernambucália”, que se propõe a discutir as imbricações entre história, música, contracultura e ditadura nas vozes de alguns interpretes que atribuíram sentidos diversos às desviantes manifestações artísticas do instante pesquisado. Em “Os Caminhos do Udigrudi”, problematiza-se em loco a confecção “independente/alternativa” dos bens materiais musicais, rock, *pop* e *experimental* do Recife, entre 1972 e 1976. Isso não quer dizer que todo independente seja contracultural. Por fim, e não menos importante, o leitor encontrará uma retomada discursiva sobre a representatividade do “debate público” em torno do que se convencionou chamar de “Tropicália” e “Tropicalismo” de 1968, até início da década de 1970. Consensualiza-se, através da história uma produção de nível experimental? Esta, de certeza, não é a questão fundamental que se propõe na narrativa. Sobretudo foi sua inicial inclinação questionadora que impulsionou o desenrolar de toda pesquisa.

Palavras-Chave: História, Música Experimental, Artes, Contracultura, Estética e Rock.

ABSTRACT

This narrative presents a historical discussion around the Brazilian music from the decade of 70, with focus on a specific cultural/countercultural activity of the youth from Pernambuco in arts; with accuracy on experimental music, without running from the manifestations of the theater, cinema and visual arts that had development, in proximity to the production field of pop, rocker and experimental music in Recife. This writing are divided into three chapters, that problematized the “cultural making” – experimental and underground – in everyday specificity view, and in voice of some emblematic characters from that time. Especially, is a debate about the role of the historic body in function of art – music, literature, poetry, photography, theater, painting, cinema – in years of strict military dictatorship in Brazil. The “cultural making”, mentioned, follows some specific methodological proposals of the French historian Michel de Certeau, and also functions as a theoretical support of writing that turns to a picture of “antidiscipline” – Michel Foucault –, of “wandering” – Michel Maffesoli –, and of “dionisic” – Friedrich Nietzsche –, on the day-by-day of Brazilian culture – Recife, Olinda, Rio de Janeiro, São Paulo – during the years of 68, until around 70. Thus, sob under the aegis of the so called counterculture, the writing of “O Udigrudi da Pernambucália: História e Música no Recife (1968-1976)” initially presented “Os Estilos da Pernambucália”, that it is proposed to discuss the interplay between history, music, counterculture and dictatorship on the voices of some interpreters whose attributed different meanings to deviant art events from the searched instant. In “Os Caminhos do Udigrudi”, discusses in situ development “independent / alternative” musical material goods, rock, pop and experimental from Recife, between 1972 and 1976. That does not mean that every independent is countercultural. Ultimately, and not least, the reader will find a discursive return about the representation of the “public debate” around the conventionally called “Tropicália” and “Tropicalismo” in 1968, until the beginning of the decade of 1970. Giving consensus, thought history, a production of experimental level? This, surely, is not the fundamental question that is proposed in the narrative. Especially, it was his questioning inclination that drove the conduct of all research.

Keywords: History, Experimental Music, Art, Counterculture, Aesthetics, and Rock.

LISTA DE IMAGENS

Capa. Montagem do encarte do LP “Flaviola e o Bando do Sol” (1976), (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) e imagem de Lailson (Fonte: *Jornal do Comércio* de 14 de setembro de 1973. “Para comer os leões”. Cad. III. Pag. 2.)

Fig. 1. Ilustração do encarte do LP “Paêbirú” (1975), (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) p. 25

Fig. 2. Cartaz da peça teatral “Nos anéis de Saturno” de 1972 (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) p. 37

Fig. 3. Uma das imagens da exposição “Os signos de Lula Côrtes” (Fonte: *Jornal do Comércio* de 13/05/1972. Cad II. Capa) p. 37

Fig. 4. Capa “O Jornal: Anos 70” (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) p. 57

Fig. 5. Cartaz da “Feira experimental de Música” (1972), (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) p. 69

Fig. 6. Cartaz do show “7 Cantos do Norte” (Fonte: acervo de Almir de Oliveira) p. 88

Fig. 7. Capa do LP “Ave Sangria” (1974), (Fonte: acervo pessoal) p. 88

Fig. 8. Imagem de Lailson representa do “Satwa” (1972) ao “Paêbirú” (1975) (Fonte: acervo de Lula Côrtes)..... p. 89

Fig. 9. Contracapa do LP “Satwa” (1972), (Fonte: acervo de Pedro Celso Lins) .. p. 102

Fig. 10. Capa do LP “Flaviola e o Bando do Sol” (1976), (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) p. 117

Fig. 11. Capa do LP “Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários” (1973), (Fonte: acervo de Katia Mesel) p. 131

Fig. 12. Capa do LP “Paêbirú” (1975), (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) .. p. 143

Fig. 13. Imagem da Tropicália: (Fonte: <<http://tropicalia.uol.com.br>>) p. 146

Fig. 14. Capa do LP “Tropicália” (1968), (Fonte: <<http://tropicalia.uol.com.br>>) p. 153

Fig. 15. Imagem da Matéria “Duas visões do tropicalismo” (Fonte: *Jornal do Comércio* de 28/04/1968. Revista JC. Pag. 8) p. 161

Fig. 16. Cartaz “2001: O Tempo e o Som” (1969), (Fonte: acervo de Pedro Celso M. Lins) p. 169

Fig. 17. Ilustração “Seja Marginal: Seja Herói”, (Fonte: <<http://tropicalia.uol.com.br>>) p. 174

Fig. 18. Capa LP “Jorge Ben” (1969), (Fonte: <<http://www.jorgeben.com.br>>) p. 186

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	7
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – OS ESTILOS DA PERNAMBUCÁLIA	25
1.1. – Por uma transgressão musical dos anos 1970	26
1.2. – Música livre, experimentalismo e desbunde?	41
1.3. – Udigrudi, <i>underground</i> e o espetáculo da música <i>rock</i>	58
1.4. – A pedra que rola quebrando com o reacionarismo	71
CAPÍTULO II – OS CAMINHOS DO UDIGRUDI	89
2.1. – A Turma: “Os loucos, românticos, dançantes, exagerados, psicodélicos e astrais”	90
2.2. – O desbunde do “ <i>Beco do Barato</i> ”	105
2.3. – 3 Galeras, Chaminé & MAC em Oh! Linda	122
2.4. – A “Magia” da Abrakadabra na “Maravilhosa” Fábrica de Discos, Rozemblit	135
CAPÍTULO III – RETOMADA RETUMBANTE? 1967-68 E OS DISCURSOS “DESVIANTES” DA TROPICÁLIA	146
3.1. – Insígnias da Alegoria	147
3.2. – Tropicália: momento, movimento e monumento	155
3.3. – A época dos festivais: festa, a condição da moda	166
3.4. – Influências, Personagens e Discos	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
ANEXO I	195
ANEXO II	196
BIBLIOGRAFIA	198

INTRODUÇÃO

“O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez”

José Miguel Wisnik

Esta narrativa apresenta e expõe de forma diversa os resultados experimentais de uma pesquisa que envolve a música no campo de discussão da história, que é “fundamentalmente, uma narração, e o que se denomina explicação não é mais que a maneira da narração se organizar em uma trama compreensível”.¹ Essencialmente, mais uma maneira de ler a sociedade sem desviar a atenção da sua dimensão multicultural presente na música. Será porque, toda manifestação cultural sugere também uma ação política? Para o estudioso da cultura ocidental, Cornelius Castoriadis, o problema da cultura pode ser enfocado também, como dimensão de um problema político, e em um sentido mais amplo, o problema político pode dizer-se ser um componente da cultura.² Daí, a importância de se contextualizar que a música foi um dos polêmicos e impactantes veículos de expressão poética e política durante os anos de ditadura militar no Brasil. Não que a ditadura seja o único foco nas discussões aqui explicitadas, mas não se pode negar que é perceptível sua atuação de censura com a música, sem deixar na escuridão profunda, os acontecimentos polêmicos que envolveram as produções e manifestações no teatro, nas artes plásticas e no cinema em situações diversas.

Como no exemplo do primeiro filme *hippie* produzido no Brasil, dirigido por Carlos Bini, nos anos 1970, chamado: “Geração bendita: É isso aí bicho”, que esperou mais de dois anos para ser veiculado na mídia brasileira, por problemas com a censura. Sobretudo, examina-se, na paisagem sócio-cultural pesquisada, mais precisamente, não só uma dita ruptura musical sensorial nos anos de 1968 até 1976, mas também a acusação pública de uma atuação marginalizada culturalmente. Não exatamente com ênfase na cultura habitual da realidade, como na película “Opinião Pública”, sob direção de Arnaldo Jabor em 1967. Reflete-se também sobre o contexto exótico e excepcional, fanático e fantástico, do artista surrealista, marginalizado e mal compreendido, tão presente na música. Quiçá, com o olhar mais atento para os vestígios deixados pelos

¹ VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história; Foucault Revolucionou a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. pp. 81.

² CASTORIADIS, Cornelius. *Transformación Social y Creación Cultural*. Publicado originalmente em 1976 na *Lettre International*. Nº 25, 1995. Disponível em: <http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/castoriadis01.pdf>. Acesso em: 23/09/2009.

personagens que produziram música experimental, *pop* e psicodélica no Recife, em um período histórico brasileiro que alguns pesquisadores chamam de “anos de chumbo”.³ Não só isso, mas também na orientação final de uma discussão preliminar de matiz tropicalista.

As evidências documentais mostram que muitos dos músicos e artistas, roqueiros e experimentalistas que atuaram no cotidiano urbano do Recife durante os anos 1970, pela diversidade de expressões marginais que assumiam perante a sociedade, fizeram parte de uma manifestação cultural marginal, *underground*, e que alguns críticos e jornalistas denominaram como “desbunde” e “udigrudi”. Será, que sempre relembrando das considerações de Glauber Rocha? Seja pela “Rocha que Voa”, como na produção cinematográfica de Eryk Rocha, ou pela “Rocha Voando”, como preferiu Jomard Muniz de Britto um dia mencionar?

Por isso, estando em contínuo diálogo com a literatura, o cinema e a música, é necessário esclarecer que nesta escrita, o conceito de cultura, que na antropologia carrega uma considerável abrangência interpretativa, passa também a estar envolvido historicamente no complexo campo de atividades musicais dos personagens nas suas sociabilidades, ações cotidianas e formas de interpretação diversas. Ordinárias, como sugere o historiador francês Michel de Certeau (1994). Contudo, as músicas tocadas pelos grupos urbanos do Recife, não representarão nesta narrativa, somente a cultura de seus criadores, mas também manifestações de hábitos e interações diversas do que se chama “cultura brasileira”.⁴ Em resumo, a música passa a ser analisada em relação aos sistemas sociais e simbólicos da específica cultura em determinada situação. Pois, ela não é significativa somente ao ouvido de quem a escuta ou a estuda, mas nos diferentes tipos de percepções de seus compositores, dos que produzem, e nos campos de atuações de seus fomentadores.

Tenta-se imaginar e consegue-se perceber que algumas atuações artísticas da época, tornaram-se recorrentes no âmbito jornalístico, em uma proporção pequena, mas de propriedade do debate público cotidiano local, ou de jornais periódicos, – como o Jornal do Comércio, Diário de Pernambuco, Jornal da Cidade, Suplemento Cultural; nos panfletários etc., – de cartazes, anúncios e propagandas; com ênfase não só nas específicas produções dos grupos estudados, mas nos debates compartilhados e

³ NAPOLITANO, Marcos. “Desbunde”, *diversão e resistência: a cultura nos anos de chumbo (1970-1975)*. IN: *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 81-104.

⁴ BOSI, Alfredo (Org). *Cultura brasileira: temas e situações* 2ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

manifestos públicos das produções artísticas que se denominavam experimentais e livres. Definitivamente, busca-se a expressão da arte em “uma sociedade onde predominam as artimanhas da tecnologia, a sofisticação avassaladoras das máquinas, ganha expressão a velocidade e a efemeridade de tudo, como bem assinala Jean Baudrillard”.⁵ Enfim, procura-se identificar como as pessoas integram e utilizam de diferentes formas, as vozes de suas experiências, fundamentalmente no ato de produzir cultura, ou seja, do “fazer cultural”, como sugere Michel de Certeau (1994). Por isso, a pesquisa que retratará o âmbito das atuações musicais de grupos urbanos do Recife na década de 1970, estabelece-se também como um problema de memória, dos esquecidos, rejeitados, silenciados e marginalizados, os (mal)ditos dizerem o antes não-dito, inventarem suas histórias e as formas de contá-las.⁶

Mas, tal debate não se resume ao dito anteriormente e nem muito menos em uma história superficial de crítica cultural. Assim, como poderia tentar competir com as proposições formuladas por Theodor Adorno?⁷ Será que a história é mesmo aquilo que cerca e que delimita?⁸ E onde se cria com precisão esse campo de batalha? Tais questionamentos são fundamentais para perceber qual a problematização da narrativa que se sugere no Capítulo I, “Os Estilos da Pernambucália”. Nele, pressupõem-se outros tantos questionamentos, tentando sempre identificar os eventos que aproximaram os artistas do udigrudi – shows, reuniões, encontros –, com foco para atuações diversas do grupo Ave Sangria/Tamarineira Village.

As delimitações vão sendo aplicadas metodologicamente, visto que a utilização de diversas referências na música experimental do Recife faz perceber que a busca pelo estabelecimento de distinções entre classes, ou mesmo entre definições conceituais, como de “popular” e de “erudito”, só dificultam ainda mais o trabalho do pesquisador

⁵ REZENDE, Antonio Paulo. *As sedução do efêmero e a construção da história: As múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo*. IN: ERTZOGUE, M.; PARENTE, T. (ORG.) *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. p. 35-55.

⁶ Para o historiador Roger Chartier, a história cultural sempre se encontra entrelaçada em um problema representativo de prudência com as questões pessoais. Cf. CHARTIER, Roger. *História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro: 1990. pp. 19.

⁷ Para o pensador alemão Theodor Adorno, “A crítica cultural aponta para isso, reclamando contra “superficialidade” e a “perda de substância”. Ao restringir sua atenção, porém, ao entrelaçamento entre cultura e comércio, a própria crítica cultural participa da superficialidade, agindo de acordo com o esquema dos críticos sociais reacionários, que contrapõem o capital produtivo ao capital usurário”. ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 87.

⁸ Gilles Deleuze mencionou em “A vida como obra de arte” que, “Foucault é um filósofo que inventa com a história uma relação inteiramente diferente que a dos filósofos da história. A história, segundo Foucault, nos cerca, nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo que estamos em via de diferir; não estabelece nossa identidade, mas dissipa em proveito do outro que somos”. IN: DELEUZE, Gilles. *Conversações*, 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992. Pag. 118-119.

que deseja investigar histórias. Sim, é proveitoso enxergar as palavras de Stuart Hall e sua denúncia a essa dificuldade dos estudiosos de se lidar com o termo cultura, ainda mais com este outro, o “popular”, ao esboçar seu inventário de “Notas sobre a desconstrução do “popular”” no ano de 1981.⁹ Mas, quando se pensando no campo estritamente musical, seria objetivo outro do Primeiro Capítulo, tentar enxergar no simulacro das práticas dos atores sociais, uma estética da música experimental? Isso para se pensar em música estética, para além dos rótulos? Nesta ocasião, o filósofo e estudioso francês, Gilles Deleuze, menciona que “a estética sofre uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma de experiência possível; de outro, a teoria da arte como reflexão da aparência real; a obra de arte, de seu lado aparece então realmente como experimentação”.¹⁰ Contudo, não se trata de pontos de vistas diferentes para uma história que se supõe ser a mesma. Ao contrário, trata-se de histórias diferentes e divergentes “como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista”.¹¹

Portanto, relaciona-se nesta escrita do Primeiro Capítulo, a atuação da ditadura, da censura,¹² do comportamento jovem, da contracultura, do *underground*, do regionalismo – também o regionalismo que não admitia modernismos, com foco na defesa da tradição, a exemplo do grupo Armorial –, das artes, da música, do experimental na música, do *rock*, do desbunde, da vanguarda, do disco etc. Tudo isso, em busca de vestígios que proporcionem efetuar uma discussão de abrangência considerável para os estudos históricos e que, ao mesmo tempo, permitam visualizar singularidades e diversidades das práticas cotidianas, usando a música como campo específico de atuação da pesquisa.¹³ Sobre tudo, na narrativa em questão, torna aparente

⁹ Para Stuart Hall: “No decorrer da longa tradição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura de trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres.”... “É por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões da tradição e das formas tradicionais da vida – e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão freqüentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico. Luta e resistência – mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. Na realidade, o que vem ocorrendo freqüentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo”. Cf. HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e meditações culturais*. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil. 2003. p. 247-264.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.

¹¹ Idem. p.266

¹² Diferenciação entre a censura explícita no período de ditadura no Brasil, e a censura mascarada pela predileção de uma indústria cultural, que caminha também com critérios em comum.

¹³ Discussão sobre “as maneiras de fazer”, no caso específico as maneiras de “fazer apesar de”. Cf. CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

a importância de que qualquer "suprema generalização"¹⁴ esteja descartada logo a priori da pesquisa, se esta almejar evidenciar a possibilidade de se discutir algo sob uma multiplicidade de olhares fixos, mesmo em se tratando de um tema e espaço singular. São as atuações interpretativas dos personagens históricos que produzem sentido junto aos diversos signos musicais da composição dos grupos que ali participaram? E a canção pode ser mesmo embalada e guardada em um arquivo de relíquias? É partindo desses questionamentos, que se problematiza que a música não pode ser formulada como "música objetiva", mas identificada na ação subjetiva dos indivíduos, independente de qualquer otimismo. Nas proposições do filósofo Gilles Deleuze, a música experimental exprime o som e o silêncio, o intencional e o não intencional produzido pelo compositor.¹⁵ Por isso, no universo dos sons experimentais o ouvinte pode percebê-los com referências as suas próprias experiências que surgem e desaparecem em formas diferentes e repetidas. Esta proposição evoca a atenção que, para compreensão de qualquer experiência musical, deve voltar-se para a dialética do verbal e do não-verbal.

Nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda, em uma contextualização histórica da época, estuda-se uma "geração que estava de certa forma, latente, recusando os pressupostos do engajamento populista e vanguardista, e mais exposta a influência pós-tropicalista, sem contudo, identificar-se com essa tendência".¹⁶ Na música, Os Mutantes, foram os roqueiros protagonistas nas execuções musicais tropicalistas, e lançaram na abertura dos anos 1970, pela gravadora Polydor, o terceiro álbum do grupo, "A divina comédia ou ando meio desligado", na idéia de reproduzir na capa do LP, uma gravura de Gustavo Doré, "que ilustrava uma antiga edição do clássico *A divina comédia*, de Dante Alighieri, pertencente à biblioteca da família".¹⁷ Tal disco, se distancia de forma singular das idéias tropicalistas – levando em consideração que nos álbuns anteriores ainda encontram-se participações de Caetano, Gil, Tom Zé e Jorge Ben –, abraçando consideravelmente o *rock* e o experimentalismo em sua musicalidade

¹⁴ As discussões atuais sobre música denunciam sua complexidade cultural e social, dessa forma os trabalhos sobre música tendem ao comprometimento com as especificidades, a fim de diminuir os erros de conceituações substanciais e generalizações.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. "A Abertura Conceitual da Obra Musical". *Conférence sur le temps musical*. Paris, IRCAM: 1978. Disponível em: <<http://sussurro.musica.ufrj.br/pqrst/q/quarantadani/abertura%20da%20obra%20musical.pdf>>. Consultado em 15/01/2009.

¹⁶ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem - cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. pp. 89 e segs.

¹⁷ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995. pp. 209.

e temáticas. Tal artefato musical e experimental em questão tem como principais executores musicais, Arnaldo, Rita e Sérgio. Um grupo que caminha “meio desligado”, querendo “urgentemente encontrar um amigo”, num “chão de estrelas”.¹⁸ Nesta fase, Os Mutantes, trabalhavam na abrangência de teatralizar musicalmente não só o *rock* inglês dos Beatles, mas o antigo¹⁹ samba de Silvio Caldas e Orestes Barbosa e a Jovem Guarda (de Roberto Carlos e Erasmo Carlos), captando tudo e liquidificando referências e associações. Pois, mesmo o refrigerador não funcionando, exploravam a funcionalidade do liquidificador. Isso, no intuito de expor um possível distanciamento entre os tropicalistas e o *rock* durante os anos 1970.

Será que se trata somente da diferenciação do tipo de vibração que reverbera da música nos corpos? E se realmente houve, o que foi o “vazio cultural”?²⁰ Não se sabe ao certo a relevância de uma inquisição como esta. Mas, se houve realmente “vazio cultural”, este dizia respeito ao clima que os artistas e intelectuais da época viviam diante do silêncio e da suspeita. Por isso, “vários fatores eram apontados como causa dessa recessão criadora, ou “fossa cultural”, mas dois disputavam as preferências gerais o Ato Institucional nº 5 e a censura”.²¹ Contudo, também não se pretende realizar uma pesquisa de âmbito memorialístico dos perseguidos e caçados pela ditadura, seja pelos amigos em comum ou pelos limites e fronteiras entre a produção da arte e a acusação de revolução explícita no corpo, ou pela morte sem corpo. Pois, não muitos se arriscariam àquele perigoso passo do herdeiro da cultura do medo em comissão pelo direito à memória e à verdade. Quiçá, por isso Os Novos Baianos cantavam nos anos 70, com Moraes, Baby, Pepeu, Paulinho e Luiz; que a maneira do fazer musical, “não, não é uma estrada, é uma viagem. Tão, tão viva quanto a morte, não tem sul nem norte, nem passagem”, “é pluft, pluft, pluft, pluft, pluft. É ferro na boneca, é no gogó neném”.²²

Não por acaso, o jornalista paraibano José Teles, não achou exagero afirmar que “os dois grupos mais originais de rock nacional dos 70 foram Os Novos Baianos e o

¹⁸ Todas as referências são às músicas do disco. Os Mutantes, *A divina comédia ou ando meio desligado*. LP, Polydor, 1970.

¹⁹ A idéia de temporalidade histórica se torna complexa quando relacionada com as especificidades das tradições resignificadas nas práticas culturais, aqui expostas no âmbito do fazer musical, a exemplo de ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida, como sugere Nietzsche no *Nascimento da Tragédia*. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 15-19.

²⁰ O vazio cultural é apontado com relevância na “ausência” de atividade criadora contestatória, sobretudo em contrapartida da ameaçadora atuação da ditadura e não da ausência de fontes. Cf. VENTURA, Zuenir. “Vazio Cultural” IN: “*Cultura em Trânsito: Da repressão à abertura*”. GASPARI, E.; HOLLANDA, E.B.H.; VENTURA, Z. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 45.

²¹ Op. Cit. p. 40.

²² Música título do LP, Novos Baianos, *É Ferro na Boneca*. RGE, 1970.

Ave Sangria”.²³ Entretanto, se com atenção somente a região nordeste não é só isso. Vale a pena lembrar-se do grupo musical O Peso, bem mais referencial no elemento *blues* e *rock*, musicalmente próximo de um Led Zeppelin, que não perdeu sua originalidade por isso. E também na ousadia psicodélica e experimentalista de um Damião Experiência da Bahia no seu Planeta Lama. Sobretudo, se pensar em nível nacional, está-se muito distante de tal proposição conferida pelo jornalista. É bom esclarecer que o grupo musical Ave Sangria, era basicamente o mesmo do Tamarineira Village, só que com vislumbre profissional e exceção de alguns membros – melhor referenciado no Capítulo I – e, assim como Os Novos Baianos, não se limitavam ao *rock*, também se utilizavam de vários ritmos, que iam da bossa nova, ao frevo, ao baião, ao xote, ao samba de breque, ao choro, ao afoxé etc. Sempre com ênfase na relação da música local com a cidade, o regionalismo e a censura.

No âmbito do efêmero na história, o estudioso Antonio Paulo Rezende esclarece que “entre o permanente e o passageiro, é quase impossível traçar uma trajetória definida. As especulações sobre a incerteza absoluta caminham nas obras de muitos pós-modernos, dos mais diversos territórios, de Baudrillard a Maffesoli”.²⁴ Por isso, volta-se a atenção também aos estudos da antropologia social e da sociologia, em interdisciplinaridade histórica sobre a reverberação da “errância” nas sociedades modernas, mais especificamente do estudioso Michel Maffesoli, em considerações a respeito de seus conceitos sobre “tribalismo e o declínio do individualismo nas sociedades de massa”.²⁵ É que a música produzida pelos grupos urbanos do Recife, nos anos 1970, adquire uma expressão sonora intensa de referência ao *rock*, junto com ritmos regionais, orientais, diversificados, em uma aleatoriedade que representa liberdade na particularidade. Pois, a música urbana prática requer uma teoria e a teoria musical experimental também requer uma prática. Daí, alguns grupos ganharam visibilidade para as gravadoras e produtores da época, dentre os muitos que tentavam. Isso não sugere que para uma produção ser considerada marginal deva ser produzida de forma independente. É importante que o pesquisador se atente as especificidades dos diversos campos de atuações na música.

²³ TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 171.

²⁴ REZENDE, Antonio Paulo. *As sedução do efêmero e a construção da história: As múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo*. IN: ERTZOGUE, M.; PARENTE, T. (ORG.) *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. pp. 35.

²⁵ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Agora, em uma transição narrativa para o Segundo Capítulo, imagina-se que há mais artistas nas garagens e pátios do que nas vitrines. Devido ao fato de que é impossível querer abarcar tudo. Talvez, porque “o rock oferece a possibilidade de uma relação intensa, forte, viva, “dramática” (no sentido que ele próprio se oferece em espetáculo, de que a audição constitui um acontecimento e é encenada), com uma música que é pobre em si mesma, através da qual o ouvinte se afirma”.²⁶ Dessa forma, o espetáculo do *rock* mesmo não se aprendendo na escola, ganhou evidência nas ruas, e sua história se confunde com a história do uso da guitarra elétrica na produção musical e as seduções de consumo do efêmero nas sociedades modernas. Também, com base no violão compassado da música negra, no *blues*. Contudo, a questão do *rock* não é uma questão totalmente racial, mas também uma questão ideal, utópica e quase sempre subversiva. Como esclarece o documentário em película, *Sympathy For The Devil*, de Jean Luc Godard, produzido em 1968. Este usa sobre pano de fundo, o processo de gravação da música dos Rolling Stones, de mesmo título, para elucidar problemas contextuais da sociedade norte americana. É música e só? Agora se pergunta o leitor, e como buscar o “dionisíaco” e a “errância” na música?

Neste instante, permite-se evidenciar outros questionamentos que transpassam a narrativa, e com foco para o Segundo Capítulo – *Os Caminhos do Udigrudi* – questiona-se: Será que o anseio roqueiro e experimentalista no fazer musical de grupos urbanos do Brasil, brotou da privação de fazer música estabelecida pelo AI-5? Na época, costuma-se dizer que a contracultura aconteceu apesar da ditadura e não por causa dela. Portanto, parafraseia-se o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, ao questionar o “problema da arte grega” no universo dionisíaco, em um ensaio onde tenta explicitar um universo de dúvidas recorrentes de atuações no campo da produção artística. Onde:

“A loucura não será, por acaso, o sintoma da degeneração, do declínio, de uma cultura bastante tardia? Há porventura – uma pergunta para alienistas – neuroses da *sanidade*? Da juventude e da juvenilidade de um povo? Para onde aponta aquela síntese de deus e bode no sátiro? Em virtude de que vivência de si mesmo, de que ímpeto, teve o grego de imaginar como um sátiro o entusiasta e homem primitivo dionisíaco?”, “Mas, meu caro senhor, o que é romântico no mundo, se vosso livro não é romântico? Será que o ódio profundo contra o “tempo de agora”, a “realidade” e as “idéias modernas” pode ser levado mais à frente do que ocorreu em vossa

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp, 393.

metafísica do artista, a qual prefere acreditar até no Nada, até no demônio, a acreditar no “Agora?”²⁷

“Tragam Lúcifer pra mim, em uma bandeja pra mim”,²⁸ poderiam responder Os Mutantes. A vida deles já havia se tornado um palco iluminado, e a “Divina Comédia”, desvela o simbolismo do equilíbrio e da aleatoriedade de algumas práticas culturais. O riso e a zombaria tornaram-se explícitos na rebeldia dos Mutantes. Observa-se em uma das letras sua crítica burguesa: “Hey boy, teu pai já deu tua mesada, hey boy, a tua mina ta gamada, hey boy, mas você nunca fez nada. No pequeno mundo do teu carro, o tempo é tão pequeno. Teu blusão importado, tua pinta de abonado, tuas idéias modernas”.²⁹ Portanto, são questões para o Segundo Capítulo. Será que, os jovens transgressores da época brincavam com o estatuto de classe e com a defesa de uma produção artística engajada pela possibilidade de se pretender soar como livre na sua criação? Seria também, o que impulsionava Lula Côrtes e Kátia Mesel em motivar a atividade de produção da Casa Abrakadabra, no Recife, no início dos anos 1970? Envolto nos grandiosos fantasmas da liberdade e da juventude, tais questionamentos fazem referência explícita nos “Caminhos do Udigrudi”. Capítulo este, mais atento à específica produção de materiais fonográficos independentes produzidos pela Casa Abrakadabra – Selo Solar.

O artista Lula Côrtes, por instantes afirmou que a Casa Abrakadabra, naquela época, pode ter sido o primeiro estúdio de programação visual do Recife e que Kátia Mesel, foi quem programou visualmente – em contínuo trabalho com Lula Côrtes e demais artistas – as capas dos quatro discos lançados de forma independente do mercado musical alternativo pela Solar. Estes artefatos foram articulados somente nos eixos de veiculações propagandísticas usados pelos agentes históricos da Casa Abrakadabra, sendo produzidos em vinil sob negociação com a Fábrica de Discos, Rozemblit – onde, ofereceu-se uma contrapartida ao proprietário para utilizar seus estúdios e maquinários no lançamento de um artefato já pré-programado –, por isso os artefatos foram lançados pelo selo Solar, e não pela Rozemblit, no período de 1972 até 1976.

Tais condições especiais dos lançamentos dos discos, excepcionais pelas suas particularidades – a exemplo do disco *Satwa*, que foi gravado pela madrugada em mesa

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 15.

²⁸ Referência a música “Ave Lúcifer” do LP, “Divina Comédia” dos Mutantes. Polydor, 1970.

²⁹ Utilização de parte da letra de “Hey Boy” do LP, “Divina Comédia” dos Mutantes. Polydor, 1970.

de dois canais –, é prioritariamente ao que se dedica o Capítulo II, desta narrativa. Agora, para elucidar um pouco do que representou a Casa Abrakadabra, na vida dos jovens músicos do udigrudi da pernambucália, torna-se importante recorrer à memória que o músico Zé da Flauta certa vez pronunciara sobre a Casa Abrakadabra, como sendo o “quartel general da contracultura” do Recife, naqueles anos. Nas suas considerações, os incentivadores/fomentadores Lula Côrtes e Katia Mesel democratizaram a cultura e o saber, pois quando o artista entrava na Abrakadabra, ouvia de música clássica ao *rock n’ roll* e podia ler da literatura de cordel à filosofia dos pensadores. Ou seja, consumia daquilo que quisesse, e o mais importante, tocava aquilo que desejava. O músico pernambucano Zé da Flauta, ainda mencionou também que não é um erro comparar aquilo que essa turma viveu nos anos 1970 na Casa Abrakadabra, com o que o filósofo Michel Onfray, propõe com a Universidade Popular de França nos dias atuais, ou seja, uma democratização do saber condicionado e institucionalizado.

Sobretudo, a escrita do Capítulo II, “Caminhos do Udigrudi”, se dedica substancialmente a exteriorização de que a música dos anos 1970 está extremamente ligada à vida. Não como se a música fosse igual à vida, mas como representada na vivência das práticas dos artistas observados, no êxtase experimentalista, seja na arte precária e experimental de Hélio Oiticica, ou na música experimentalista de John Cage. Ou mesmo no *Fluxus*, que expressou as performances, se aproximando da tendência de se ler a vida em reflexo da obra de arte, como nas considerações filosóficas de Michel Foucault e Friedrich Nietzsche. É que “o cantor tem a potência de cantar, mesmo que agora ele não esteja no palco. Porém, quando ele está no exercício de seu canto, sua potência se converte em poder: sua capacidade de cantar se tornou *ato* de cantar”.³⁰ Para Roland Barthes, a história da música está dividida, não em conceitos de “música popular”, de “consumo” e “música erudita”, ou “do burguês”. Mas, no fazer dos personagens históricos, “em primeiro lugar, o actor de música, depois o intérprete (a grande voz romântica), por fim o técnico, que descarrega o auditor de toda a actividade, mesmo procuradora e abole na ordem musical o próprio pensamento do fazer”.³¹ Esta

³⁰ LUIZ, Elton. “Letra G, de Gilles”. IN: CRUZ, Jorge. (ORG) *Gilles Deleuze: Sentidos e Expressões*. 2006. pp. 11.

³¹ “Concorrente, a música passiva, receptiva, a música sonora tornou-se a música (a de concerto, do festival, do disco, do rádio): tocar já não existe; a atividade musical deixou de ser manual, muscular, amassadora, mas apenas líquida, efusiva, “lubrificante” para utilizar uma palavra de Balzac. O próprio executante também mudou. O amador, papel definido por um estilo muito mais que por uma imperfeição técnica, já não se encontra de lado nenhum; os profissionais, puros especialistas cuja formação é completamente esotérica para o público (quem conhece ainda os problemas de pedagogia musical?) não apresentam nunca mais esse estilo de amador perfeito do qual ainda se podia reconhecer o valor num

atenção, envolve a escrita na dimensão das especificidades culturais que cada temporalidade e espacialidade produzem. Contudo, os quatro discos lançados de forma autônoma pela Solar (Casa Abrakadabra) foram; o *Satwa* (1972), o *Marconi Notaro no Sub Reino dos Metazoários* (1973), o *Paêbirú: O Caminho da Montanha do Sol* (1975) e o *Flaviola e o Bando do Sol* (1976). No Recife da década 1970, os artistas que participaram da criação musical de tais artefatos musicais formavam um pessoal com suas bandas e posturas. Estes somados aos demais artistas locais, também freqüentaram um barzinho sob o nome de Beco do Barato – na Rua Conde da Boa Vista no centro da cidade –, quando não, a Casa Abrakadabra de Lula Côrtes e Kátia Mesel em Apipucos, ou a Galeria 3 Galeras de Tiago Amorim, em Olinda. Ou seja, os grupos surgiam na cena de onde os músicos transmigram. São estes os campos de atuação do pessoal jovem do Recife e que ganha ênfase também no Segundo Capítulo desta narrativa. Nestes, e em outros lugares, a rapaziada do “udigrudi” se reunia para conversar sobre cinema, literatura, poesia, música pintura e outras artes, inventando uma cena *pop*, com linguagem múltipla e transitória de mudanças constantes e singulares. Lembre-se também que o *pop* não representa somente a atuação ao comercializável, como pretenderam alguns estudiosos, pois muitas vezes esboça uma singular diferenciação no fazer, como quis Andy Warhol. Por fim, trata-se de buscar na história, na memória e nos artefatos uma leitura interpretativa das práticas artísticas cotidianas dos grupos urbanos do “udigrudi” no Recife.

Na imagem caleidoscópica da vigiada música dos anos 70, surge uma observação de que a prática musical é também um modo de pensamento e ação histórica.³² Tal proposição expõe a determinação de que a música está permanentemente envolvida em diferentes leituras popularescas,³³ ou jogos de interpretação, os jogos de linguagem que nos fala o historiador francês, Roger Chartier.³⁴ É a interdisciplinaridade histórica que caminha relacionando diversos campos do saber; que envolve e investiga representações sobre o “udigrudi” na música e se insere na discussão sobre a cultura

Lipati, num Panzera, porque ele fazia vibrar não só a satisfação, mas o desejo, o de *fazer* aquela música”. “*Música Prática*” IN: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: Edições 70, 1982. pp. 213-216.

³² Período de intensa política ditatorial, depois do AI-5. Após o Golpe Militar, o AI-5, representou a radicalização de controle e aplicação política dos Militares no governo brasileiro, conhecido também como “o golpe dentro do golpe”.

³³ Possíveis correlações – “contrastes de época”, os usos e abusos – entre *arte* e *folclore*, o *urbano* e o *rural*. Cf. BARROS, Souza. *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*. Editora Paralelo Ltda.: Rio de Janeiro, 1971. pp. 23-31.

³⁴ CHARTIER, Roger. “*Formas e Sentido, cultura escrita: entre distinções e apropriações*”. Mercado das Letras: São Paulo, 2003. pp. 141-167.

brasileira. Mais notadamente a que permeou o fazer cultural/contracultural da década 1970.

Com isso, a atenção volta-se em perceber que, como menciona o filósofo francês Michel Foucault, cada fazer musical se dá direito à existência e que “vale tanto quanto o grupo que a pratica ou a reconhece”.³⁵ Visto que, tal encenação musical – a do experimentalismo –, se é que se pode enunciar dessa forma,³⁶ certamente contribuiu para reafirmação do *rock* e da música folclórica na música, alargando/restringindo ainda mais os horizontes da música produzida em Recife e no Brasil dos “anos de chumbo”. Pois, a singularidade do fazer musical experimentalista na situação apresentada possibilitou metaforizar a associação da vida com a obra de arte. É que o *rock*, “faz parte integrante da vida de muitas pessoas, como também é indutor de culturas: gostar de *rock*, gostar mais de um tipo de *rock* do que de outro é também uma maneira de viver, uma forma de reagir; é todo um conjunto de gostos e atitudes”.³⁷ Isso não seria demasiado exagerado? O problema é que a sensibilidade com a música permite a associação da biografia do personagem histórico com a fomentação de uma determinada prática musical, ou com a valoração às especificidades estilísticas e temáticas do enredo, ou mesmo com várias outras possibilidades de leituras. Um exemplo clássico é propor-se estudar a biografia de Hermeto Paschoal, para melhor compreensão das práticas de um compositor arranjador e multi-instrumentista na produção de música experimental brasileira da época em questão.³⁸

Por fim, o Capítulo III: “Retomada retumbante? 1967-68 e os discursos desviantes da Tropicália”, tenta complementar a discussão em uma dedicação ensaística para esboçar a reverberação pedagógica de uma pesquisa bibliográfica sobre as especificidades do fazer musical do final da década de 1960 e sua reverberação para a produção da música brasileira dos anos 1970. A fim de situar o processamento do

³⁵ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 293.

³⁶ Mesmo assim os limites são imprecisos e as especulações muitas vezes movidas por julgamento de valor antiético. Embora o jornalista José Teles afirme que “Se cena houve, então foi uma colcha de retalhos, de muitas tonalidades e feita com tecidos de procedências variadas”. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 148.

³⁷ FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 393.

³⁸ Um possível “refinamento do debate” cultural está nas proposições de Clifford Geertz. Por uma relação de estudos entre música, sociedade e cultura. Cf. CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *O choro contemporâneo de Hermeto Paschoal*. Anais do XV Congresso Nacional da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao13/lucia_campos.pdf>. Acesso em 12/06/2009.

questionamento transgressor na música brasileira dos anos 1970, o que não foi uma tarefa tão simples. Pois, não se tratou de buscar apreender somente significados esquecidos ou silenciados, do “ano que não terminou”,³⁹ mas de retornar investigações a respeito de como se dava a construção de significados das práticas musicais daquele momento histórico. Tentar perceber a sensação de efemeridade dos momentos vividos, as experiências com a música, com a miséria, a fome, a marginalidade, a ausência de um lugar, a migração, a censura, o saber, as artes, as ações pessoais etc. Ou seja, “daquilo que o imprevisível nos ensinou a respeito de nós mesmos”.⁴⁰ Isso, na busca de imaginar infinitudes de experiências vividas (na relação com o fazer musical, entre o artista e o interprete), imprevisíveis e efêmeras que de alguma forma foram lidas, comentadas, interpretadas, repassadas e lembradas e que também se recebe como herança e tradição mundial do fazer cultural aqui pronunciado, o *rock*.

Também, não é somente tentar evidenciar a experiência excepcional daqueles que viveram um tempo excepcional, como fala Paulo Chacon, aos que também cantaram “Caminhando no Maracanãzinho”.⁴¹ Mas, tenta-se elucidar as atuações do fazer cultural daquele momento como uma experiência de plural significação. Evidenciar a percepção de que em 1968, com toda sua dinamização da difusão da informação, viveu-se uma “cultura no plural”.⁴² Plural, mas não caótica, como bem nos alerta o estudioso da cultura brasileira, Alfredo Bosi. Portanto, a inquietação para que seja realizada uma pesquisa musical que caminhe com interesse em trabalhar não só em atenção “pelos produtos culturais oferecidos nos mercados dos bens, mas pelas operações de seus usuários”.⁴³ Contudo, tal preocupação está para além de identificar, reafirmar ou refutar idéias de movimento cultural, cultura popular, ou cultura erudita, visto que os problemas de definições só atrapalham a pesquisa histórica. Pois, na narrativa em questão problematiza-se também o fazer cultural dos personagens da trama. Nas palavras do historiador francês Michel Certeau, o que está em questão são as práticas ordinárias e a produção de significados que delas desencadeiam.

Sobretudo, alguns questionamentos emergem da cena cultural brasileira dos anos 1970. Será que a mídia musical brasileira nos finais dos anos 1960, se interessava mais

³⁹ Referência a publicação pela Circulo do Livro em 1989 do livro de Zuenir Ventura, *1968: O ano que não terminou*.

⁴⁰ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. pp. 12.

⁴¹ CHACON, Paulo. *O que é Rock*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 8-9.

⁴² CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

⁴³ Op. Cit. pp. 13.

pelos caminhos das músicas regionalistas ou de protesto,⁴⁴ bossa-nova, jovem guarda e *iê-iê-iê* do que pelo samba, frevo, xote ou baião? E depois de Theodor Adorno, quem se preocupa com a prioridade e o perigo da mídia e da propaganda? O Brasil aconteceu para os tropicalistas que devoraram os gêneros musicais num ato antropófago? De baixo, de cima, certo, errado, “tropicalisticamente”,⁴⁵ se vivia o calor musical brasileiro, pois alegria é a prova dos nove no pindorama e no terreiro. Era alegria, alegria contra cantiga brava, era “a passeata” contra a “guitarra”, era o “macho” contra o “gay”, era o espaço contra o ilimitável. Em busca de liberdade, liberdade musical, surge a idéia de “movimento tropicalista” para explicar o que se sucedia com a “linha evolutiva da música brasileira”. E quem será que pagou o preço da utópica liberdade? E quando se liberta se desprende sempre de algo? E onde estavam as amarras? Na questão da raça e da sexualidade? Porque não na música? Pois, a tentativa de conceituar o “tropicalismo” e suas múltiplas referências culturais de “terras tropicais em transe” não aconteceu sem resistências no momento de sua atuação. Anos depois, tal idéia foi fortemente difundida por estudiosos, em sua maioria interpretes do movimento musical, ocasionando a possibilidade de problematizarem algumas discussões e interpretações sobre os fazeres e os usos dos bens culturais “tropicalísticos”, as quais estarão reunidas com considerações dos autores sobre a produção musical, facultando a compreensão das estratégias cotidianas de atuação pessoal “tropicalista”. Tais atuações foram tomadas como um conjunto de possibilidades do fazer, e do não fazer, dos chamados “tropicalistas” e seus agentes e interpretes (primeiros, segundos e terceiros). Diligenciando aproximar em temática as referências de um determinado grupo de atuantes na construção de uma paisagem cultural com foco na musicalidade dos anos 1970. Na perspectiva em questão, deseja-se mais especificamente, “esclarecer os caminhos sinuosos que se percebem nas astúcias táticas das práticas ordinárias”,⁴⁶ ou seja, como as representações sociais passam diferenciadamente por cada máquina corpo em situações próximas.

⁴⁴ Nessa época, como alguns interpretes/artistas da música brasileira mostravam, houve, uma certa tendência, a defender um posicionamento em reafirmação do gênero musical/artístico, tão importante na discussão sobre a identidade da música brasileira, redenção ao colonizador no “made in brazil” ou resistência e engajamento na denuncia aos problemas sociais.

⁴⁵ Corruptela aplicada na associação da palavra “Tropicália” como utilizada em algumas matérias do *Jornal do Comércio* de 1968.

⁴⁶ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. pp. 14.

– CAPÍTULO I –



OS ESTILOS DA PERNAMBUCÁLIA

“Nos EUA, todos reconhecem que o desbunde foi um movimento inovador: contra o sistema, contra a sociedade constituída, contra a guerra do Vietnam. Era um movimento antiideológico que tinha como um dos seus rituais favoritos a queima de certificado de alistamento: um jovem que queimava não possuía mais documentos, era um outsider. Seu único caminho era o drop out. Havia os teóricos do movimento, como Timothy Leary, um professor de Psicologia da Universidade de Harvard, que descobriu as virtudes transformadoras do LSD e que incitava os jovens americanos a mudar suas vidas divulgando os slogans: “Turn on, tune in and drop out.” Quer dizer: ligue-se, sintonize-se e caia fora. Muitos se ligaram, alguns sintonizaram e uns poucos até caíram fora”.

Luiz Carlos Maciel – *Geração em Transe*.

Por uma transgressão musical dos anos 1970

“As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida”.

Guy Debord – *A Sociedade do Espetáculo*

Uma história que se atém ao memorialismo? Ao minimalismo? Um reducionismo visceral e assustador que enxerga o “vazio cultural” nos anos 1970, e nada mais afora isso? Presumivelmente, não houve unidade cultural neste período para pretender se tornar demasiado memorialista em escrita, e mesmo que houvesse tamanha concórdia – imagística contrária à dimensão pluralista do que se chama “cultura brasileira” (BOSI, 1992) –, tentar-se-ia quebrar tal ditame ditatorial do consumismo com ênfase na complexidade da “explosão das sociedades homogêneas”.⁴⁷ “Isso não quer dizer que ela seja homogênea”.⁴⁸ Isto quer dizer que para retorquir o questionamento inicial de forma referencial, basta tornar obstinado o estudo de quaisquer expressões artísticas e intelectuais consideradas subterrâneas⁴⁹ – *undergrounds* –, no seu contexto – dos anos 1970 no Brasil –, e a partir de suas diversas manifestações marginalizadas. Tudo isso, no intuito de encontrar um tipo de “inconsciente coletivo da marginalidade”⁵⁰ em leitura de seu aspecto dionisíaco

⁴⁷ Nos estudos de Michel Maffesoli tal conotação representa a “volta dos valores dionisíacos” nas sociedades modernas. Aquilo que ele chama de “tribalismo pós-moderno” e “nomadismo”, além de se tornar figurações da “errância fundadora de qualquer espaço social”, também pode ser lida e ouvida através de uma “ênfase à explosão das sociedades homogêneas”. Cf. MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. pp. 17.

⁴⁸ Michel de Certeau também menciona como a marginalidade se universaliza. Em sua proposição sobre a importância de uma atenção às particularidades sociais. Visto que, “tal marginalidade se tornou maioria silenciosa”. “Daí a necessidade de diferenciar as “ações” (no sentido militar do termo) que se efetuam no interior da rede dos consumidores pelo sistema dos produtos, e estabelecer distinções entre as margens de manobra permitidas aos usuários pelas conjunturas nas quais exercem a sua “arte”.” Cf. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. pp. 44.

⁴⁹ Torna-se importante elucidar que a aceitação e priorização do termo “subterrâneo”, assim como “*underground*”, na escrita, se deu pela capacidade de abrangência imagística da qual o “termo” torna-se capaz de suportar, uma grande quantidade de referenciais, incluindo a arte. Qualitativamente marginais, em seus vários e complexos níveis históricos. Na arte, agarra-se ao excluído, despercebido, que faz tudo sozinho e quase sempre está ali a produzir. Pois, o experimento, o desvio, a mistura, a malandragem, na produção artística, quando houve, foi acusada, e pode ser identificada nos debates públicos através dos discursos ditos “tradicionalistas”. Por qualquer motivo, a causa de desaprovação da “arte”, sempre é importante, pois inicialmente levanta a questão. E o que está sendo censurado? Principalmente quando em relação aos trabalhos, sobre subversão cultural. Portanto, não torna o “hibridismo” um desvio, pois o desvio é a ação contra a dominação cultural, em defesa de uma causa ou “liberdade artística”.

⁵⁰ Nos jornais locais o termo de “marginalidade” social e urbana quase sempre está ligada a notícia do crime. Mas para arte, uma produção artística “marginal” pode se referir a uma atuação *beatnik*, *hippie*, de desbunde, uma tentativa de subversão através da cultura que está viva e fala contestando. Apesar das abrangências dos termos, tem-se de estudar e lembrar que a subversão cultural dos anos 1970 na música,

associado ao ordinário cotidiano local – do tema estudado –, através de manifestações das chamadas “contestações públicas”, por parte de causas utópicas, seja ela, socialista, humanista, ambientalista e etc (a observar especificidades e estéticas de cada atuação). Uma aspiração em perceber de forma desembaraçada na cultura, tal “desejo de quebrar o enclausuramento e o compromisso de resistência próprios da modernidade”, ou seja, de imaginar uma “centralidade subterrânea”,⁵¹ da qual nos fala o estudioso francês, Michel Maffesoli (2001).

Não é tão difícil lembrar-se das propagandas do princípio da década de 1970, em suas diversas e simbólicas manifestações, fundamentalmente na busca quase que através de acidente geográfico, por um referencial “identitário” brasileiro, seja ele regionalista, ou “armorial”.⁵² Isto é, por uma “singularidade”, “80 milhões em ação”, “pra frente Brasil”! Eis, a utilização de um mito, tão importante para reforçar no “imaginário coletivo sobre o Brasil”, “um sentimento de identidade”.⁵³ Falava-se do Pindorama, que na língua tupi designa “o país das palmeiras”, “autógeno”. Na sugestão do historiador Carlos Fico (1997), um país com singularidades no seu imaginário:

“Assim, além de amparar-se na “consciência que o Ocidente tem de si mesmo” (Elias, 1994: 23), especialmente por meio da idéia de “civilização cristã” e “democrata” (na acepção de “não-comunista”), a propaganda política da época procurou consolidar como tradição incontestável uma certa tendência, de fato forte naquela ocasião, de leitura sobre o Brasil: a vinculação entre os brasileiros, a unidade na identidade, dar-se-ia através de uma “cultura brasileira”⁵⁴, mesclada com uma promissora visão do futuro. A força dessa imagem

foi *hippie* e de “paz e amor”. A música “Por Quê?”, do grupo pernambucano Ave Sangria, faz lembrar um livro de Erich Maria Remarque, ou mesmo um filme de Lewis Milestone, sejam tais produções leituras da guerra. A letra da canção pode trazer a impressão das possíveis intenções do questionamento cultural na música que diz: “Nada de novo no front/e na retaguarda também/tudo normal desde ontem/quando houve sol e alguém/cantou iê, iê/alguém de cabelos longos/e doce sorriso também/de um tempo que hoje vai longe/longe do mal e do bem/do amor, quem viu?/Eu sou da cidade/mas nasci no mar/tudo que eu quero é cantar/por enquanto/eu sou da cidade/mas nasci no mar/tudo o que eu quero é chamar/teu nome/Nada se move no monte/e o sol mergulha no mar/vento e silêncio na ponte/e tudo se perde no ar/por quê?”. POLO, Marco [Compositor]. IN: *Ave Sangria*. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa 3 – Lado B.

⁵¹ Do fazer musical do pessoal do “udigrudi” em Pernambuco durante os anos 1972-1976.

⁵² Com relação aos trabalhos de Ariano Suassuna que buscaram orientar “armorialmente”, com foco regionalista, as formas de expressões artísticas em distância de quaisquer modernismos.

⁵³ FICO, Carlos. *Reinventando O Otimismo: Ditadura, Propaganda E Imaginário Social no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Getúlio Vargas, 1997. pp. 24.

⁵⁴ Carlos Fico põe em observação que: “Para Carlos Guilherme Mota, “a noção de “cultura brasileira” gerada nos últimos 40 anos dissolveu as contradições sociais e políticas *reais*, quando estas afloravam no nível da consciência dos agentes.” (Mota, 1990b:268). Evidencia que pode-se trabalhar com o que ele chama de “imaginário coletivo sobre o Brasil”, sem “negar o otimismo”. “Ou sem rejeitar certos valores ou símbolos da singularidade da “cultura nacional”: o futebol, o carnaval, a alegria, o otimismo”. Cf. FICO, Carlos. *Reinventando O Otimismo: Ditadura, Propaganda E Imaginário Social no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

foi tanta que, ao brasileiro que ousasse ser pessimista, restaria sempre a sensação de que possuía uma sombra em seu caráter”⁵⁵.

Portanto, diante de uma exprobração da chamada “modernização autoritária”,⁵⁶ da cultura nos anos 1970, toda a experimentação marginal, contracultural e independente,⁵⁷ “não pode mais ser encarada como quantidade desprezível”.⁵⁸ Em resumo, a década de 1970, se apresenta – no Brasil e no mundo – como um flamejante caldeirão de diversidade cultural.⁵⁹ Por isso, em sintonia com Carlos Fico, ou seja, tornando-se “otimista”, cabe ressaltar que se manifestaram nesta década diversas agitações, algumas reverberaram e outras nem tanto.

Antes de se enxergar somente uma lógica no desvio, por que não ver como a lógica do fazer se tornou desvio? É que boa parte das manifestações artísticas destes anos estiveram inicialmente marcadas por um grito de insatisfação, seja pela simples vontade de criar e gritar, ou pela não liberdade da arte, então pela forma aderida.⁶⁰ Para as exceções “mais promissoras”, o estilo foi um dos caminhos que norteou os rótulos reapropriados pela “indústria cultural” – podendo observar também os deslizos de critérios, ou expansão/regressão estilísticas nos lançamentos, e demais problemas

⁵⁵ Op. Cit. p. 24.

⁵⁶ Nas especificidades dos estudos aqui elaborados tentou-se enxergar a censura também como um “valor cultural” e não só como um “fator proibitivo”. Visto que ser “proibicionista” é uma coisa, e se submeter aos domínios do *establishment*, outra.

⁵⁷ Isso não quer dizer que toda “produção independente” seja concomitantemente *underground*. É preciso estudar situações específicas, com suas particularidades, suas especulações atuantes, seus conteúdos. Sobretudo, assumir o “independente” como a ação do autor, não só de composição. Mas de iniciativa preparação, confecção e lançamento do artefato independente no mercado. Sem exclusivamente se submeter aos demais ditames das gravadoras. Para melhor discernimento e norteamto nos estudos culturais que utilizam do termo da contracultura, conferir estudos do antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira. “Falar dos intrincados caminhos da contestação social, política, cultural naqueles “anos de chumbo” significa falar de duas grandes alternativas que se apresentavam no horizonte de tantos naquela hora: a luta armada e o desbunde”. IN: “*A Hora e a Vez dos Anos 70: Literatura e Cultura no Brasil*”. *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 89-98.

⁵⁸ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁵⁹ Ver na “errância” algo complexo, pois como sugere o estudioso Michel Maffesoli: “A errância é coisa do tipo que, além de seu aspecto fundador de todo conjunto social, traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência”. Op. Cit. pp 16-17.

⁶⁰ Exemplo de Raul Seixas, que estourou na indústria fonográfica no início dos anos 1970 e possuía também seu lado subversivo. Não só nas letras das músicas, como em atitudes polêmicas. Durante as idéias da “sociedade alternativa”, Raul Seixas comentou que: “Enquanto Guilherme acha que o trabalho do cantor deve começar nos palcos dos teatros, eu não me considero apenas um cantor e acho que o momento é do Intelsat, com centenas e milhares de pessoas ouvindo, e nunca uma elite confortavelmente instalada em poltronas macias esperando efeitos especiais de iluminação e cenário. Isto não quer dizer que estou encerrando minha fase de apresentações ao vivo. Pelo contrário, acho que nunca foi tão importante a comunicação reta do cantor com o público: só que a comunicação não se pode restringir a pequenas salas com ingressos caros, mas a grandes ginásios, com ingressos populares”. Cf. *Jornal do Comércio* de 26 de janeiro de 1974, matéria de nome “*Raul Seixas: Uma mosca na MPB*”. Caderno III. Última Pag.

puramente de mercado.⁶¹ E se o prazer está no sonho de criar, para que criar? Pois, sob a luz de uma destruição da áurea do artefato artístico, manifestada inicialmente por Walter Benjamin (1994), na “obra de arte e sua reprodutibilidade técnica”, encontra-se a importância da tradição em sua extraordinária vivacidade.⁶² É que a expressão do artista se multiplica em sentidos. Portanto, os interessados nas discussões que estipulam níveis de teorias por uma hierarquia da produção cultural de uma época, evidentemente, ruminam em teorizar também como a arte deve ser repetida, para uma melhor aceitação geral de sua produção. Neste aspecto, é comum se pensar em uma “aparente” contradição entre contracultura⁶³ e ditadura⁶⁴. Diz-se “aparente” por esta contradição não ser excludente, ambas coexistiram. Ainda mais, tudo leva a crer que havia um enorme espaço entre as atuações de desbunde e o terrorismo.⁶⁵ Nas palavras de Antonio Risério, em cuidado aos possíveis erros de taxações, está explícita a idéia de que a contracultura foi um tipo de “movimento internacional” e “se houve convergências entre a contracultura e o terrorismo, as distâncias entre ambos eram claras – e imensas”.⁶⁶

Para o estudioso Carlos Alberto Messeder Pereira, a expressão “vazio cultural”, podia fazer sentido em 1971, com a censura, mas nos dias atuais – passados mais de quarenta anos – o termo só obscurece as complexas e coloridas paisagens das ruas das

⁶¹ Exemplo da instabilidade e variação da valorização do mercado para os grupos musicais, visto que o Secos & Molhados, que em 1974 levaram 20 mil pessoas no Ginásio Geraldão do Recife, como noticiou o *Jornal do Comércio* de 24/02/74. Eis que: “Uma coisa incrível, mesmo quando se pensa que quarta feira passada era Semana Pré-Carnavalesca, e na mesma hora estava sendo exibido na TV, ao vivo, a decisão do Campeonato Nacional de futebol. A minha impressão primeira é que Recife deixou de ser “uma cidade pequena porém decente” para passar a ser uma cidade grande (e desavergonhada)”. Caderno III, “Secos & Molhados: 20 mil no Geraldão”. E mesmo antes do grupo Secos & Molhados gravar seu segundo disco, o Recife já contava com a réplica do grupo musical que tocou em Boa Viagem, os Enxutos & Úmidos. Ver *Jornal do Comércio* de 17/08/74. Já em 25/08/74, o *Jornal do Comércio* anuncia “Secos & Molhados: Salto Fora do Consumo” da divergência entre a “qualidade” sonora do LP em comparação com a opinião do público de rejeição.

⁶² Para Walter Benjamin, é preciso “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único”. Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 165-196.

⁶³ De acordo com o estudioso Carlos Alberto Pereira, a contracultura pode ser entendida aqui de duas formas, “como fenômeno histórico, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical”. Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986. pp. 14.

⁶⁴ Referência aos trabalhos sobre as simbólicas atuações da Ditadura Militar no Brasil dos anos 1970. HOLANDA, H. B.; GASPARI, E.; VENTURA, Z. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

⁶⁵ Referência sobre os estudos e considerações a respeito da complexa “cena revolucionária” dos anos 1960 e 1970, conhecida como “Guerrilha do Araguaia”.

⁶⁶ RISÉRIO, Antonio. “Duas ou três coisas sobre contracultura no Brasil”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005. pp. 26.

grandes cidades da década de 1970. Impulsiona-se, com esta visualização rápida a partir da antropologia, para perceber que aquele “foi um momento crucial de passagem de um paradigma político-cultural a outro”.⁶⁷ Isso não quer dizer que inexistiam expressões culturais de subversão antes dessa época, pelo contrário, estas atuações possuem diversas singularidades nas linhas da história, contada, ou não. A contracultura, no termo que se apresenta, impressiona na sua capacidade de criticar a “racionalidade” dominante através dos veículos culturais, como na década de 1950 nos Estados Unidos foi a *Beat Generation*. Poder-se-ia dizer que a ditadura e a contracultura transitavam em ruas diferentes, e que algumas vezes se entrecruzavam de formas diversas, marcando os nortes referenciais, como em uma pequena maquete que se marca com placas os lugares – nomes das ruas –, identificando inúmeras atuações de contestações sociais em seus referenciais distintos.⁶⁸ Contudo, a diferenciação básica era que a ditadura buscava “a ordem estabelecida pelos militares”, enquanto a contracultura estava focada principalmente “nas transformações da consciência, dos valores e dos comportamentos”.⁶⁹ A ordem contraculturalista dos anos 1970 foi o *drop out*, que sugeria dar adeus ao *establishment*. Porém, uma história não anula a outra, pelo contrário, se complementam com as linhas que se entrecruzam formando vastos tecidos descritivos que escancaram as portas da percepção para que “o rótulo se revela um tanto apressado e pouco esclarecedor”.⁷⁰ Em uma idealização abstrata, a contracultura se manifesta em adversidade explícita àquilo que é entendido como convencional. Entenda-se que a contracultura na década de 1970, não foi só mais um “grito” de passagem, mas diga-se um grito de referência romântica para arte. Assim, preferindo falar em “retorno da liberdade criativa reprimida” ao invés de contracultura, o historiador Nicolau Sevcenko, expõe que tal manifestação recolocou no “debate público uma série de experiências estéticas que tinham tido sua primeira manifestação em escala revolucionária na passagem do século XIX para o XX, mas que foram atrozmente

⁶⁷ Para Carlos Alberto Messeder Pereira: “Desbunde, guerrilha, política do cotidiano, radicalidade do comportamento, esses foram alguns temas que tomaram a cena”. Cf. PEREIRA, Carlos A. Messeder. “A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005. pp. 89-98.

⁶⁸ No caso específico a atenção é para as atuações musicais do Recife na década de 1970.

⁶⁹ Entender que a contracultura é uma manifestação mundial, e aconteceu no Brasil não por causa da ditadura, mas apesar dela. Cf. KEHL, Maria Rita. “As duas décadas nos anos 70”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005. pp. 31-37.

⁷⁰ PEREIRA, Carlos A. Messeder. “A hora e a vez dos anos 70: literatura e cultura no Brasil”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2005. pp. 89.

abortadas sob o contexto reacionário instaurado pela irrupção da Primeira Guerra Mundial”.⁷¹

Agora para um melhor vislumbre do tipo de transgressão artística dos anos 1970, vale conferir os esclarecimentos da estudiosa Samira Feldman Marzochi, sobre “Contracultura e Metamodernidade”⁷² para com a sociedade da época, visto que:

“Os novos movimentos sociais dos anos 70 valorizavam, em geral, a autonomia, a criatividade e a liberdade do indivíduo. Partiam, analogamente, de uma outra temporalidade. Enquanto a velha esquerda trabalhava em função da tomada do Estado, ou aguardava o momento do completo desenvolvimento das forças produtivas para fazer a Revolução, a nova esquerda em seus variados matizes lançavam mão das ações diretas, da mobilização da opinião pública, da pressão sobre os governos, buscando resultados mais práticos e imediatos. A política deveria ser feita de envolvimento pessoal e não de idéias abstratas”.⁷³

Percebe-se através dessas considerações que a política brasileira dos anos 1970 ganha uma dimensão complexa pelas múltiplas atuações dos grupos diversos. Assim, é válida a impressão de que, “o Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram simultâneos” e “coexistiram negando-se”.⁷⁴ Dessa forma, concebe-se também que na década de 1970, apesar da ditadura, também houve representação marginal nas produções dos bens simbólicos, e mesmo estando ela condenada desde seu princípio ao silêncio pela repressão, suas manifestações estéticas experienciais subterrâneas e independentes – na produção de alguns artefatos e também nas atuações públicas –, ficaram registradas não só pelo esforço artístico e audácia daqueles que os produziram, mas também por uma perspicaz persistência em fazê-los. A saber, que seu primeiro receptor seria a censura.⁷⁵ Vale lembrar que alguns artistas mantiveram durante algum tempo uma relação diferenciada com a censura. Destarte, tal idéia não se aplica ao pensamento da “cultura sem política”, como poderiam pretender alguns, um enorme

⁷¹ SEVCENKO, Nicolau. “Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 13.

⁷² “Formulei, assim, o conceito de metamodernidade que recupera aspectos da modernidade e da pós-modernidade a partir da matriz contracultural que se mundializou como síntese de valores orientais, indígenas, europeus e norte-americanos”. Cf. MARZOCHI, Samira Feldman (Expositora). *Contracultura e Metamodernidade*. 31º Encontro Anual de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - ANPOCS, Caxambu: MG, 22 a 26 de out. 2007.

⁷³ Op. Cit.

⁷⁴ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

⁷⁵ Sobre as produções e documentários com maiores aprofundamentos a respeito da atuação da censura. Exemplo do Pasquim.

erro, é claro. Mas, inteiramente no campo da “cultura da sensibilidade”,⁷⁶ da qual fomentava Luiz Carlos Maciel, no Pasquim em 1969. O “1º ano da Nova Era”.⁷⁷ Pois, não se trata mais de uma luta desenfreada entre a “pobre” valia do popular quando comparada à “careza” do erudito. A partir desse parco é o aqui e o agora do Brasil ame ou deixe-o. Por isso, tentar encontrar uma lógica cultural da década de 1970, representada pela expressiva repercussão do “Maio de 68 Francês” no mundo, expõe um foco em comum. Princípio da razão sensível do pensador francês Michel Maffesoli? Isto é, longe de se tornar objetivo geral desta pesquisa, identifica-se com a reverberação de uma revolução comportamental, uma espécie de *drop out* de ordem contracultural, coexistente nas sociedades ocidentais, e se houve uma “geração”, essa foi molecular e logo se desfez nas vias alternativas do cotidiano ordinário.⁷⁸ Molecular, ao lembrar-se dos vivos organismos sociais de que mencionou o filósofo Gilles Deleuze, onde a leitura do cotidiano pode proporcionar orientação quanto aos conteúdos e procedimentos estéticos preservados. Mas, a coisa não foi tão fácil assim, houve muita polêmica entre algum tipo de ruído de resistência artística e a ditadura.⁷⁹ A consumação da perseguição, da tortura, da morte sem cadáver, muita inquietação por uma ditadura escancarada.⁸⁰ Certamente, os anos de chumbo é o período de intensificação do golpe militar, conquistado pela deflagração do AI-5 (Ato Institucional Nº 5), de 13 de dezembro de 1968. Os militares sufocam a produção cultural com a censura prévia a todos os veículos de informação, interferindo de forma singular na produção cultural e artística do país.

⁷⁶ Nas produções marginais dos anos 1970, os artistas do “udigrudi” não pretendiam combater à ditadura, nem criticá-la, muito menos evidenciá-la. Tudo leva a crer que possuíam, acima de quaisquer hipóteses, um tipo de ansiedade em celebrar a conquistada liberdade do corpo, descobrir em qual sensação se encontra o cume da revolução comportamental – misticismo oriental, sexo, viagens, drogas e *rock n’ roll* – e expressar-se livremente como se vivessem num lugar paralelo ao sistema. Se popularizou como uma geração do desbunde, geração bendita.

⁷⁷ COELHO, Cláudio Novaes Pinto. “O outro lado da modernização autoritária”. IN: IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 39.

⁷⁸ KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. IN: IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 31.

⁷⁹ Há uma expressão do grupo Ave Sangria na música Lá Fora, com referência a sensibilidade de cantar de fora. A letra diz: “Lá fora é esse mormaço/Lá fora é esse cansaço/E essa busca histórica/Por uma bola vermelha/E esta busca histórica/Por uma bola vermelha/Lá fora é esse sol aberto/Lá fora é essa árvore/E o silêncio costurado/Na boca de um guarda/E o silêncio costurado, na boca de um guarda (bis)/Lá fora é esse pássaro/Lá fora é essa menina/E a tempestade de sabres/Amarela e linda/E a tempestade de sabres/Amarela e linda/Não se enterre na solidão (bis)”. POLO, Marco [Compositor]. IN: *Ave Sangria*. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa 2 – Lado A.

⁸⁰ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

Anos polêmicos.⁸¹ Pois bem, o “vazio cultural” dizia respeito somente às atuações de sucesso da ditadura em combater qualquer postura de contravenção social? Não somente, é obvio que a coisa não ficou somente no campo restrito do discurso. Houve uma violência totalitária sim, e para alguns artistas rebeldes, marginais e malditos da contracultura – do outro lado da modernização autoritária –, esta emanou de forma radical por parte da ditadura, que funcionou como um sensor de captações para ruídos estranhos. Também foram anos de várias mudanças na sociedade e muitos dos jovens personagens da contracultura almejavam algo em comum: a busca de um espaço “alternativo” ao sistema. Pois, o que uniam muitos dos “outsiders”⁸² da década de 1970, eram suas atitudes em comum; posturas, práticas e experiências diversas e diversificadas compartilhadas, expressas na individualidade e na empatia com um ato, grupo, ou causa. Eis, as faces das “ondulações da música de Dionísio, o deus embriagador que ressuscita eternamente, mais que a fênix”.⁸³ Neste caso, quando se percebe os propósitos experimentais das atuações musicais subterrâneas, há a possibilidade de se direcionar referenciais de homogeneidade – e não na busca de uma “pureza folclórica” – sob determinadas ações coletivas, tipo uma teoria antropológica de identificar uma situação a um lugar e uma temporalidade.

Nos anos 1970 poder-se-ia citar diversos tipos de comportamento jovem, daí pode ter havido aqueles que logo simpatizavam pela “guerrilha esquerdista” e pela “luta armada”, uma geração que “queimou os cartões de alistamentos”, os que acreditavam na “vida alternativa” e em viajar, uma geração do “desbunde”, “orientalista”, ou mesmo uma “geração que deixou a casa dos pais, não para estudar em outra cidade, ou para

⁸¹ A perseguição aos adeptos da moda *hippie*, também reverberou nos periódicos locais. Para exemplo tem-se a matéria do *Jornal do Comércio* de 14 de outubro de 73, ao noticiar que, “Investigadores prendem 90 pessoas na ronda e põem 48 hippies no xadrez”.

⁸² Ver que o *outsider*, “aquele que se desvia das regras do grupo” como sugere Howard S. Becker, em “Outsiders: estudos de sociologia do desvio”, ao estudar músicos noturnos norte-americanos usuários de maconha, não se distanciavam tanto das ações do pessoal do *udigrudi*, muito embora essa discussão puramente musical não supere a marginalização pela contravenção do consumo de drogas proibidas em leis. Uma transgressão permanente? Cf. BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. O que no Brasil também não foi coisa de outro mundo. Pois, “Jovem fuma erva junto ao colégio” como noticiado no *Jornal do Comércio* de 11/07/74.

⁸³ “Assim como nós, batalhadores da Nova Era do Caos” diz, Jorge Mautner nos “*Panfletos da Nova Era*”. “O Kaos com K é o contrário do caos com c mas também engloba, de maneira totalizante, em perpétuo movimento, em eclipse e fundamenta-se no espaço EINSTEINIANO. É o vis-à-vis artístico da física-química-matemática relativistas. Maracatu Atômico?”. Cf. MAUTNER, Jorge. *Mitologia do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002. pp. 203-344. E no *Jornal do Comércio* de 03 de novembro de 1974, encontra-se a questão: “Jorge Mautner / Qual é o som do Maracatu Atômico?”, ao aludir que “Jorge Mautner é um artista influenciado por uma cultura universalista, onde entra mil ingredientes, desde aspectos da cultura popular brasileira, como da cultura “hippie inglesa” e também elementos de doutrinas “exóticas” da Índia, ligadas inclusive a magia”. Caderno IV. pp. 9.

entrar para a luta armada na clandestinidade, mas simplesmente para viver de outro modo, aderindo a uma certa estética da pobreza e evitando (pelo menos era o que pretendíamos) trabalhar em qualquer coisa que contribuísse para fortalecer o capitalismo”.⁸⁴

Todos esses caminhos se entrecruzaram e se distanciaram produzindo um longo tecido como vestígio, com suas amarras e rasgos, é claro. Isso, sem esquecer o lado malandro da marginalidade – tão viva nas representações das danças de capoeira – através da leitura de uma vida boêmia de poeticidade, exemplo estético musical da linguagem e do gingado do samba marginal carioca.⁸⁵ Nas trilhas dos vestígios históricos, os artistas marginais, ou “*outsiders*”, rejeitaram o consumismo e aderiram a “vida alternativa”, aproximando-se do hedonismo aspiravam pela realização dos festivais de *rock*, na busca das sensações transcendentais, da experiência do *underground*, do amor livre, do álcool, das drogas, do oriental, do “*flower and power*”, do prazer, da comodidade, da liberdade e da migração. E tudo isso também estava presente nos textos de Timothy Learly e de Luiz Carlos Maciel. A saber, nas ruas do Recife, o cenário da vida nos anos 1970, também apresentou a repercussão de uma moda *hippie* e indiana, romântica e colorida, de influência folclórica, com uma consagração do jeans, das calças surradas e/ou bocas de sino, das blusas coloridas, das túnicas indianas, do uso de tamancos e ornamentos artesanais.⁸⁶ Logo, a revista *Veja* de 4 de março de 1970, configura a imagem estereotipada do *hippie* para o leitor:

“O amor esconde o proxenetismo, a paz é um slogan da subversão e a flor tem o aroma dos entorpecentes. Ao decifrar dessa forma os símbolos hippies, a Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na Feira de Arte de Ipanema, no Rio, e 12 foram expulsos de sua minifeira, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um”⁸⁷

⁸⁴ KEHL, Maria Rita. “As duas décadas dos anos 70”. IN: IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 34.

⁸⁵ Pode-se pensar, nesta ocasião, sobre o trabalho musical do compositor nascido em Cahoeira do Itapemirim-MG, Sérgio Sampaio, e atuante no Rio de Janeiro durante os anos 1970.

⁸⁶ Atenção para uma nota de propaganda de uma feira de artesanatos no *Jornal do Comércio* de 23/03/1975, sob o nome de “Feira hippie de Boa Viagem”. Um convite para, “Quem quiser assistir a um verdadeiro desfile de talentos e quiser entrar em contato direto com o artesanato na sua mais pura manifestação, pode se deslocar ainda hoje para o terminal de Boa Viagem com a sua Feira Hippie, que já se tornou conhecida internacionalmente”. Caderno II. pp. 9.

⁸⁷ Em matéria sob nome de “Hippie sem paz”, a revista *Veja*, noticia que, “No entanto a polícia não faz distinções sutis, nas batidas entre os marginais disfarçados, vadios, ou apenas jovens pouco

Como visto, no Brasil, as técnicas artesanais ganharam pouca evidência – coisa de “vagabundo”, “sem futuro”, “marginal” –, nas ruas a estranheza dos olhares vigilantes muitas vezes – com evidência na aparência exótica – era direcionada aos artistas e já designavam seu caráter de marginalidade,⁸⁸ principalmente aos de cabelos longos, que representavam a manifestação colorida e *hippie*, um tanto “alienada” para aquele “momento histórico”.⁸⁹ A moda do vestuário aderiu a “fusão dos sexos”, ganha difusão no mercado as roupas “*unisex*”, não só o jeans, mas também o uso das “missangas”, brincos, colares, túnicas, tamancos, quadros e ornamentos diversos; todos também assumidos como símbolos de uma identidade libertária e libertadora da época. No teatro social das aparências surgem os desfiles dos vestuários com traços dos costumes orientais, um tanto inconveniente para os olhares provincianos. Nesta medida, se destaca o julgamento social dos “ortodoxos” para com os comportamentos estranhos ou vice-versa, quando no caso da atenção dos jovens pelas valorizações em possuir atitude. O grupo musical pernambucano Tamarineira Village, ficou conhecido pelos mais próximos como o “Rolling Stones do Nordeste”, e carregavam alguns episódios e mitos significativos em suas viagens e representações. Associado à idéia de atitude jovem, estava não só a crítica ao *establishment*, também era manifesta a diferenciação com o outro, concomitantemente ao que se pretendia valorizar a si mesmo.⁹⁰ Este fenômeno se tornou um dos sinônimos de “perturbação” para os códigos sociais da época, o dos consumidores da moda estrangeira que nitidamente se diferenciavam dos

convencionais. “Sou poeta, olhe meus livros”, disse um garoto de Ipanema. “Poeta? Pra mim é sinônimo de malandro”, respondeu o policial”. Ver Revista Veja de 04 de março de 1970. pp. 70.

⁸⁸ Exemplo do grupo Tamarineira Village em divulgação para o “Concerto Marginal” no Teatro Santa Isabel em 1973. No cartaz e divulgação do show, estava impresso: “Marginal: Boca de som. Tamarineira é uma árvore de fruto-bom, ácido como o sol nordestino, doce como o vento da praia, árido como areia dos desertos nordestinos, alegres como as cores de ciranda, bumba-meu-boi e pastoril. Triste como a negra noite nordestina, agressivo como a lâmina da faca nordestina e a pedra da paisagem forte e dura... e gosto destes caros silenciosos que caminham na margem com uma cicatriz no sorriso e uma lâmina sonora na mão”. Expressão de uma forma singular de apropriação artística do termo.

⁸⁹ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. pp. 121.

⁹⁰ Compreender os estereótipos direcionados para juventude da época diante de situações históricas na sua especificidade. Como na música “Vida de Artista”, do grupo O Som Nosso de Cada Dia, onde: “O artista depois que morre / é o que mais discos vende / e a nossa arte então não vale nada? / a nossa vida então não vale nada? / se nossa arte então não vale nada / a nossa vida então não vale nada”. LP O Som Nosso de Cada Dia. Rio de Janeiro: CBS, 1977. Faixa 6.

“adeptos do consumo” e produção da moda inteiramente regionalista, em uma falsa defesa do popular.⁹¹

No Recife,⁹² algumas atuações sociais expõem os possíveis caminhos para arte, não só na música, no entanto, não sem recriminação ou reverberação. A reportagem do *Jornal do Comércio* de 13 de maio de 1972, do jornalista do Caderno de Cultura, Celso Marconi, em matéria com o nome de “Os Signos de Lula Côrtes”, faz alusão aos quadros desenhados pelo artista – “poeta / pintor, desenhista e outras transas mais” – e sua inspiração orientalista na criação das imagens dos signos do zodíaco. Ao apresentar aos leitores tais agenciamentos do artista Lula Côrtes, o jornalista, nesta matéria, menciona que a atitude – “a série de signos que foram lançadas por uma fábrica de posters, de São Paulo. Já estão nas livrarias.” – do “jovem artista, mostra que os “marginais” estão muito por dentro da cultura e da realidade do país. Muita gente, ainda hoje, em pleno maio de 1972, considera que esses “cabeludos” não fazem nada; e chegam a afirmar que essa estória de “na sua” é pura conversa, pois na realidade eles (cabeludos) é que estão “por fora’.” Ao que parece, Lula Côrtes se dedicava “à pintura, compulsiva, de telas e desenhos com influências surrealistas, adquiridas, segundo ele, do próprio “mestre”, o catalão Salvador Dali, a quem diz ter conhecido em 1972, quando andou viajando da Espanha até o Marrocos”.⁹³

Ainda em atenção a uma possível convergência em leitura entre as artes plásticas e a música no Recife, tem-se o Tamarineira Village. Ao utilizar uma alusão de referência às artes plásticas, pela música, sob a voz de Marco Polo, que escreve na canção “Cidade Grande” que “o Delano vai muito bem”.⁹⁴ E nas explanações estéticas

⁹¹ No caso específico de Pernambuco, com a produção da música *Armorial*. Mais especificamente sobre *O Movimento Armorial* e a intencionalidade de criar uma arte tradicionalista, e “puramente brasileira”, em um país de imensa “pluralidade cultural”.

⁹² Aqui vale a pena conferir letra da canção Cidade Grande do grupo Ave Sangria: “Se eles procurarem direitinho/Vão ver cinzas no meu ninho/Vão saber que houve amor/Era uma cidade mágica/Deitada à beira de uma praia larga/Ela é minha namorada/É minha namorada/É minha namorada/Era uma cidade grávida/Calada à beira de uma nova estrada/Vera, já foi tão animada/Agora está morgada/Não pensa mais em nada/Só pra te ver/Eu fui morrer, nadar com as sereias/As sereias/A pedra branca/Era um fantasma deitado na areia/Não me pergunte o que eu já sei/Oi, mamãe, aqui estou eu/O seu filho ainda não morreu/Dizem até que ele nasceu outra vez/O Delano vai muito bem/Arranji aqui um bem/A cidade vai mais bonita/Porém.../ Oi, mamãe, aqui estou eu/O seu filho ainda não morreu/Dizem até que ele nasceu outra vez”. POLO, Marco [Compositor]. IN: LP Ave Sangria. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa 6 – Lado A.

⁹³ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. p. 211.

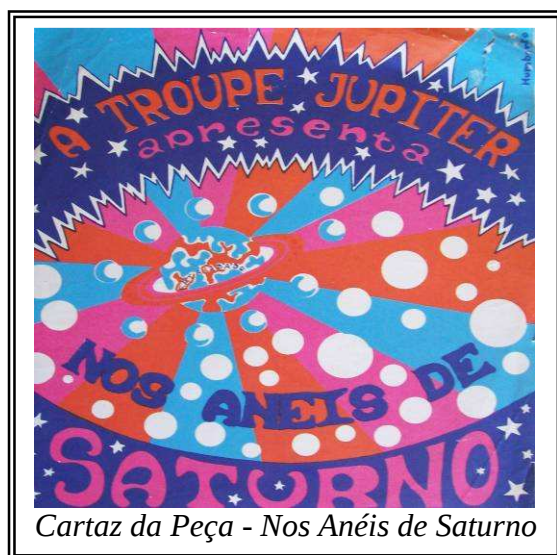
⁹⁴ Delano foi um artista plástico do Recife, pode-se encontrar nos jornais locais, “*Individual de Delano no MAC/Olinda*”. Sob crítica de João Câmara para que: “importa ver, claro as opções do artista mais que seus resultados diretos ou imediatos quando é o caso de um artista que não busca uma escola ou um movimento mas a curiosidade em face desta dualidade: de um lado a esfera do Eu e do outro o plano virgem da tela ou do papel”. *Jornal do Comércio* de 09/10/74. Caderno II. pp. 4.

das artes visuais do Recife, encontram-se também considerações sobre música experimental. Pois, a matéria de maio de 1972, do *Jornal do Comércio*, ressaltou que:

“Essa volta para o orientalismo intuitivo, de etapa em etapa, levou, sem dúvida, todo mundo a olhar com mais abertura inclusive para os horóscopos, para a cabalística, para o significado dos signos (há, certamente, uma justificativa entre a extrema valorização que hoje tem essa palavra/chave na ciência da comunicação, algo cabalístico/exotérico).

Todos os shows de hoje, são feitos extraindo ligações com os elementos. Flávio foi cantar na barca, no Capibaribe, para se ligar à água. Eduardo faz uma peça infantil ligando-se aos planetas. Tiago Araripe e Otávio Bzzzzz fazem show (sexta-feira no Parque) dentro de uma atmosfera de “nuvem 33”. E por aí. Tiago Amorim há muito tempo está insistindo nos símbolos cabalísticos e no Apocalipse.”⁹⁵

Dessa forma, nas leituras das manifestações ordinárias, públicas e cotidianas do Recife, é possível verificar as proximidades e distanciamentos estéticos das artes – migrações entre os campos do fazer – na sua atuação local, como na “peça infantil” sob direção, produção e montagem de Eduardo Maia. Onde o artista e compositor Flavio Lira – Flaviola –, fez a trilha sonora da peça e atuou, executando ao vivo os temas dos personagens. Contudo, ao tentar explicar seus propósitos com a peça teatral, de nome “Nos Anéis de Saturno” em 1972, o estudioso e astrólogo Eduardo Maia, mencionou que: “O teatro infantil é a resposta para discussões intelectualizantes. A resposta cósmica para um tempo de desbundes: o desbunde infantil: coloridíssimo”.⁹⁶



Cartaz da Peça - Nos Anéis de Saturno



Um dos Signos de Lula

⁹⁵ Cf. *Jornal do Comércio* de 13 de maio de 1972. Caderno II. Capa.

⁹⁶ A matéria do *Jornal do Comércio* de 06 de maio de 1972, de Norma Lúcia e fotos de Natanael Guedes, que usa o mesmo nome da peça teatral, “Nos Anéis de Saturno”, anuncia a “estréia marcada para hoje no auditório da Fafire, sob patrocínio da Campanha Pró-Infância, com início às 17h a peça devera continuar a temporada, sendo encenada sempre aos sábados e domingos”. Caderno II. p. 5. Houve também apresentações da mesma peça no teatro da Difusora de Caruaru. Ver *Jornal do Comércio* de 14 de julho de 1972. “CINEMA/Artes”. Caderno II. p. 4.

Flaviola, nome artístico de Flavio Lira, “estreou em 1971 no grupo “Arame Farpado” com o show musical “Continente Perdido”, produzido no Teatro Popular do Nordeste. Este foi o último show apresentado no TPN (Teatro Popular do Nordeste). Prosseguiu em 1972 fazendo músicas para o musical infantil “Nos Anéis de Saturno” de Eduardo Maia”, um show apresentado pela “*Troupe Júpiter*”.⁹⁷ Portanto, mesmo com atenção direta ao campo musical, percebe-se que este nem sempre está sozinho nos estudos culturais, pois as migrações são entre os artistas e obras. Importantes para se pensar a “nação como uma comunidade imaginada”.⁹⁸

Mas, no campo específico da música urbana da “pernambucália”, no início dos anos 1970, apresentou-se a iniciativa de Maristone no “Curti Som na Ribeira”. No Caderno II do *Jornal do Comércio* de 25 de março de 1972, o anúncio era de uma apresentação no Pátio do Mercado da Ribeira, em Olinda. Maristone cuidou “do sistema de som”, para apresentação do show de Jô Soares, que se encontrava no Recife encerrando sua “temporada no Parque”. Tal evento também contou com apresentações musicais de “Robertinho”, “Help” e “Wilson”, “Vinicius de Moraes” e “Toquinho”. A saber, a representatividade de Olinda nas atividades artísticas dos anos 1970 foi notável. Seja no MAC (Museu de Arte Contemporânea), quando não no estúdio 3 Galeras do artista plástico Tiago Amorim.⁹⁹

Robertinho de Recife, antes mesmo de tocar “A dança das esferas”, no Nosso Teatro em 28 de março de 1975, sob produção de Tiago Amorim, a fim de mostrar a precoce habilidade do guitarrista para “muita gente que deveria ter visto esse novo trabalho da “Três Galeras”, e não esteve presente nas outras apresentações”,¹⁰⁰ trabalhou durante muito tempo com Maristone e o grupo Os Bambinos, desde muito jovem, e também nos finais dos anos 1960 com Aristides Guimarães e o LSE (Laboratório de Sons Estranhos). É relevante informar que sob o cuidado de Maristone

⁹⁷ Retorno de Flaviola – volta do Rio – ao Recife em 1982, para tocar na boate Misty, em entrevista concedida ao Diário de Pernambuco. De nome, “Altos Vapores”. Diário de Pernambuco de 20/04/1982.

⁹⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2003.

⁹⁹ “Tiago Amorim está mostrando toda a força de sua atuação no campo artístico, em Olinda. Sua galeria, a 3 Galeras, já se tornou um ponto aberto para quem está fazendo um trabalho sério (como ele próprio frisa), promovendo uma individual do próprio Tiago, uma de Montez Magno e agora essa coletiva. E a grande vitória de Tiago Amorim esta semana, foi o sucesso do show 7 Cantos do Norte, que teve nele o idealizador, promotor e coordenador geral”. *Jornal do Commercio*, 29/01/74. Caderno III. Última Pag.

¹⁰⁰ “São utilizados instrumentos ocidentais e orientais (guitarra, bateria, percussão, cítara, auto harpa, craviola), numa tentativa de encontrar os elementos de ligação entre as duas correntes musicais”. Cf. *Jornal do Comércio* de 28/03/75. “Hoje ainda “a Dança das Esferas”.” Caderno II. pp. 9.

no equipamento de som, também tocou o desenvolvimento grupo musical Nuvem 33¹⁰¹ – vale ressaltar não se limitara ao campo musical, desenvolvendo atuações também na literatura, teatro, artes plásticas –, com a apresentação de uma “Retreta Eletrônica” no Teatro do Parque em maio de 1972. Na divulgação deste show os artistas expuseram: “Viva, a obra aberta sem caridade. Sem verdade, sem venda. A que fez Lampo, o rei do cangaço”.¹⁰² Em seguida, o grupo *Nuvem 33*, sob o comando de Tiago Araripe e Otávio Bzzzz, iniciou sua temporada de apresentações na Casa 17, do Pátio de S. Pedro, nos dias 5, 6, 7 e 8 de julho de 1972, onde explicitaram “não procurem nenhum esquema – o “nuvem...” está furando qualquer esquema, não se enquadra preocupação: criar”.¹⁰³

Contudo, na manifestação dos grupos musicais urbanos do Recife nos anos 1970, existiam posturas singulares em resposta dos problemas específicos que enfrentavam. Em reportagem jornalística sob o nome de “O Som de Recife”,¹⁰⁴ publicada no *Jornal da Cidade* em 1975, com matérias de Geneton Moraes, Celso Marconi e Jormard Muniz de Britto, expondo visões críticas e problematizações a respeito dos grupos e artistas da música “urbana-lama” do Recife.¹⁰⁵ Tais proposições problematizaram, no geral, o fazer musical urbano e udigrudi durante os anos 1970, sem esquecer-se do grupo Armorial, coordenado por Ariano Suassuna. Em uma das matérias, o jornalista Geneton Moraes, põe em foco a problemática de como para o “compositor nordestino”, “é preciso ir ao sul para entrar na dança do mercado”.¹⁰⁶

Mesmo as fronteiras do regionalismo sendo muito marcantes nas atuações dos artistas locais dessa época, os críticos culturais possuíam seus próprios discernimentos e convicções, algumas vezes marginalizadas pela falta do estatuto da máquina cultural

¹⁰¹ “O “nuvem...” desenrola-se, contorce-se, mostrando em cada movimento uma face criativa, não apenas no campo musical, uma serpente nuvem.” “O núcleo básico da “retreta eletrônica” é formado por Carneirinho, Tiago Araripe, Octávio Bzzzzz, Lula Wanderley e Humberto “Bactéria” Avellar. Participaram ainda do “shom”. Pamela (vocal), Robertinho (guitarra), João de Deus (baixo, gaita), Israel (percussão). Maristone cuida do equipamento de som”. Cf. *Jornal do Comércio* de 07 de maio de 1972. “Uma retreta eletrônica / ou nuvem 33”. p. 8.

¹⁰² Apresentação musical com participação de Carneirinho, Tiago Araripe, Otávio Bzzzzz, Lula Wanderley, Humberto “Bactéria”, Pamela (vocal), Robertinho (guitarra), João de Deus (baixo, gaita), Israel (percussão) e Maristone cuidando do equipamento de som. Cf. Matéria, “Uma Retreta Eletrônica / ou show – Nuvem 33”, publicada no *Jornal do Comércio* de 07 de maio de 1972. Caderno III. Pag. 8.

¹⁰³ Matéria, “Nuvem 33 apresenta 2º Concerto / Shom”, do *Jornal do Comércio* de 02 de julho de 1972. Caderno II. Pag. 12.

¹⁰⁴ A capa do periódico apresentou recortes faciais de vários artistas locais, no centro está Alceu Valença, que gravou discos com representatividade musical inovadora no Recife durante o início dos anos 1970, com Geraldo Azevedo e também como com o pessoal mais udigrudi, como no caso dos músicos do Ave Sangria, de Lula Côrtes e de Zé Ramalho da Paraíba.

¹⁰⁵ Cf. *Jornal da Cidade*, Nº 41. 03 a 09 de agosto de 1975.

¹⁰⁶ Gravaram material na indústria fonográfica do sul durante os anos 1970 alguns artistas ou grupos Ave Sangria, Ivinho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Quinteto Violado, entre outros.

pública. Nas considerações do jornalista e pesquisador, Geneton Moares, com validação da opinião pública de “compositores como Tiago Araripe, Aristides Guimarães, o pessoal da Banda e outros mais”, que “coincidiram num ponto”, antecipa ao leitor para que quando for “ouvir” qualquer um desses artistas pernambucanos dos anos 1970, deve-se esquecer “a preocupação gratuita de procurar rótulos”. É que, “o trabalho de um grupo ou artista do Nordeste não é necessariamente folclórico”. Sobretudo, esboçam singularidades de que, “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”.¹⁰⁷ Em termo musical, a nova evidência da cidade, para o jornalista Celso Marconi, foi a atitude jovem. Pois, para jornalista pernambucano, “cada jovem músico, pode ser um caminho”.¹⁰⁸

Dessa forma, procurar um contexto próximo da atitude jovem, no início dos anos 70, seria também poder imaginar que a contestação social, dos *hippies* de mochila nas costas, difundiu uma maneira singular de subversão dos valores morais estabelecidos.¹⁰⁹ No âmbito estritamente musical, tal questionamento transgressor reverberou na atuação de alguns grupos e apresenta uma apropriação de elementos de diversos estilos, inclusive a presença de música folclórica em um experimentalismo musical de associação livre, às vezes até sob improviso. Pois, o importante para o artista foi cantar, e “cantar de fora” do *establishment* autoritário. Visto que o *underground* dos anos 1970 é do *rock*, somado ao experimentalismo, ou ao misticismo oriental, à experiência transcendental, dificilmente levada a sério nesse contexto.¹¹⁰ Por isso, o

¹⁰⁷ A matéria de nome, “Eles estão assanhados. Brincou é bola na rede”, de Geneton Moraes, mencionou que “é preciso lembrar, que, ultimamente, apesar de todas as pedras no meio do caminho, abriram-se algumas portas para o pessoal que faz música popular no Nordeste, através do lançamento de artistas da região no mercado nacional, por parte das gravadoras do sul, onde tudo acontece, em termos de indústria”. IN: “O Som de Recife” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

¹⁰⁸ Matéria do Jornalista Celso Marconi, “Esse som pode ficar enterrado no Capibaribe”. IN: “O Som de Recife” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. pp. 09-12

¹⁰⁹ A exemplo da música de Marcos Valle, “Revolução Orgânica”, que diz: “Agente pensa no que vê e faz os planos pra vencer / e o que será que é viver? / e o que será que é vencer? Carro, uma casa, festa, restaurante / de ser manchete no jornal / e olhei o som do funeral / convido todos pra comer / convido todos pra beber / porto, sem dinheiro / moro vinho branco, vinho tinto / coma tudo até não puder / tudo que se faz é comer / e se engasgue nesse jantar / coma tudo até estourar / meus amigos vamos beber / faça um brinde ao meu funeral”. VALLE, Marcos.; VALLE, Paulo Sérgio. IN: LP *Marcos Valle - Vento Sul*. Rio de Janeiro: Odeon. 1972. Faixa 1. Lado A.

¹¹⁰ Em uma entrevista publicada no *Jornal da Cidade* sobre “*Ave Sangria: som experimental*” Marco Polo mencionou que: “Agora eu posso ver com clareza a falta de respeito que todos têm pelo artista. Não estou falando do meu público, que é maravilhoso na rua e no teatro. Estou falando do sentimento geral que

pessoal do udigrudi da pernambucália estiveram em alguns momentos mais voltados para a representação da contracultura na “paz viajante” dos motoqueiros do filme *Easy Rider*, por um *rock pop* e experimental, do que para uma “violência urbana” como de James Dean em *Juventude Transviada*, com um *hard rock* agressor? Nem sempre. Contudo, procura-se apresentar um pouco sobre a vivência dos não-consagrados da história.¹¹¹ Tomando como pressuposto que o folclore encontra mesmo eco nas atuações musicais dos jovens experimentalistas. Mas, nunca em sua forma atuante de idealismo intelectual a partir das “raízes” – como pretendiam os armoriais –, devido ao fato que “não são apenas os artistas ligados a esses cultos que deles se servem para a divulgação da música popular, mas artistas profanos que recorrem a essa fonte comum de inspiração”.¹¹²

existe de que a arte não é coisa séria. Fazer música não é um trabalho para essas pessoas. Música é diversão para quem vê, não para quem está fazendo. Músico aqui é cabeludo, maconheiro, cabra safado. A começar em casa. Mas isto já está passando, já está começando a ser criada uma mentalidade diferente. Os músicos também estão mudando de mentalidade. Eles estão mais afim de ser profissionais. As máscaras, as maquiagens, plumas e paitês estão acabando. Agora está na hora de todo mundo enfrentar sua própria verdade.” IN: “O Som de Recife”, do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. pp. 09-12.

¹¹¹ “Ave Sangria/ autêntico pop nordestino”. Matéria de Celso Marconi no *Jornal do Comércio* menciona que, o “fundamental é que o Ave Sangria colocou seu trabalho, agora, em níveis nacionais; um trabalho sério, da maior criatividade. Principalmente um trabalho jovem, que exprime as vivências de um grupo de jovens que vivem na cidade, com as condições de vida na cidade, e principalmente num total relacionamento com o que se faz, em matéria musical, em todo o mundo”. “Somente os imbecis pretendem que se rejeite o acervo cultural que nos chega, hoje, por todos os meios de comunicação. E o grupo Ave Sangria, com sua música, expressa sua realidade autêntica, uma linha pop, atual, em consonância com as correntes mais jovens da cultura internacional ocidental; e nordestina, porque o específico de nossa cultura está no sangue não só de Marco Polo, mas de todos os que fazem o Ave Sangria”...*Jornal do Comércio* de 18 de agosto de 1974. Caderno IV. Pag. 7.

¹¹² Para Souza Barros “A contribuição do *folk* para as artes em geral resultaria, sobretudo neste sentido, de polivalência da própria vida de *folk*. A ausência de especialização leva o oleiro a aprender a preparação de suas tintas e aplicá-las; o imagista a esculpir e a pintar as suas imagens... Será, com certeza, um trabalho rústico, humilde, porém, em muitos casos, com originalidades curiosas e com uma inventiva para resolver certas dificuldade e situações dessa improvisação artística. Foi, porém, dentro desse artesanato que se criaram as condições para o desenvolvimento das técnicas, possibilitando o aparecimento das grandes obras de arte. Para o mundo dos humildes, a sua obra tem muitas vezes os limites da miséria, do restrito, da fome, que sempre foi mãe da invenção e que transforma em adorno os próprios e limitados objetos de uso diário.” O autor menciona que para Herbert Read: a “arte popular não é arte feita pelo povo em imitação da arte de classes mais cultivadas, isto é, não é o reflexo rústico da arte de gente afetada, ainda menos a arte que nasce de um amor afetado pela simplicidade do dia-a-dia”. Cf. BARROS, Souza. *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*. Editora Paralelo Ltda: Rio de Janeiro, 1971. pp. 37-50.

Música livre, experimentalismo e desbunde?

“Processo da obra-se-realizando-desrealizando-se: por meio de todas as aproximações entre arte e vida, arte no corpo, arte do instante. Artevida como anti-arte”.

Jomard Muniz de Britto – *Escrevivendo*

Nos anos 1970, uma paisagem social ganha forma a partir das práticas cotidianas, das relações pessoais, dos agenciamentos e dos fazeres culturais. Mas, como cercar o âmbito musical, a fim de traçar nítidos contornos sobre ele? Um dos métodos de maior eficácia na pesquisa histórica são os meios jornalísticos e panfletários, os quais permitem o reconhecimento de alguns dos “debates públicos” do local estudado. Aliás, permitem também observar, naquela temporalidade, algumas das configurações artísticas e intelectuais que emanavam das ruas, casas e teatros pernambucanos.

Mas, do que se tratava tal “debate público”? Somente, “uma armadilha mais do que um argumento”?¹¹³ Iniciado em ressonância de atividades tropicalistas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, em términos dos anos 1960, os ditos “debates públicos”, focavam essencialmente no eixo discursivo da estética e do fazer cultural, ou seja, arte pela “liberdade da arte”. “Esta velha coisa, a arte”, que menciona o estudioso e crítico da cultura Roland Barthes, ao sugerir que: “a arte *pop* inverte os valores. “O que marca o *pop*, é antes de tudo o uso que ele faz de tudo o que é desprezado.” (Lichtenstein)”.¹¹⁴ Cabe aqui, lembrar da “mesma juventude” que tentava matar “o velhote inimigo” que já havia “morrido ontem”. Nitidamente, alguns questionamentos apelavam pelas tradições preservadas e “esquecidas”, outros estabeleciam preocupações diversas e expressavam em matiz experimental, diversas maneiras de marcar, dar sentido, construir uma fixação, através das práticas de um dado escritor, músico, ator, intérprete, produtor ou agente social. Tais arguições são relevantes para captar o tipo de poder que possuem os atores

¹¹³ Parafraseando o estudioso Jomard Muniz de Britto, ao problematizar um tipo e estética vanguardista do fazer. Cf. BRITTO, Jomard. *Escrevivendo*, 1973. O *Jornal do Comércio* de 29 de dezembro de 1976 publica, “Jomard Muniz de Brito distribui novo “envelope”. Trata-se de uma narrativa, que “não é livro, não é revista, é Jomard “escrevivendo”, novas experiências com a vanguarda, com as mais recentes manifestações da cultura nacional. Como das outras vezes, as páginas vêm soltas, mimeografadas, dentro de um envelope. Utilizando o mimeógrafo eletrônico o escritor liberta-se das imposições da indústria editorial e pode publicar suas obras ainda dentro da quente atmosfera em que escreveu ou escreveu, para usar aqui uma expressão sua”. Caderno III. Última Pag.

¹¹⁴ Em Barthes que, “Estas manifestações diversas não se relacionavam com o que geralmente se chama a Estética; eram simplesmente produtos da cultura de massa e de forma alguma pertenciam às artes”. Portanto, “Há duas vozes como numa fuga – uma diz “Isto não é arte”, a outra diz ao mesmo tempo: “Eu sou Arte”.”. Cf. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Edições 70: São Paulo, 1982. pp. 169.

sociais na produção e confecção do bem material, são estes os principais construtores de significados que simultaneamente passam a participar – em parte qualitativa/quantitativa, a julgar pela aceitação/rejeição do público – da criação da representação sonora, visual e textual da interpretação do conteúdo do bem cultural reverberado na sociedade.¹¹⁵ Uma relação cíclica ganha evidência nesta problemática, entre compositores, obras e intérpretes, e que é evidenciada na “Abertura Conceitual da Obra Musical”, do filósofo Gilles Deleuze, que pretende “abrir um campo de possibilidades mais amplo de interpretação e aceitando os possíveis resultados obtidos por diferentes intérpretes”.¹¹⁶ Agora, voltando a recorrer às inquietações e questionamentos do estudioso Jomard Muniz de Britto: “Quando a lama vai conseguir acabar com nossas brilhantinas intelectuais?” Diga-se de passagem, as brilhantinas continuarão onde sempre estiveram, desde que marcadas pela enorme quantidade de lama, e com:

“música dentro, por cima, ao lado, à margem da lama, do lamaçal: silêncio estridente e rugido pegajoso, todos os pops e poupados do mundo, é a mesma dança meu bem, flaviolas inventadas lucidamente, alices copiadas bruscamente, um blue seixoso mas pessoalmente lindo de Zé Ramalho, um canto inédito de Tonico Aguiar anunciando que “o céu está dentro da gente” apesares de lama, infernos de lodo.”¹¹⁷

Sobretudo, vale ressaltar que as brilhantinas são referências àqueles que buscam somente o “erudito” na arte, como expressão cultural digna de apreciação e divulgação social. Mas, constata-se que a mídia, neste panorama, age como veículo catalisador, atuando no campo da influência pela propaganda, pois a publicidade também não pretende abarcar “tudo” na música, somente se apropriar e lucrar dos “gostos em comum”. Isso não quer dizer que se pretende decifrar “todas” as formas de fazer cultura

¹¹⁵ Nos anos 1970, “aqueles que agem e lutam deixaram de ser representados, seja por um partido ou por um sindicato que se arrogaria o direito de ser a consciência deles. Quem fala e age? Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala ou age. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede”. Conversa entre Gilles Deleuze e Michel Foucault, “*Os Intelectuais e o Poder*”. IN: “*Microfísica do Poder*”, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. pp. 69-78.

¹¹⁶ O filósofo Gilles Deleuze, desenvolve proposições argumentativas que envolvem o gesto sonoro, como signo de uma intencionalidade gestual da música que fala em palavras e se expressa em sons. Cf. DELEUZE, Gilles. <http://sussurro.musica.ufrj.br/pqrst/q/quarantadani/abertura%20da%20obra%20musical.pdf> Consultado em 15/01/2009.

¹¹⁷ O autor usa de referências aos artistas locais para evidenciar a diferenciação pública das atuações artísticas não só no âmbito musical. Pois, perante a “ideologia romançal/armorial corro desembestado”, afirma Jomard Muniz de Brito em “*Confissões im/próprias ou ou u ou que calor*”. Faz parte da reportagem “*O som de recife*” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. pp. 09-12

no espaço público do Recife. Mas, que “essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural”.¹¹⁸ Delas, a atenção empregada aos territórios subterrâneos, se dá pela fabricação de imagens alusivas da crítica, a grupos musicais e artistas ditos marginais da cultura através de jornais e revistas.¹¹⁹ O que, nestes aspectos, não correspondem ao conceito de como se deu a “opinião popular” de uma época. Portanto, o foco não é localizar uma diferenciação cultural, ou uma contracultura nos anos 1970, mas identificar como, e porque, algumas práticas culturais ganharam tal definição. Inspirados pela idéia fundadora de que “a errância pode ser considerada uma constante antropológica que, sempre e mais uma vez, não para de penetrar em cada indivíduo e no corpo social em seu conjunto”.¹²⁰

Quando se tratando especificamente da estética musical em sua manifestação experimental, torna-se importante revelar que a veloz transitoriedade dos símbolos e emblemas pode dificultar e obscurecer o fantasma da diferenciação *transestética* dos estilos.¹²¹ E o que dizer da diversa e cotidiana criação dos estilos na música? Nas palavras do historiador Marcos Napolitano, estudioso da música brasileira, para estabelecer a diferença musical não é de um todo difícil, por isso se deve tomar por observação um panorama da “MPB” dos anos 1970, nas seguintes formas:

“a MPB ocupava, simultaneamente, três grandes circuitos socioculturais, que marcavam o sistema cultural brasileiro como um todo: o circuito engajado herdeiro da “hegemonia” nacional-popular dos anos 60 (em linhas gerais legado à chamada esquerda ortodoxa); o circuito alternativo, ligado tanto à herança das vanguardas quanto às novas subculturas jovens que explodiram no Brasil após 1968; e, finalmente o circuito cultural dito “massificado”, marcado pela presença da indústria da cultura altamente capitalizada (editorial, fonográfica, televisual), que impunha aos produtos certas fórmulas e situava o artista dentro de um *star-system*”.¹²²

¹¹⁸ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. pp. 41.

¹¹⁹ Exemplo de “Mautner um marginal de sucesso”, a matéria expõe que “Jorge Mautner é uma das figuras mais marginais da cultura brasileira. Marginal no sentido que rompe, total e profundamente, com todo o convencionalismo. Não se submete, na sua criação, a nenhum esquema estabelecido de composição”. *Jornal do Comércio*. 20/10/72. Caderno III. Pag. 2.

¹²⁰ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. pp. 34.

¹²¹ A “transestética” aqui referida surge em atenção às considerações de Jean Baudrillard em proliferar a arte em todas as partes. Cf. BAUDRILLARD, Jean. “*La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*”. Barcelona - Espanha: Editorial Managrama, 1991. pp. 20-25.

¹²² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 127-128.

Entretanto, nas considerações do ensaísta Haroldo de Campos, “toda” a vanguarda brasileira foi reconhecida somente através da poesia concreta e que todo “resto” tornou-se “diluições, diversificações e redenominações”.¹²³ Mas, foram tais diluições, diversificações e redenominações transracionais que escaparam da pequenina conjunção que se tenta estabelecer para a vanguarda um questionamento crítico do subdesenvolvimento, visto que a vanguarda tornou-se bem mais que um rótulo da embalagem da arte. Será que por uma forma inconventional na “artevida”, que se apresenta como “uma projeção de um imaginário operante”?¹²⁴ É que na música dos anos 1970:

“Todos juntos e separados estão querendo saber pelo exercício do corpo e da mente enlameada que um show de música precisa ser uma coisa totalizante, abrangentemente cênica, todos os trechos áudio-visuais, muito dinâmica da comunicação criativa. Com alegorias ou não, todas as tentativas precisam ser experimentadas. Se possível, sem a “ingenuidade” dos que procuram a adoção dos “consagrados”.¹²⁵

Nos shows musicais do Recife observa-se que as participações e os trânsitos dos personagens nas atuações e produções artísticas foram expansivos e forneceram leituras diversas das práticas musicais e políticas cotidianas dos vários grupos urbanos. Houve também a preocupação de uma vida marcada pelo “qualitativo” nas atuações, visto que alguns dos grupos mantinham contatos e conhecimentos das atuações diversas na música urbana e se diferenciavam em minúcias através de pequenas convenções.¹²⁶ Como a exemplo das propostas de Lula Côrtes e Kátia Mesel, com o pessoal mais udigrudi do Recife. E o que inquietou suas vontades? Difícil de dizer. Em teoria, tais fenômenos de aproximação, nas palavras do estudioso Michel Maffesoli, elucidam pontos comuns de acordo entre pessoas, uma empatia pela sensibilidade com o outro, pois “depois da estética (o sentir em comum) e da ética (o laço coletivo), o costume é,

¹²³ Considerações de Haroldo de Campos sobre a poesia concreta. CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

¹²⁴ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*. 1973.

¹²⁵ Jomard Muniz de Britto em “*Confissões im/próprias ou ou u ou que calor*”. Faz parte da reportagem “*O som de recife*” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

¹²⁶ Exemplo de Tiago Araripe do grupo musical, Nuvem 33. “Grupo que fez um bocado de “estrepolias” antes de viajar para São Paulo”. “Tiago Araripe fez amizade com Tom Zé; fez amizade com os irmãos Campos e Décio Pignatari”. Matéria do Jornalista Celso Marconi, “*Esse som pode ficar enterrado no Capibaribe*”. IN: “*O som de recife*” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

seguramente, uma boa maneira de caracterizar a vida cotidiana dos grupos contemporâneos”.¹²⁷

Por isso, são as leituras dos usos e práticas musicais em comum que ganharam destaque na pesquisa durante a década de 1970, pois se era de costume a juventude da época de ouvir muito *rock*, a visibilidade da dimensão de profundidade subterrânea, também era de empatia na expressão sonora de referência ao *rock*. Neste contexto, sem esquivar totalmente dos ritmos regionais e do universo da música nordestina, claro.¹²⁸ Daí, a “criação de conjuntos de signos que formam uma gestualidade, cuja interpretação pode ser suficientemente ampla (pelo menos mais ampla que a escrita tradicional) obrigando o intérprete a participar, em parte, da criação do resultado sonoro”.¹²⁹ Tipo de “processo dentro e a partir da obra-realizada (nunca acabada no sentido de fechada), através da possibilidade de outras “versões”, “leituras”, “interpretações”, “manuseios””.¹³⁰

Tudo indica que nos anos 70, a indústria fonográfica de certa forma impulsionou a produção de artistas que se modernizaram com elementos de diversos gêneros musicais, inclusive do *rock*. Era a efetivação da abertura na música de consumo proposta pelos agentes tropicalistas? Devido ao passo de que, no tropismo tropical pode-se tropicalizar, ainda assim é trópico?¹³¹ Seria um tipo de “moral do avesso” que conduzia o uso das considerações de Oswald de Andrade em muitas produções artísticas da época, das criações aos caminhos?¹³² O que se coloca em vislumbre na época, é que a “Tropicália”, impôs de forma significativa, a possibilidade de autonomia e liberdade referencial do artista no seu fazer musical. Mesmo quando se tratando de ser a produção

¹²⁷ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 54.

¹²⁸ Tamarineira Village o “Rolling Stones do Nordeste”, tocava muito bem os ritmos regionais e se apropriavam de temas folclóricos como na música Boi-Ruach. Sua letra, nem tanto rural, dizia: “Cidade grande, venha vento \ vento vem \ emboscada o fim de linha \ fim de linha vem \ ah! belo seria ver o que vem (bis) \ e traga minha venha vento, vento vem e quem vier junto venha vento, vento vem (bis) \ ah! belo seria ver o que vem \ dia após dias, ano após ano, como palavras perdidas no vento \ venha vento, vento, vento, vento vem \ ah! belo seria ver o que vem”. SEMENTE, Israel [Compositor]. IN: CD A Turma do Beco do Barato. Projeto Antologia Anos 70. Faixa 3.

¹²⁹ Cf. Ensaio da conferência de Gilles Deleuze sobre o tempo musical acima mencionado. Cf. DELEUZE, Gilles. <http://sussurro.musica.ufjf.br/pqrst/q/quarantadani/abertura%20da%20obra%20musical.pdf> Consultado em 15/01/2009.

¹³⁰ BRITTO, Jomard Muniz de. *Escrevivendo*. 1973. pp. 16.

¹³¹ Alusão ao referencial musical universalizante das propostas promovidas pelos *tropicalistas*.

¹³² CHAMIE, Mario. *A Linguagem Virtual*. São Paulo: Quiron, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

cultural, “cosmopolita por vocação e planetária por extensão”.¹³³ Como é também o caso do udigrudi da pernambucália. Pois, o Recife já havia sido palco das desviantes atuações musicais tropicalistas nos finais dos anos 60, com o Aristides Guimarães e o “Laboratório de Sons Estranhos”. Tal impacto musical também estava aliado ao objetivo da vanguarda e aos agenciamentos oswaldianos, da “antropofagia que tanto nos une”.¹³⁴

Entretanto, tal ressonância pode não ser a única tradição musical reconhecida pela manifestação musical udigrudi do Recife na década de 1970, mas deve-se considerá-la inflexível devido ao olhar pesqueiro das gravadoras aos novos artistas experimentalistas; a exemplo de Alceu Valença & Geraldo Azevedo,¹³⁵ que lançaram material experimental pela Copacabana em 1972, Fagner do Ceará e Quinteto Violado de Pernambuco, que gravaram LP pela PolyGram em 1973, também a Banda de Pau e Corda gravou pela RCA no mesmo ano, e o Ave Sangria, em 1974 pela Continental. Sobre o som produzido pelo grupo Ave Sangria, o *Jornal do Comércio* anunciou que estavam:

“Fazendo uma interpretação de ritmos, uma junção de blues com samba, baião com rock, ou então música africana, como Maracatu e o Candomblé com o jazz o Ave & Sangria (sic) – grupo musical que antes tinha o nome de Tamarineira Village – soma e equaciona todas as suas experiências e parte para a leitura de um disco. E para tal, das oitenta músicas compostas pelo grupo e que fazem parte de seu repertório – do qual Marco Polo, vocalista do grupo e Almirante o baixo – foram selecionadas 20 para uma

¹³³ Proposições de Edgar Morin sobre o caráter policultural das sociedades modernas. Cf. MORIN: Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maria Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. pp. 13-21.

¹³⁴ O artista, Aristides Guimarães, vencedor do festival de Cataguazes em 1969, participou nos finais dos anos 1960 de shows e fomentações musicais com grupos do Recife. Tocou com grupos como “Moderatos” e “Bambinos” foi um dos primeiros a experimentar a guitarra desenfreada de Robertinho nos palcos do Recife. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. p. 109-135. Também. Cf. *Jornal do Comércio* de 06 de maio de 1972, sobre as produções de Eduardo Maia, produtor da peça teatral “*Nos anéis de Saturno*”, que “Co-dirigiu uma peça infantil intitulada “A bruxinha que era boa”, de Carolina Machado, que tinha como ator principal o seu irmão Daniel. Juntamente com Aristides Guimarães, fundou o LSE – Laboratório de Sons Estranhos, começando aí uma vivência maior no teatro.”. p. 5.

¹³⁵ A perceber que pode acontecer dos artistas também migrarem de uma gravadora a outra. “Geraldo Azevedo estava fora do Recife desde fins de 67. Alceu Valença desde fins de 70. Eles dois estão voltando agora. Tendo, como cartão de visita um bom LP, gravado, em dupla, pela Copacabana. E vão fazer um show no próximo sobrado, às 21h, em sessão única, no Nosso Teatro”, em crítica de Medeiros Lins ao disco ver matéria do *Jornal do Comércio* de 12 de dezembro de 1972 de nome “Alceu & Geraldo, a alegria/ironia do som no Nosso Teatro”. p. 1. “Do disco deles tem uma música que está sendo bem executada nas rádios do Recife: “Me dá um beijo”, de Alceu. Uma espécie de “rock caipira”, de sonoridade agradável, inteligente. Mas que não é, sem dúvida a melhor música do LP. Músicas de maior profundidade são “Planetário” de Alceu, que fala da neurose da cidade grande, e “Mister Mistério”, de Geraldo, ambas composições que tem uma certa dose de magia”.

“peneirada” e escolha de dez ou doze que comporão o primeiro LP do conjunto, pela Continental”.¹³⁶

Almir de Oliveira, compositor e músico do grupo Ave Sangria, afirmou que na confecção do disco em questão, estavam a preparar uma puxada de caboclinho e depois de samba de breque para implementar a música “Geórgia a Carniceira”. E mesmo não dando tempo de gravar as passagens e arranjos desejados, por conta da correria para o lançamento do álbum dentro do prazo proposto pela gravadora, a faixa trouxe grande ruptura com a música convencional e apresenta, em letra, forte crítica social. Pois, se para ganhar autenticidade no cenário roqueiro mundial, o Rolling Stones “corria com o diabo”, o grupo Ave Sangria também não deixou barato e soltou impiedosamente, “Geórgia, a carniceira dos pântanos frios da noite do deus satã”.¹³⁷ É que, os grupos urbanos explanados e observados nesta dimensão espacial e artística, podem permitir uma leitura das prioridades comerciais das gravadoras. Neste sentido, percebe-se uma associação prioritária entre a produção da “arte” e a exteriorização da imagem mais adequada para a construção de uma “identidade regional” específica.¹³⁸

Com isso, as produções musicais dos artistas expressavam, sobretudo, o “lugar” de onde surgiam, pois “reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de “povo brasileiro””.¹³⁹ Esta foi a esfinge do simulacro artístico.¹⁴⁰ Pois, os artistas utilizavam em suas músicas acentuações aos elementos dissonantes, folclóricos e regionalistas, mas também, referências aos diversos tipos de gêneros e ritmos musicais universais. Mais regionalistas que universalistas, ou vice-versa – não

¹³⁶ Cf. *Jornal do Comércio*, 02/04/1974. Caderno II. Pag. 2. Na mesma semana saiu a retificação nome do grupo pelo jornal. “Numa matéria publicada, esta semana, aqui no JORNAL DO COMMERCCIO, saiu o novo nome do grupo como Ave & Sangria, porém o Marco Polo pediu para retificar, pois o verdadeiro nome adotado é Ave Sangria (sem o conhecido & dos Secos & Molhados)” *Jornal do Comércio* de 07 de abril de 1974.

¹³⁷ POLO, Marco [Compositor]. IN: LP Ave Sangria. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa 5 – Lado B.

¹³⁸ “Segundo Ariano Suassuna, no livro “O Movimento Armorial”. Publicado pela editora universitária, ele “pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura”. E para isso, procurou-se na música armorial, assimilar os valores da música popular essencialmente nordestina, e, a partir daí, reelaborá-los para o consumo de um público mais eruditizado, sofisticado e distanciado dos próprios valores que fundamentam a arte armorial”. “Assim, se a música anônima nordestina, jamais será aceita para consumo por um público preconceituoso que vê, nela, apenas uma manifestação de subdesenvolvimento ou, quando muito, mais um fenômeno exótico, é muito fácil ajustá-la para seu gosto, nivelando-a às manifestações culturais elitistas. Isso é feito também, pelo Quinteto Violado e ensaiado, com muito menos talento pela Banda de Pau e Corda”. Cf. Matéria “Crítica de Disco”, “Quinteto Armorial: Do áspero ao sofisticado” do *Jornal da Cidade* de 01 a 18 de janeiro de 1975. p. 16.

¹³⁹ SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. IN: *Decantando a república*, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 29.

¹⁴⁰ DELEUZE, Gilles. “Platão e o Simulacro”. IN: *Lógica do sentido*. 4º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. Pp 259-271

importa o quanto –, os artistas executavam seus instrumentos, associando às suas próprias referências o que era tocado na vitrola, nas rádios e nos programas de televisão. É que a rádio local tocou tanto “Udigrudi”, quanto “Armorial”. Dessa forma, “a “lógica binária de separação” que prevaleceu em alguns domínios não pode mais ser aplicada de maneira estrita”.¹⁴¹ Na música, a “globalização” transforma a cidade em um grande centro lúdico para os jovens criarem seus primeiros passos de produção artística, como bem desejassem, às vezes sem conseguir gravar discos. Isso não quer dizer que neste caso, deixem de comprovar outras atuações diversas nos circuitos musicais da cidade, ou mesmo de estabelecer referências aos demais artistas locais. Como no caso do grupo Nuvem 33, de Tiago Araripe. Ou mesmo, das poeticidades literárias de Jomard Muniz de Britto – nos atentados poéticos –, ao questionar no *Jornal do Comércio* de 28 de maio de 1972: “Quem são os cavaleiros de fogo”?

De acordo com o autor:

“Os cavaleiros de fogo são como os três monges: por mais que se afastem estão cada vez mais próximos, por mais que se aproximem menos poderemos alcançá-los com o suor do rosto, da mão, da força. Eles são os pontos de partida dos mais simples e estranhos caminhos. Tentados sempre pelo espírito santo em línguas de fogo os três cavaleiros fazem da arte um prolongamento do corpo, da alma, da água, do fogo, da terra. Arte: chama que perdura se consumindo, que as consome perdurando. Possuídos pelas línguas do fogo do espírito santo os três serenos cavaleiros do apocalipse descobrem em cores e sons o incrível recomeço do universo. Tão fácil quanto impossível nomeá-los: TIAGO AMORIM, TIAGO ARARIPE, FLÁVIO/PHLAVIUS/FLAVIOLA”.¹⁴²

E não tão revolucionários como os agentes históricos que participaram da Comuna de Paris, na França do final do século XIX. Os músicos experimentalistas e artistas do udigrudi da pernambucália dos anos 1970, cem anos depois e não através da revolução, mas da contracultura – aproximando-se no fantasma da vida boêmia e festeira –, e sob a insígnia do *underground*, continuariam o “salto na direção da criação de uma arte livre, transitando do romantismo para a arte moderna”.¹⁴³ O importante é observar que na conduta jovem década de 1970, “a integração do rock, agora mais que um gênero musical, é adotada como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar

¹⁴¹ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 43.

¹⁴² Diário impresso, *Jornal do Comércio* de 28 de maio de 1972. Matéria de Jomard Muniz de Britto sob o título de “Quem são os cavaleiros de fogo”, com foto de Tiago Araripe, Flaviola e Tiago Amorim. p. 8.

¹⁴³ SEVCENKO, Nicolau. “Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 15.

as coisas, a sociedade, o comportamento. É identificado à libertação do corpo e à percepção moderna”.¹⁴⁴ Por isso, “curtir *rock*”¹⁴⁵, na época, se tornou também sinônimo de contracultura e de atitude *underground*, do consumo das adrenalinas, do ser alienado, do desbunde e da posição de marginalidade. O grupo musical *Phetus*, de Lailson, Zé da Flauta e Paulo Rafael, nas palavras do guitarrista Lailson, estava “mais para *Black Sabbath* do que para *Yes*”. Sobre este grupo, o jornalista José Teles, mencionou que:

“O Phetus descambava cada vez mais para o psicodelismo com *miseen-scene* gótica. Rock’s pesados que levam títulos como “Vaca Roxa” definido por Lailson como “rock rural psicodélico”, “Os Montros no Primeiro Andar”, um rock-horror. Nas suas apresentações, Zé da Flauta punha uma daquelas máscaras carnavalescas de monstros, o resto do grupo maquiagem para acentuar a palidez, e só começavam a tocar à meia-noite em ponto. *Darks avant-la-lettre*”.¹⁴⁶

Por isso, ser roqueiro estava tão próximo da recusa fundamental, não em destruir a cultura, mas de criar possibilidades de leituras outras das fomentadas pela “cultura oficial”,¹⁴⁷ reverberando em crítica de repúdio e inconformidade a interdição e o ditatorial instituído ou consensual. Tentando de formas diversas se aproximarem da tão almejada “liberdade de criação”, os jovens músicos experimentalistas, punham em comprovação que as disposições contrárias não se limitavam aos que produziam arte regionalista, ou aos militares, se fortalecia a formação de inúmeros pequenos grupos de atuação artística, com seus próprios códigos e interesses em comum. Pois, o importante foi “tentar sem MEDO. Com muita PRESENÇA, como nos casos de Alceu Valença e Flávio, Flaviola”.¹⁴⁸

Já no âmbito da produção musical nacional encontram-se muitos exemplos da abrangência de musicalidade experimentalista em lançamentos da indústria fonográfica dos anos 1970. Em menção de poucos grupos, mas muito referenciais, pode-se ter idéia da complexa e rica dimensão musical de referência ao *rock* no Brasil dos anos 1970. Exemplo de: Mutantes, Raul Seixas, A Barca do Sol, A Bolha, O Terço, O Peso, Joelho

¹⁴⁴ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. pp. 68-69

¹⁴⁵ Sem perder a expressão regionalista na música, o grupo Ave Sangria usa uma importante expressão de referências múltiplas que pode ser identificada também na letra da canção, “Janeiro em Caruaru”, que não foi lançada no disco LP de 1974, sua letra indica: “É Janeiro de novo e o mundo novo devagar começa/Circulando em meu sangue feito um Blues/A janela da rua está aberta e eu sinto a brisa leve/Tudo é claro e o céu é todo azul...”. POLO, Marco [compositor].

¹⁴⁶ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. p. 162.

¹⁴⁷ Na época, consagrada pelo jargão *Establishment*.

¹⁴⁸ “O som de recife” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

de Porco, Made in Brazil, Vimana, Som Nosso de Cada Dia, Pão Com Manteiga, Terreno Baldio, Bicho da Seda, Spectrum, Som Imaginário, Persona, Casa das Máquinas, Karma, Os Brazões, Liverpool, Almôndegas, Modulo 1000, Recordando o Vale das Maçãs. Estes todos com discos lançados por diversas gravadoras que nos anos 1970, consumiam a moderna musicalidade experimentalista. E também o *rock* do “*underground*”? É preciso tentar enxergar as singularidades, pois alguns dos grupos musicais urbanos brasileiros caminharam diversamente na música, aderindo também aos moldes das gravadoras e podendo gravar do “*rock*” ao “*regional*”, do “*soul*” a “*discoteca*”.

E não foram somente *Os Beatles* e o “orientalismo” que fizeram a cabeça do pessoal do udigrudi, pois as referências se multiplicam. Tiago Araripe expressou o “otimismo” nacionalista da década ao “parafrasear” o músico Frank Zappa, mencionando que: ““as coisas estão melhorando, nos velhos tempos, o seu pai dizia para você estar em casa à meia noite e você estaria, hoje, os pais não ousam mais dizer a que hora você vai voltar, tem medo que você não volte”. (FRANZ ZAPPA) sic”.¹⁴⁹ No entanto, a música experimental dos grupos urbanos do Recife, não é só a música dos universitários, mas das pessoas que desenvolviam uma empatia pela abstração musical *pop*, pelo *rock*, e a pela estética psicodélica de músicos *outsiders*,¹⁵⁰ numa fusão de elementos diversos englobados também no universo da música nordestina.¹⁵¹ Portanto, como explicitado pela jornalista e ensaísta Ana Maria Bahiana, os grupos musicais dos anos 70, revitalizavam o processo de criação musical e artística do país, de forma que:

“ouvir rock, informar-se sobre as idéias e atitudes de seus músicos e tentar tocar e ser como eles, passa a ser uma forma fácil de sonho, de fuga, um novo objetivo, um ideal. Não apenas a música – a carga com que ela se vestia se mostrava –, a possibilidade de ruptura e restauração que ela anunciava. Na esteira do *rock*, os “cabelos crescem”, os contornos de uma “cultura marginal”, “subterrânea”, se

¹⁴⁹ *Jornal do Comércio* de 02 de julho de 1972. “*Nuvem 33 apresenta 2º Concerto/Shom*”. p. 12.

¹⁵⁰ O livro *outsiders* do Howard Becker, quando lançado no Brasil com tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, apresenta uma *pesquisa sociológica do desvio*, com foco nas práticas de músicos noturnos usuários de maconha nos Estados Unidos. A associação com os termos desviantes e *outsiders*, por dizer, nas pesquisas ilustram a atenção para a nota justificativa da tradutora, de que: “A edição anterior deste capítulo em português optou por traduzir *outsiders* por “marginais e desviantes”, assinalando que “marginais” significava, nesse contexto, alguém que está do lado de fora, para além das margens de determinada fronteira ou limite social. Na presente edição, optou-se manter o termo *outsider* porque seu uso já se tornou consagrado nas ciências sociais. (N.R.T.)”. Cf. BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. pp.15.

¹⁵¹ Reportagens sobre Alceu Valença no periódico do *Jornal da Cidade*, a saber como o artista consumiu em sua produção tanto dos ritmos “regionais”, como o “maracatu”, e sua pesquisa em folclore, Ascenso Ferreira, no ritmo embolado de Jackson do Pandeiro, e também do *rock n’ roll*.

anunciam com jornais (*Flor do Mal*, *Presença*, *Rolling Stone*) e poesia mimeografada”.¹⁵²

Sobre essa forma específica de transgressão cultural e artística dos anos 1970, o pesquisador e crítico cultural, Zuenir Ventura, mencionou sobre algumas das muitas ousadias dos desbundados e marginais da famosa contracultura, ou “cultura marginal” brasileira da época, usando como exemplo as (im)possíveis transgressões do jornal de humor, *O Pasquim*, ao evidenciar que:

“Num artigo sobre a *Canabis Sativa*, seu colunista Luis Carlos Maciel descreveu-lhe a estrutura molecular, os efeitos, as virtudes, e listara 33 sinônimos da palavra maconha.”... “Sobreviveu a boicotes econômicos, censura, duas bombas, e à prisão de toda sua redação. Fazia medo por engraçado. Fez-se vanguarda, quando era apenas plural”.¹⁵³

Seja pela vanguarda plural, mas não caótica, dos anos 1970. O exemplo elucidativo da abrangência de musicalidades da época e das específicas práticas aderidas – que se intensificavam, ou não, no elemento *rock* –, revela que as singularidades dos grupos transitavam entre a simpatia de sociabilidade com algum tipo específico de cotidiano urbano, ou mesmo seu repúdio. Concomitantemente, todos esses elementos musicais e habituais poderiam transitar na confecção de um disco – ver que na época, alguns grupos brasileiros fomentaram significativamente o *rock* rural,¹⁵⁴ como o Sá, Rodrix e Guarabyra e o Recordando o Vale das Maças –, com a priorização de temas e estilos diversos para cada instante da imprevisibilidade música que “rola”,¹⁵⁵

¹⁵² BAHIANA, Ana Maria. *Importação e assimilação: rock, soul, discotheque*. IN: *Anos 70: Ainda Sob Tempestade*. pp 54.

¹⁵³ VENTURA, Zuenir. IN: HOLANDA, H. B.; GASPARI, E.; VENTURA, Z. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. p. 27

¹⁵⁴ Valorização prioritariamente a paz da vida no campo. Tipo da música “Casa no Campo”, cantada por Tavito nos anos 1970. Para exemplo elucidativo da diferente utilização da referência na época, temos o grupo Ave Sangria, a faixa “*Dois Navegantes*” de Almir de Oliveira, no disco gravado em 1974. Expressa um deleite ao vento da igualdade entre as pessoas, próximo ao mar de navegação que é a vida em um determinado ritmo, a exemplo da harmonia lenta como associação da natureza, “aqui estamos nós dois navegantes”. Referências valorativas que encontramos também em produções de *rock rural*. Já na música “*Cidade Grande*” o ritmo acelera, o frenesi urbano toma conta da melodia, de correr o risco, do perigo iminente, da adrenalina do *rock* nas ruas, “oi mamãe aqui estou eu, o seu filho ainda não morreu, dizem até que ele nasceu outra vez”. OLIVEIRA, Almir [Compositor]; POLO, Marco [compositor]. IN: LP Ave Sangria. Rio de Janeiro: Continental, 1974.

¹⁵⁵ Letra da canção, “O Pirata” do grupo Ave Sangria. “Não se iluda, minha calma não tem nada a ver/Sou bandido, sou sem alma e minto/Minha casa é o reino do mal/Meu pai é um animal/Minha mãe há muito que enlouqueceu/Só resta eu com a minha faca e a minha nau/Só resta eu com a minha faca e a minha nau/Sou pirata, solitário, sem mais nada/Sem bandeira, sem espada, no mar pra viver/Sangue e vinho derramados no convés/Sons de gaitas, violões e pés/Quando de repente surgem dez canhões/Era o Barba Negra com a sua turma e suas canções(bis)/ Não me ame, eu não quero ver você assim/Vá-se embora, eu não choro, sei cuidar de mim/Eu não tenho todas essas ilusões e apesar de ter tantos corações/Minha guerra nunca, nunca vai ter fim/Sim, sim eu sei, faço meu sorriso e faço minha lei(bis/Sou pirata,

ora uma provocação transcendente, outrora uma manifestação urbana desviante.¹⁵⁶ As alusões de imagens e ritmos são sempre marcantes na composição transestética da música, observação semelhante ao uso do psicodélico no udigrudi, que pode ser encontrada na priorização de referências paisagísticas do disco musical.

Na tentativa de perceber tal atitude psicodélica, quando se tratando das drogas consumidas pelos desbundados do udigrudi, o jornalista paraibano José Teles, evidencia a singularidade de que:

“Se o pau-do-índio¹⁵⁷ foi o barato identificado com o mangubeat, os desbundados dos 70 iam de cogumelos, maconha e ácido, que, de repente começou a aparecer de forma abundante na Veneza Brasileira. Os shows tanto podiam rolar no Drugstore Beco do Barato, no Pátio São Pedro, em Olinda, em Fazenda Nova ou no vetusto Santa Isabel”.¹⁵⁸

Na música dos artistas que protagonizaram a cena udigrudi pernambucana, pode-se referir-se aos naturalismos que aludem ao contemplativo, sem obscurecer a denúncia sobre as armadilhas e riscos da convivência urbana. É possível encontrar explanações das figurações musicais em reflexo do ritmo das ações. Pois, “quando eu gritar não se arrepie e lembre apenas das contrárias que me fez”.¹⁵⁹ Uma lembrança do caso de suicídio do percussionista do udigrudi local – baterista do grupo Ave Sangria –, Israel Semente, em meados dos anos 1990, se fez presente. É a violência da repressão que surge para cada tipo de ação, como mencionou a estudiosa Hanna Arendt? Para Jomard Muniz de Britto, o que realmente importava era “a necessidade de tudo ouvir: todos os

solitário, sem mais nada/Sem bandeira, sem espada, no mar pra viver/Sangue e vinho derramados no convés/Sons de gaitas, violões e pés/Quando de repente surgem dez canhões/Era o Barba Negra com a sua turma e suas canções(bis)”. POLO, Marco [Compositor]. IN: LP Ave Sangria. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa 4. Lado A.

¹⁵⁶ Exemplo da canção do grupo dos anos 1970, Som Imaginário. De nome, “Hey Man”, que diz: “Sua cidade de vidro e aço rende você / seus documentos e as duplicatas cegam você / hey, hey, hey man!”.

¹⁵⁷ * Uma mistura de cachaça com ervas e raízes, fabricada em Olinda. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. p. 148.

¹⁵⁸ Op. Cit. Pag. 148

¹⁵⁹ Referência a canção do grupo Ave Sangria, “Corpo em Chamas”, na menção de que: “Quando eu botar fogo na roupa/Você vai se arrepender/De tudo o que me fez/Você vai ver meu corpo em chamas/Pelas ruas... Oh, yeah/E o povo todo horrorizado/Illuminado pelo meu fulgor mortal/Eu vou dançar/Girando o corpo incendiado/Até cair no chão/yeh yeh yeh yeh yeh yeh/O grito agudo da sirene Dos bombeiros/Alertando a multidão/Alguém falando que era um louco/No céu negro, a lua cheia a brilhar/Segure a mão de uma criança/A mão gelada/E a mãe gritando: “Não e não!”/E eu tão feliz Girando colorido/Sob as chamas do luar/yeh yeh yeh yehyeh yeh/Quando eu gritar não se arrepie/Lembre apenas/Das contrárias que me fez/Saia correndo e mergulhe/Assim vestida/Lá no mar... Oh, yeah/Mas não vai ter mar que me salve/Da alegria deste salto/Em fogo e luz/Olhe pra mim/Essa é a peça de teatro/Mais bonita que eu já fiz/yeh yeh yeh yeh yeh/Depois a noite há de descer gelada/Sobre os corações/De quem souber/E alguém dirá que foi/O primeiro a ver... Oh, yeah/A presença selvagem/De um clarão vermelho/Rodopiando pelo chão/Esse sou eu/Dorido, dolorido/Colorido e sem razão/Ou não...”. POLO, Marco [Compositor]. IN: LP Ave Sangria. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa 4. Lado B.

sons se vêm exercitando por aqui: o mínimo de silêncios forçados”.¹⁶⁰ Marco Polo, poeta, viajante, cantor e compositor do udigrudi pernambucano dos anos 1970, descreveu um pouco sobre suas experiências musicais e transcendentais com o grupo Tamarineira Village, este fragmento encontra-se no convite do jornal informativo, “A Festa: Anos 70”,¹⁶¹ onde o poeta esclarece que:

“Nossa primeira apresentação foi na **Feira Experimental de Música do Nordeste**, na Jerusalém de Fazenda Nova, em 11 de novembro de 72. Um desbunde: dezenas de bandas e cantores se apresentando para quase dois mil jovens durante uma noite inteira, latas cheias de água com ácido lisérgico dissolvido passando de boca em boca, muito amor sendo feito dentro das barracas etc. e tal.”¹⁶²

As diversidades de ações experimentais e psicodélicas na música vinham dos artistas loucos e viajados? Poucos eram os casos de esquerdistas e engajados que aderissem a uma abrangência musical que transcendesse a referência regionalista? Por todos os ladrilhos pisados,¹⁶³ cada artista possuía sua singularidade em preocupação, com os ideais sociais, ecológicos, culturais, existenciais, políticos, econômicos, etc. Contudo, nunca se deve uniformizar os compositores e músicos que atuaram em cada período, ou gênero específico. Ou mesmo, que impulsionaram o desenvolvimento de formas transcendentais e surrealistas na arte, como a de “um grito da mente que se volta para si mesma”¹⁶⁴ – lembrar-se das várias vivências de escritores que a partir de uma experiência transcendental construíram narrativas elucidativas singulares: só a título de elucidação menciona-se: Baudelaire, Thomas De Quincey, Aldous Huxley, Timothy

¹⁶⁰ “O som de recife” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

¹⁶¹ *O Jornal: Anos 70*, lançado no Recife em 28 de outubro de 1989 trata-se de um convite – informativo sobre os anos 1970 – para uma festa no *Cabanga late Club*, impresso pelo *Jornal do Comércio*. O texto indica que a “transgressão, típica da época, caracterizaria o inconformismo daqueles anos”.

¹⁶² Escrito de Marco Polo em 7 de outubro de 89, de Olinda, para *O Jornal: Anos 70*, lançado no Recife em 28 de outubro de 1989 foi o convite para uma festa no *Cabanga late Club*, impresso pelo *Jornal do Comércio*. p. 3

¹⁶³ “O Tamarineira Village foi preso na frente do público, seus integrantes obrigados a ficarem de costas para a parede, na posição clássica de filmes policiais: mãos estendidas para o alto, pernas abertas, e a humilhante, revista, com platéia, e depois o passeio de camburão até uma delegacia. Marco Polo, em entrevista a Herber Fonseca, em 1974, refletiu:”. “Acho que o Tamarineira foi muito importante para o movimento musical recifense porque, por coincidência, nós pegamos uma fase em que o público jovem pernambucano estava descondicionado de todas as repressões que sofria e procurando uma liberdade de comportamento que antes não tinha. Então coincidiu de a gente começar numa época em que todos os caras jovens do Recife estavam numa ânsia terrível de se entregar a uma cultura, vamos dizer, pop, e aqui ainda não existia nada assim. Existiam, claro, alguns percussores, como Flávio e Tiago do Nuvem 33, mas a coisa não tinha criado um clima de movimento. Então a importância do grupo foi mais cultural que musical”. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pag. 171.

¹⁶⁴ BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

Leary, Carlos Castañeda, Luiz Carlos Maciel e Alex Polari –, nos estilos e gêneros, mas observá-los nas suas singularidades e diversidades das práticas cotidianas, em um campo específico de atuação cultural.

O crítico e jornalista paraibano José Teles, menciona sobre um texto elaborado pelos jovens, para definir a proposta da “I Feira Experimental de Música” de 1972, um dos eventos inaugurais da turma do udigrudi da pernambucália. De acordo com José Teles, o texto dos artistas envolvidos “parece ter sido redigido enquanto estavam viajandões”(sic).¹⁶⁵ Tal crítica jornalística tenta buscar um parecer de julgamento moral ou ocasional para atuações dos músicos, o que dificulta a compreensão das intenções e inspirações imediatas tomadas pelo pessoal udigrudi do Recife. Por isso, o leitor deve ser cuidado ao folhear o livro “Do Frevo ao Manguê Beat”, lançado no ano 2000. Isto é, para não se aprofundar no superficial, que são as tomadas de posições críticas, reducionistas e taxativas, por vezes elucidadas pelo autor. Algumas das proposições de José Teles, nesta obra, soam como se a perspectiva de atuação dos jovens recifenses surgisse de uma pré-disposição para “porra-louquice” urbana daqueles anos. Imagina-se que tudo é o vazio, e o nada domina as ações que acarretaram somente no desastre do fracasso, na tragédia e na omissão. Um problema que faz necessário a lembrança dos impactos da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporânea. Sobre tudo, o cuidado para que a vida humana não acabe se tornando uma “realidade virtual”. Eis, parte da narrativa – criticada por Teles – dos jovens do udigrudi para referir-se a proposta da Feira Experimental de Música em Fazenda Nova no ano de 1972, ao definir para a apresentação, algo “assim como se toda comunidade que morava no sítio dos Novos Baianos em Jacarepaguá, na mesma época, fizesse parte da banda. Rock grupal como nunca se viu, nem se ouviu no Brasil”. Pois:

“Caso a gente queira entender as coisas que hoje nos afligem não há como fugir a uma análise de 1939, até o dia em que a bomba explodiu. Tudo está desencadeado em cadeia (sic), na mesma explosão, a música, a arte, a Feira Experimental de Música.

A música não é invenção. É criação que se atinge depois de um processo emotivo e sensorial, tudo isso mais a cultura influenciando. Estamos realmente buscando uma reformulação. Não tem prêmio. Não tem júri...”¹⁶⁶

No Recife, a música dos anos 1970, adquire relevância no fenômeno contracultural, a partir da referência ao chamado movimento *hippie*, o famoso desbunde.

¹⁶⁵ TELES, José. *Do Frevo ao Manguêbeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 150.

¹⁶⁶ Op. Cit.

Assim, repercutiu a difusão e o impacto cultural de vanguarda que teve o Festival *Woodstock*, através do filme, inicialmente difundido nos Estados Unidos e posteriormente, no Brasil. Nesta época, os festivais de *rock* ganhavam visibilidade para alguns jovens artistas e expressavam o chocante e o intenso da experiência vivida. Nos anos de tempestiva ditadura militar, os jovens, cada dia mais se questionavam diante dos sistemas políticos, dos valores culturais herdados e das tradições preservadas, criando a partir de pequenos grupos, agitações vanguardistas na música, para experimentar diversos posicionamentos atuantes outros. O multiartista Lula Côrtes, na época, afirmou que é o artista que tem de “pintar a paisagem”. “Um quadro pode ser exatamente tudo que você queira que ele seja. Desde que sua mão tenha a mágica de transformar o branco MORTAL que ele traz anteriormente”.¹⁶⁷

Destarte, ao imaginar uma perspectiva conceitual das vanguardas, nas melhores de suas definições, “levaram ao extremo a busca de autonomia na arte, e às vezes tentaram combiná-la com outros movimentos da modernidade – especialmente a renovação e a democratização”.¹⁶⁸ Tenta-se da “liberdade estética que se une à responsabilidade ética”. Mas, do que mesmo os artistas queriam se desamarrar? Pois, “transcendendo o niilismo dadaísta, surge a esperança do surrealismo de unir a revolução artística com o social”. Contudo, as agitações vanguardistas se tornam, sobretudo, “manifestações exageradas das contradições entre os projetos modernos”.¹⁶⁹

¹⁶⁷ *Jornal do Comércio* de 24 de novembro de 1972. “*Quadros azuis de Lula*”, anunciando exposição, “há cerca de um mês, que seria da Degrau, Lula Côrtes expõe hoje, na Casa Hollanda. Ele mesmo é quem fez a matéria que está aqui, sobre a sua exposição.” Capa.

¹⁶⁸ Canclini ao falar sobre as artes usando como teoria de análise social “*a economia dos bens simbólicos*” de Bourdieu. O estudioso opina que: “Apesar da dessacralização da arte e do mundo artístico, dos novos canais abertos para outros públicos, os experimentalistas acentuam sua insularidade. O primado da forma sobre a função, da forma de dizer sobre o que se diz, exige do espectador uma disposição cada vez mais cultivada para compreender o sentido. Os artistas que incluem na própria obra a interrogação sobre o que a obra deve ser, que não apenas eliminam a ilusão naturalista do real e o hedonismo sensorial, mas que também fazem da destruição das convenções, mesmo as do ano passado, seu modo de enunciação plástica, garantem, por um lado, o próprio domínio sobre seu campo – diz, Bourdieu – mas, por outro lado, excluem o espectador que não se disponha a fazer de sua participação na arte uma experiência inovadora. As artes modernas e pós-modernas propõem uma “leitura paradoxal”, pois supõem “o domínio do código de uma comunicação que tende a questionar uma comunicação”. CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. pp. 31-98.

¹⁶⁹ Op. Cit.



Capa do Convite Impresso pela Gráfica
do Jornal do Comércio. **O Jornal: Anos 70**

Udigrudi, *underground* e o espetáculo da música rock

“Se dermos uma olhada no mundo na década de 1970, não seremos tentados a subestimar a força histórica do socialismo revolucionário e da ideologia comunista nascidos de uma reação contra a dupla revolução e que por volta de 1848 tinham encontrado sua primeira formulação clássica”.

Eric Hobsbawn – *A Era das Revoluções*

Nos anos 70, além da abertura musical proposta pelos tropicalistas, também se encontra na produção da música de consumo, os timbres de um arranjo estranho, psicodélico, regional, virtuoso, progressista, aleatório, místico, sobretudo experimental. Estavam imersas na musicalidade dos anos 1970, sutis e espessas subversões em meio da radicalização política “pós-AI-5”. Um regime militar intenso de vigilância, controle e punição, que deixou os jovens da época com poucas possibilidades de convivência com o sistema emergente.¹⁷⁰ O jornalista José Teles, preferiu sugerir que as possibilidades foram: “confronto, conformismo e alienação, ou desbunde”.¹⁷¹

Mas, tudo leva a crer que essas não eram “todas” as ações possíveis.¹⁷² No cenário da década de 1970, são incontáveis as existências de referências artísticas, posturas, argumentos, atitudes e políticas questionadoras. Sob critério de esclarecimento, muitos artistas da época se filiaram não só a grupos focados nas referências do folclore local e do regionalismo,¹⁷³ mas também no âmbito contracultural.¹⁷⁴ E além do tropicalismo, muitas das subversões explícitas na literatura

¹⁷⁰ Para os estudiosos da contracultura se difundiu na época a palavra *establishment* para se referir aos códigos sociais, valores e condutas herdadas pela sociedade. Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986. pp.11

¹⁷¹ Alguns exemplos textuais da utilização do termo “desbunde”, associado às posturas desviantes dos agentes históricos. (TELES, 2000), (PEREIRA, 1986), (HOLLANDA, 1981), (MACIEL, 1996). Ver *Jornal do Comércio* de 06/02/1973. “Araçá Azul: um disco para entendidos?”

¹⁷² “Pois Bem. Neste contexto talvez valha reinstalar-se num tempo em que as canções, em que a música popular brasileira tinha a força de um *recado* – passado entre criadores e atravessando uma rede de cumplicidade de ouvintes-consumidores de *shows* e vinis ávidos por toques-e-trocas a respeito das experimentações radicais de instaurar um outro-tempo-neste-tempo.” Cf. MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Manufatura, 2004. pp. 24.

¹⁷³ Exemplo de Alceu Valença e Zé Ramalho.

¹⁷⁴ Torna-se relevante esclarecer que o termo “contracultura” surge como que fomentador deturpador da ação artística, pois não se originou como sinônimo de ir contra a cultura, mas de agir como herdeira, não de uma tradição que se impunha autoritariamente e sim de referências outras, por vezes múltiplas. Sobretudo, uma ação de libertação do corpo, ou seja, como símbolo de uma atuação física contra a cultura repressiva e repressora dominante. Tal ligação, entre a música moderna, música livre e experimental e a “contracultura” expressa que nos anos 1970 a subversão musical representava ao ouvinte o emblema da música livre, assim como a libertação do corpo tornou-se ao espectador uma insígnia da marginalidade.

beatnik,¹⁷⁵ orientalista, transcendental, socialista, revolucionária e psicodélica – sobretudo nas referências de poetas, boêmios e personagens marginalizados –, repercutiram nas atuações de músicos e artistas experimentalistas do Brasil. Referências essas que untadas com algumas doses da reverberação do que foi Maio de 68 na França, onde se encontravam grandes slogans, como da “imaginação no poder”. Não esquecendo também das alusões às percepções *hippies*, fornecidas pelo evento do *Woodstock* nos Estados Unidos, com “3 dias de paz, amor e música”. Inclusive, o misticismo oriental, a vida alternativa, o uso do álcool, as drogas, a vagabundagem, a migração, a rebeldia, a prisão, a experiência vivida, a vida selvagem e o *rock n’ roll*. No cotidiano das grandes cidades, só era preciso “nascer para ser selvagem”?¹⁷⁶ Sim, fala-se da contracultura,¹⁷⁷ marginalidade e subversão artística, do impacto da música *rock* no cotidiano urbano da juventude dos anos 70, daqueles que se interessavam pela contestação, ou pelo *underground* do “sexo, drogas e rock’n roll”. E o que será udigrudi? Nada mais do que atitudes, experimentações e vivências de jovens artistas e músicos recifenses que se imaginaram vivendo em uma sociedade paralela ao “sistema”¹⁷⁸ tão agressor para aqueles corpos.

¹⁷⁵ O *Jornal do Comércio* de 19 de dezembro de 1972, anunciou que ““O Uivo” Estréia hoje no Teatro Novo”. Poema de Allen Ginsberg adaptado para o teatro. Trata-se de “um texto poético, dentro de uma linha de “realismo mágico”, que Marcus Siqueira montou, com a ajuda de oito jovens, dentro de um estilo expressionista”. “E os textos de Alain Ginsberg (sic), um dos papas da contra-cultura norte-americana, em que são mostrados jovens que fazem umas “viagem” em busca de uma nova realidade com um final no qual eles encontram a liberdade”. O mais jovem do elenco foi Pedro Celso Lins, que na época tinha menos de 16 anos.

¹⁷⁶ Perceber com nitidez as associações com as considerações de Michel de Certeau para com a história, aqui esboçadas também ao âmbito musical, pois “não é mais a posição de profissionais, supostamente culto entre selvagens, mas aquela que consiste ser um estrangeiro *na própria casa*, um “selvagem” no meio da cultura ordinária, perdido na complexidade do que se ouve e do que se ouve comumente”. Cf. (CERTEAU, 1994. Pag. 73) “Nascer para ser selvagem”. Referência à música do grupo Stepenwolf, “*Born To Be Wild*”.

¹⁷⁷ Ver ensaio sobre “*Contracultura e Metamodernidade*”, de Samira Feldman Marzochi, onde elucida sob a luz de Theodore Roszak que: “A contracultura, termo que surgiu na imprensa americana dos anos 1960, não se tratava de uma revolta de elite que, embora privilegiada, visasse a redistribuição da riqueza social e do poder em favor dos mais humildes. Ao contrário, “era exatamente a juventude das camadas altas e médias dos grandes centros urbanos que, tendo pleno acesso aos privilégios da cultura dominante, por suas grandes possibilidades de entrada no sistema de ensino e no mercado de trabalho, rejeitava essa cultura a partir de dentro”. (Roszak, 1972, p.23). O espírito libertário e questionador da racionalidade ocidental já se anunciava nos Estados Unidos desde os anos 50, com a Beat Generation e o poema *Grito* – *Howl* (1956) de Allen Ginsberg. Nesta mesma época, surge o rock’n roll (1956-1968) aglutinando um público jovem que fazia da música expressão de sua revolta, os chamados “rebeldes sem causa” ou “juventude transviada” dos filmes de James Dean (Roszak, 1972, p 9-10). A estética hippie, porém foi diferente da década anterior. Distinguia-se pelo ecletismo de símbolos e referências culturais e pela clareza de seu discurso político”. 31º Encontro da ANPOCS. 22 a 25 de dezembro de 2007.

¹⁷⁸ Referência aos códigos culturais oficializados, reafirmados e preservados em uma determinada situação ou especificidade histórica. Cf. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

O uso do termo *underground* no Brasil, inicialmente passou a ser difundido por Luiz Carlos Maciel, colaborador do pioneiro jornal alternativo de humor brasileiro, O Pasquim,¹⁷⁹ nos finais dos anos 1960, e que neste período ficou conhecido também como o “guru da contracultura”. Luiz Carlos Maciel publicava inicialmente no Pasquim a coluna de nome “*Underground*”. Essa era famosa por fomentar “a contracultura, o desbunde, o rock, o *underground*, as drogas, e mesmo a psicanálise” no tablóide alternativo.¹⁸⁰ Em considerações como intérprete da contracultura, Luiz Carlos Maciel mencionou que “o movimento *underground*, o chamado “desbunde”, era uma contrapartida para aqueles jovens que não se exilaram (ou foram exilados) nem tinham a coragem ou a insensatez de pegar em armas. Era uma atitude bastante condenada, em especial pela esquerda, porque significava participar de um movimento importado dos EUA”.¹⁸¹

Não muito distante dessas considerações, estavam algumas das proposições do descolonizado Glauber Rocha, teorizando a respeito do *underground* e desenvolvendo argumentações sobre um suposto plano da CIA (*Central Intelligence Agency*) para controlar a juventude mundial. A este respeito, o cineasta envolveu o nome do teórico alemão Herbert Marcuse em postura crítica à atuação *hippie*.¹⁸² Neste conturbado cenário, tudo indica que Luiz Carlos Maciel, mesmo pensando ser “um absurdo, uma irresponsabilidade, naquele momento histórico alguém desbundar”,¹⁸³ aceitou a sugestão de Tarso de Castro para o nome de sua coluna, “*Underground*”, no jornal de humor, “O Pasquim”. O florescimento e difusão gradual do processamento e veiculação de informações de forma alternativa e independente, deste tablóide, efetuado por pequenos grupos urbanos, mantidos pela própria empatia do fazer e pela ação de compactuarem entre si, ganhou enormes proporções.

A título de informação, sob o regime do AI-5, a paisagem urbana foi habitada não só pela violência na linguagem, das proibições das vozes contestatórias, as ações ditatoriais foram bem mais incisivas. O que prevaleceu para além do discurso tenso e

¹⁷⁹ BARROS, Patrícia Marcondes de. “A Imprensa Alternativa Brasileira nos “anos de chumbo””. Acrópolis, Uruarama, v,11 n. 2, abr./jun., 2003. pp 63.

¹⁸⁰ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem - cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. pp. 53-87.

¹⁸¹ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 121.

¹⁸² HOLLANDA, Heloisa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980. pp.30.

¹⁸³ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 123.

medido, entre o querer e o poder falar, o silêncio contra o esquecimento, lembrar ao gritar à liberdade da artevida. Tais considerações remetem a idéia que os mesmos grupos jovens que cantavam pela “liberdade do fazer”,¹⁸⁴ também presenciavam e sofriam as experiências das agressões físicas, dos socos, dos pontapés, dos casseteres, dos seqüestros, das prisões, das torturas, dos exílios, do sumiço e da morte misteriosa e sem corpo.¹⁸⁵ Antes não, as invasões domiciliares, as cassações, as ameaças, isto é, carregam a herança de um coturno bem pesado. Será em busca da “bola vermelha”¹⁸⁶ e comunista na vida cotidiana? As iniciativas contraculturais – em todos os campos – mais espaçosas, logo ganhavam vigilância minuciosa dos militares e a atenção da imprensa jornalística, nas rotulações das atitudes, a corruptela brasileira que se aproximava em sentido do termo Norte Americano, “*underground*”, foi o “udigrudi”. Usado inicialmente na época de divulgação do filme de Glauber Rocha, o “*Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*”,¹⁸⁷ para definir a produção do chamado movimento de cinema super-8 e 16mm, e ganhou maiores proporções com o lançamento da película, *Câncer* – filmada em 1968 antes do filme acima citado –, em 1972. Onde o próprio Glauber considerou o material como “*underground*”. O escritor, Luiz Carlos Maciel explicou que, “desenvolveu-se assim o movimento do cinema udigrudi, como a grande imprensa o batizou. O nome era, digamos, imbecil, já que ninguém, nem mesmo

¹⁸⁴ Referência à letra da canção “Hey Man” do grupo Ave Sangria: “Hey man, você precisa correr mais riscos do que eu/Hey man, pobre de quem não percebeu/Hey man, você precisa correr tanto risco quanto eu/Hey man, pobre de quem não se perdeu/Ela subiu pela colina correndo vestida de amarelo, yê, yê, yê/Corpo suado e maneiro, ela me viu e não se escondeu/Uma sensação me deu/Não quero nem saber!/Rolei com ela pelo chão/Hei man, a vida é feita de pedaços do céu/Hei man, pobre de quem não teve o seu(bis).” POLO, Marco [Compositor]. IN: LP Ave Sangria. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa

¹⁸⁵ Notória referência à produção artística como um fragmento da memória. Exemplo do Cinema contemporâneo, da personagem *Zuzu Angel*. O *Jornal do Comércio* de 14 de julho de 1974 expõe, “*Zuzu Angel e os Temas Brasileiros*”. A reportagem, menciona que Zuzu Angel além de trabalha com ilustração de anjos, também usa “principalmente no folclore nordestino, a inspiração para os seus modelos”.

¹⁸⁶ Do Ave Sangria, “Geórgia a Carniceira”. Letra: “Local por onde se entra/Para o bosque das flores/Carnívoras/Atenção, candidatos/Aqui todos trazem/Longos pedaços de veludo roxo/Pendendo dos ossos/É carne rasgada/Geórgia, a carniceira dos pântanos frios/Das noites do Deus Satã/Jogando boliche com as cabeças/Das moças mortas de cio/No levantar das manhãs de abril/Solar... yeah/Ninguém jamais viu seus olhos/Duas bolas de sangue/Rolando no espaço/Sem logo cair nos seus braços/E depois morrer de amor/Ela caminha sorrindo/Entre os escombros do planeta/Desfeito em cruz, em luz/Em poeira de mercúrio/E vento branco/E lamentos de dor/O sol nas mãos/Geórgia, a carniceira dos pântanos frios(bis).” POLO, Marco [Compositor]. IN: LP Ave Sangria. Rio de Janeiro: Continental, 1974. Faixa

¹⁸⁷ De acordo com Ronald F. Monteiro, “o termo udigrudi foi inventado, parece, por Glauber Rocha, numa invectiva aos filmes do underground caboclo. E seu tom pejorativo foi devidamente invertido pelos divergentes do Cinema Novo, que dele se apropriaram, já que definia sua proposta”. Cf. MONTEIRO, Ronald F. *Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo*. IN: *Anos 1970: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. Pp 393-399.

no Brasil, fala “udigrudi” tentando falar *underground*. Devia ser pelo menos “andergraundi”, não é? “Udigrudi” é uma gracinha idiota”.¹⁸⁸

A respeito da complexa discussão entre ditadura e contracultura, o estudioso Antonio Risério, estabelece esclarecimentos dos limites interpretativos para o tema. Visto que:

“Equacionar contracultura e ditadura é abolir o fato de que o *underground* foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes – e não podemos responsabilizar o General Emílio Garrastazu Médici pelo florescimento da contracultura na Califórnia ou em Amsterdã. Aliás, o establishment contestador brasileiro pode não ter sabido aquilatar a subversão contracultural, mas o establishment conservador soube. Nem foi por acaso que a mídia brasileira, naquela época, armou um verdadeiro bloqueio para evitar que as informações sobre a movimentação jovem internacional chegassem até nós. E foi também por isso que acabou se articulando por aqui uma rede informacional alternativa, com as páginas de Maciel em *O Pasquim* e publicações como *Flor do Mal*, *Presença*, *Bondinho* e *Verbo Encantado*”.¹⁸⁹

Com a esquerda acuada, os artistas e intelectuais tensos, muitos perdidos em mágoas, prevaleciam nas sociabilidades o clima do silêncio e da suspeita. Quiçá, devido a isso, as novas atuações artísticas buscaram sempre o diferencial, o elemento do encanto, da magia, um novo romantismo jovem de culto à beleza, nos poemas, nos arranjos musicais, nas expressões, nas danças, nas roupas, sobretudo nas “cabeças pensantes”. O *underground* surgia somado aos novos modos de percepção e alienação jovem das coisas modernas. O termo “udigrudi” – de algum modo – repercutiu consideravelmente no cenário nacional, pois há uma reutilização do “udigrudi” no livro, “Do Frevo ao Manguê Beat”, escrito pelo jornalista paraibano José Teles. Depois de resignificado pelo jornalista, foi evocado sob elucidação da produção de artistas e grupos da música experimental e *pop* do Recife dos anos 70. São eles: “Ave Sangria, Lula Côrtes, Zé Ramalho, Marconi Notaro, Flaviola e o Bando do Sol”.¹⁹⁰ Contudo, as várias atuações musicais, teatrais, literárias, psicodélicas e artísticas dos personagens do campo de produção experimental, ganharam sentido nas formulações do crítico José Teles, como a “cena mais udigrudi (e pouquíssimo documentada) surgida no Brasil

¹⁸⁸ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 249.

¹⁸⁹ RISÉRIO, Antonio. IN: *Anos 70: Ainda sob tempestade*. NOVAES, Novaes (Org). Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. p. 26

¹⁹⁰ TELES, José. *Do Frevo ao Manguêbeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. p. 155.

durante a fase mais plúmbea da ditadura militar”.¹⁹¹ É na produção musical dos grupos deste campo musical que o autor encontra também mais um marco histórico da música brasileira, nela pode-se perceber a relevância dada à atuação independente/autônoma de criação e lançamento do artefato pela crítica musical. Pois:

“Enquanto Alceu Valença e Geraldo Azevedo gravaram em São Paulo seu primeiro LP, Lula Côrtes e Lailson aproveitaram a ociosidade da quase falida Rozemblit para fazer o disco que deflagrou uma série de LPs do grupo pernambucano que não ousou dizer seu nome. *Satwa*, aliás, é o pioneiro na discografia independente da música brasileira moderna, pois utilizou apenas as instalações da *Rozemblit*, não foi lançado por ela. Oficialmente a história assinala como marco o LP *Feito em Casa*, de Antonio Adolfo, que é de 1974. *Satwa* foi gravado entre 20 e 31 de janeiro de 1973, um ano antes, portanto”.¹⁹²

Lula Côrtes, artista plástico que experimentou executar música urbana com um “tricórdio” da música popular marroquina, tornou-se “guru e força motriz da geração udigrudi”.¹⁹³ Pois, os personagens do udigrudi que tocaram *rock*, no Recife dos anos 70, mesmo não atuando sempre de maneira pioneira e inovadora, agiram de forma autêntica nas suas diferentes participações musicais. Como assim fizeram os jovens agentes históricos de outras gerações, sem as mesmas experiências múltiplas, mas que possibilitaram o uso de uma produção cultural de engajamento experimentalista, apresentando no “bem material” um delírio interpretativo do real transformado em obra de arte. Munidos de referências documentais, alguns estudantes de jornalismo da Universidade Católica do Recife, no ano de 2003, reuniram entrevistas com os músicos e artistas do Recife da década de 1970, em um documentário audiovisual chamado “Udigrudi”, confeccionado como “Projeto Experimental Jornalismo”, com produção, roteiro e edição por Andrea Pessoa de Melo, Lucíola Fernandes e Maira Viana. O documentário apresenta documentos de época, na soma de recentes leituras e memórias de alguns personagens atuantes do udigrudi da pernambucália. Portanto, é necessário esclarecer que as manifestações com referências marginais, mesmo que de maneira diferenciada, nem sempre estabeleceram completamente uma “ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos”, como menciona o estudioso da sociedade brasileira, Marcelo Ridenti. Pois, as atuações subversivas da juventude acabaram por se tornar apenas um dos frutos diferenciados da modernidade, sobretudo um

¹⁹¹ Op. Cit. pp. 152.

¹⁹² Op. Cit. pp. 153.

¹⁹³ Op. Cit. pp. 211.

posicionamento “crítico do romantismo racionalista e realista nacional-popular”.¹⁹⁴ Contudo, nessa temporalidade, a música moderna brasileira possui um caráter quase que exclusivamente experimental.

Quicá, os eventos vanguardistas haviam se propagado para a juventude como possibilidade – embora que utópica –, de se produzir música na liberdade do *underground* e ser reconhecido por isso, ou se preferir, de viver artisticamente nos poços do subterrâneo, deixando suas pegadas na leitura da “sociedade em negativo”.¹⁹⁵ Porque não na lama do udigrudi da pernambucália? Embora, considere-se que o uso do termo *undergroud*, seja mais bem aplicado para designar uma convenção participativa de atuação entre amigos de uma determinada produção cultural de mútuo consentimento, do que em referência de um histórico movimento musical. No caso de se tentar denominar como pertencente ao “movimento udigrudi”, o fazer cultural dos grupos urbanos do Recife, que aderiam à abrangência da musicalidade experimental e psicodélica, ao invés da sustentação tradicional da música nordestina com referência aos ídolos do passado. A observação cultural dos posicionamentos ideais na música, tomados por alguns jovens do Recife, no início da década de 1970, é o veículo para a imaginação de que a música experimental representa também, a leitura “de uma vida mais aberta, pouco domesticada, a nostalgia da aventura”.¹⁹⁶ Nas palavras do estudioso Michel Maffesoli, nada mais que o “indício da volta à errância nas sociedades contemporâneas, pode-se lembrar uma idéia obsedante marcando a história do *rock*, o tema da “pedra que rola”, uma constante a merecer atenção”.¹⁹⁷ Pois, não é somente a respeito de uma sociologia do conhecimento, com proposições de Bourdieu, Weber, Barthes, Baudrillard, Morin, Debord, Popper, Deleuze e Foucault. Sobretudo, mais do que uma simples moda, a evidência de que “toda a ciência ocidental é um produto da especulação filosófica grega sobre o cosmos, a ordem do mundo”.¹⁹⁸ Talvez, por que a “prática é um conjunto de revezamento de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra”?¹⁹⁹

¹⁹⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. PP. 269.

¹⁹⁵ Maffesoli em referências as diversas e minúsculas manifestações das multiplicidades gestuais do cotidiano. Cf. MAFFESOLI, Michel. “*Tempo das Tribos*”: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2006. pp. 55.

¹⁹⁶ MAFFESOLI, Michel. “*Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*” Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. pp. 31 e segs.

¹⁹⁷ Op. Cit.

¹⁹⁸ POPPER, Karl Raymond. *Lógica das Ciências Sociais*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 2004.

¹⁹⁹ Conversa entre Gilles Deleuze e Michel Foucault em “*Os intelectuais e o poder*”. Cf. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. pp. 70.

Entretanto, a tarefa de construir um emaranhado de vozes elucidativas sobre o *underground*, pode ajudar a compreensão do problema de rotulagem dos eventos, mesmo sem desejar o reducionismo do mundo?²⁰⁰ Não se sabe ao certo, mas algumas considerações do estudioso Jomard Muniz de Britto podem tornar o problema mais visível, aos que não presenciaram tais elucubrações cotidianas. Pois:

“Se/o prazer absolutamente pernambucálio está nos bares - que fique por eles. A música muito mais nos bares do que nos lares. Exceções ao ouvido e ao tato: a garagem da família psiquiátrica Rocha, os galpões do belo e atormentado clã Mesel, a varanda em estado de graças de Carminha e Dr. Lyra, origens metafísicas do moço Flávio Tadeu. Flaviola por amor/humor. Por que a música das esferas de Robertinho continua muito redonda, enquanto a música das famílias patriarcais permanece rindo ou ruindo”.²⁰¹

Portanto, para tomar como exemplo interpretativo da escolha do arcabouço argumentativo desta narrativa, sobre as atuações marginais e subversivas dos grupos musicais dos anos 1970 do udigrudi da pernambucália, tem-se a leitura do *Jornal do Comércio* de 7 de novembro de 1972. Ao perceber uma convenção de atuação *underground* entre os personagens do udigrudi. Ou seja, tem-se a idealização e realização festiva, conhecida como: “I Feira Experimental de Música da Fazenda Nova”²⁰² em Nova Jerusalém, Pernambuco. A matéria de jornal elucidou que o evento se tratava simplesmente de “Uma feira aberta a todos os sons”. Um acontecimento significativo para a turma pernambucana dos anos 1970, pela soma de fatores. Pois, era hora do poeta, compositor e viajante, Marco Polo, tornar-se vocalista do grupo musical Tamarineira Village e realizar o sonho de criar sua banda. Para isso, juntou-se inicialmente com Rafles, Ivinho e Almir de Oliveira, e o primeiro nome da banda foi proposto por Rafles.²⁰³ Devido ao fato de que a maioria dos integrantes morava na Vila dos Comerciantes, no bairro da Tamarineira no Recife, também porque Tamarineira era a referência ao asilo de “loucos” do bairro, para a turma do grupo, era uma alusão aos “loucos” de dentro pelos “loucos” de fora. No início, o Tamarineira Village, não era propriamente um grupo musical. Assim como os Novos Baianos, iniciou como uma

²⁰⁰ Direcionar atenção sempre ao rompimento com os níveis de “hierarquia social” denunciadores da escrita - “norte” e “sul”, “elite” e “periferia” -, quando aplicado o uso do termo na narrativa.

²⁰¹ “O som de Recife” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

²⁰² TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 155.

²⁰³ Rafles em entrevista cedida aos estudantes da Universidade Católica do Recife menciona que a sugestão do nome do grupo foi em alusão ao bairro boêmio de Nova York, Greenwich Village pela convenção entre músicos, boêmios, artistas e filósofos.

comunidade, em tamanho experimentalismo. O grupo estreou suas apresentações na Feira Experimental de Música do Nordeste, na Fazenda Nova de Jerusalém em Pernambuco, no dia 11 de novembro de 1972.

Almir de Oliveira e o Ivson Wanderley (Ivinho) já possuíam experiência com música, tocando com Os Selvagens e Os Astecas, desde 1968, em festas e bailes, e com isso demonstravam habilidades na execução dos instrumentos de cordas, como baixo e guitarra elétricos. Sabe-se que nessa época, esses artistas interpretavam músicas de outros artistas, mais próximos da Jovem Guarda e dos *Beatles*. Estes representaram no Recife, uma configuração da música urbana de finais dos anos 1960, junto com Maristone e outros grupos, como: Silver Jets, Moderatos e Os Bambinos; este último de Robertinho de Recife, no início de suas atividades musicais. Ivinho e Robertinho foram os guitarristas renomados do udigrudi da pernambucália, ambos ótimos instrumentistas e colaboradores das abrangências da musicalidade urbana do Recife dos anos 1970. O primeiro foi chamado de “Jimi Hendrix do Recife” e conseguiu gravar vários discos em carreira, o segundo estreou em apresentação musical no exterior, que acarretou na confecção do disco solo de improviso instrumental e experimental em um violão de 12 cordas, gravado no Festival de Jazz de Montreux no ano de 1978.

Robertinho, o “Jimi”, depois do LSE – Laboratórios de Sons Estranhos – viajou aos Estados Unidos e quando voltou ao Recife, participou de cerimônias para “Evangelificação de Jovens”. Suas experiências religiosas e transcendentais dessa viagem²⁰⁴ inspiraram vontades para participar de seminários fundamentalmente místicos que aconteciam na cidade, a exemplo do “2º Encontro Jovem para a Evangelificação”, divulgado no *Jornal do Comércio* de 14 de junho de 1972, como “Evangelificação de Jovens sábado na Granja Peniel”. Os interessados em tal encontro místico se inscreviam para participar de um almoço macrobiótico,²⁰⁵ e uma discussão envolvendo assuntos sobre dieta oriental. A notícia complementava: “O Encontro contará com a participação de Robertinho e sua “Música Devocional”, palestras, filmes, e lanches grátis para os lisos; para os demais, levar seu almoço, pois será uma espécie de pic-nic”.

Uma complexidade sobre o udigrudi se estabelece, tenta-se esclarecer parafraseando uma problematização crítica de Jomard Muniz de Britto, ao evocar sua memória a respeito do udigrudi da pernambucália, mencionando que o udigrudi no

²⁰⁴ “Em 1973, ele retornou ao Recife”. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguê Beat*. 2000. pp. 135-144

²⁰⁵ Em 20 de outubro de 1972, o *Jornal do Comércio* anuncia, “*Macrobióticos fazem jantar*”. A matéria diz que: “Os macrobióticos do Recife, continuam em plena atividade, nos dias 5 e 12 do corrente, realizaram reuniões de esclarecimentos para os novos adeptos da filosofia dietética do Oriente”.

Recife, “foi um conjunto de manifestações que contestavam as repressões do regime civil militar. Contestação não apenas no campo das artes, mas significando uma atitude existencial, um comportamento libertário, libertador”. “Uma política no cotidiano, no corpo a corpo das transgressões”. “Eles queriam subverter as linguagens estabelecidas da canção popular, pois havia uma sede de enfrentar e combater o AI-5”.²⁰⁶ Destarte, uma proximidade com o Maio de 1968 na França, foi justificada. Porém, em março de 1972, o filósofo francês Gilles Deleuze em diálogo com Michel Foucault sobre “os intelectuais e o poder”, chama atenção para que: “Não se deve apenas procurar a unidade de todas essas formas em uma reação a Maio de 68, mas principalmente na preparação e na organização de nosso futuro próximo”.²⁰⁷ Antes mesmo, Glauber Rocha já havia se desamarrado das amarras alienantes da cultura e evocando suas palavras, surge também a expressão de que: “nós somos uma nação tropical, uma nação simples, uma nação sentimental, uma nação sem gravata, uma nação udigrudi”.²⁰⁸ Udigrudi, sobretudo para não negar sua condição subterrânea. A condição subterrânea da arte na marginalidade da vida? A sugestão é de Jomard Muniz, pois “preste bem atenção. Será que não pode ser visto na esquina mais próxima de sua casa”? Um exemplo ilustrativo no Recife dos anos 1970 foi da atuação do artista Lula Côrtes, que “montou uma verdadeira oficina medieval (como ele define) em sua casa e lá mesmo preparou seus quadros, inclusive molduras. São obras de grandes dimensões”.²⁰⁹ No udigrudi do Recife, Jomard Muniz de Britto, também fez a divulgação de seu anti-livro xerocado e *underground*. Com publicação no *Jornal do Comércio* de 23 de setembro de 1973, a matéria de nome “*Metacomunicação*”, anunciara “o lançamento de seu novo livro, edição udigrudi, “*Escrevivendo*” (uma análise de alguns aspectos da recifernália)”.

No campo específico da música na literatura, cabe aqui ressaltar as explanações do pensador Pierre Boulez, ao dialogar com Michel Foucault sobre a música contemporânea, que supõe o acesso as novas técnicas instrumentais, as novas notações, uma inserção nos lugares, uma aptidão para as novas situações de interprete. A atenção

²⁰⁶ “Vocês querem tornar o udigrudi uma vanguarda arquivada, ou o sonho de uma transgressão permanente?” Cf. Documentário Udigrudi, Projeto Experimental de Jornalismo 2003.1 da Universidade Católica do Recife.

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Pag. 74.

²⁰⁸ Referência aos trabalhos sobre Cinema Novo, Tropicalismo. Tomando como exemplo os textos de Ismail Xavier, e Cinema Marginal de Fernão Ramos. Cf. Documentário Udigrudi, Projeto Experimental de Jornalismo 2003.1 da Universidade Católica do Recife.

²⁰⁹ “O artista que tem 21 anos define sua profissão: pinto, desenhista, programador visual, músico, escritor, poeta.” *Jornal do Comércio* de 18 de outubro de 1972. Caderno III. Pag. 4.

se volta para idéia de que “existe uma tendência a ver se formar um grupo maior ou menor correspondente a cada categoria da música, a se estabelecer um circuito perigosamente fechado entre esse grupo, sua música, seus interpretes”.²¹⁰ Para Boulez, a música contemporânea “não escapa aos defeitos do grupo musical em geral: ela tem seus espaços, suas reuniões, suas vedetes, seus esnobismos, suas rivalidades, seu público cativo; assim como o outro grupo, tem seus valores de mercado, suas cotações, suas estatísticas”.²¹¹

Em resposta a Pierre Boulez, Michel Foucault elucida que, “não se pode falar em “isolamento cultural” da música contemporânea sem imediatamente retificar o que se diz, tendo em vista os outros circuitos da música”.²¹² Porém, não se trata somente de identificar as intencionalidades individualistas dos grupos, ou mesmo a quais circuitos musicais estes personagens pertenciam, pois os artistas foram migrantes na vida e na música se multiplicaram. “Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que age ou fale”, ou cante, ou dance. “Nós somos todos pequenos grupos”.²¹³ Neste instante, o foco é da partilha sentimental dos valores, visto que “a sensibilidade coletiva originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética”.²¹⁴ Destarte, o evento da “Feira de Música Experimental de Fazenda Nova”, como anunciado pelo jornalista pernambucano Celso Marconi, no *Jornal do Comércio* de 1972, não possuía muitos critérios com os “outros” circuitos da musica, e seus esnobismos abrangeram os da música *pop* e experimental.²¹⁵ Sobretudo, em mostrar que “a música não é invenção. É criação que se atinge depois de um processo emotivo e sensorial, tudo isso, e mais a

²¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª Ed, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Pag. 392.

²¹¹ Op. Cit.

²¹² Op. Cit. pp. 393.

²¹³ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. pp.70

²¹⁴ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 50.

²¹⁵ “Tudo indica que será um encontro musical totalmente aberto, pois está sendo preparado pelos estudantes da Faculdade de Medicina, Marcelo Mesel e Lailson, e não terá nenhum esquema tipo, “festivais”. A direção de Nova Jerusalém – segundo Jones Melo informa – vai dar o local e a aparelhagem de som, mas o pessoal é que vai determinar o que deseja fazer. Eles pretendem começar a tocar às 16h do dia 11 e terminar às 8h do dia 12. Participarão vários grupos do Recife, como Flávio/Flaviola, Nuvem 33, e estão sendo feitos convites ao pessoal de outros Estados. Inclusive foi enviado um convite para Jorge Mautner e Hermeto. Não haverá premiação, nem será cobrado ingresso. Será uma transa, uma musical, inteiramente descontraída”. Cf. “Jovens Fazem Feira de Música em Fazenda Nova”, *Jornal do Commercio* de 5 de setembro de 1972.

cultura influenciando”.²¹⁶ A publicação do *Jornal do Comércio* de 7 de novembro de 1972, em matéria como nome de “Uma feira aberta a todos os sons”, apresentou que:

“Todo mundo que faz música no Recife – pelo menos os mais conhecidos – já está certo de ir, entre eles Flaviola e seu grupo, Otávio Bzzz e Tiago Araripe, os dois liderando o Nuvem 33, Lula Côrtes. Não irão aqueles que fazem música dentro de esquema comercial, pois a Feira será aberta a todos os interessados, com os portões abertos, sem cobrança de ingresso. De outros estados nordestinos também virão grupos musicais, como Carlos Aranha; e seu grupo de João Pessoa; Marco Polo que é de Recife, mas está morando Rio, encontra-se aqui e irá apresentar sua música em Nova Jerusalém”.



Cartaz da Feira de Nova Jerusalém

Sem pretensão de lucros, os organizadores do evento, abriram mão da cobrança de ingressos, pouparam também nos custos da produção e economizaram na divulgação dos jornais. Ainda assim, de acordo com o jornalista José Teles, em seu livro “Do frevo ao manguebeat”:

“Infelizmente, sabe-se muito pouco do que aconteceu durante esse festival, provavelmente entre as dezenas de congêneres malucos que rolaram no Brasil nos primeiros anos 70 (as pirações, nos anos 60, de Ken Kesey e os Merry Pranksters junto com o Grateful Dead devem ser o mais próximo dessas viagens que rolaram do Oiapoque ao Chuí). A maioria dos participantes estava léguas de Bagdá para conservar na memória algo mais do que uma mera lembrança.”²¹⁷

O sistema de som utilizado no show foi o mesmo da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, com 34 caixas de som, 10 amplificadores Delta e 16 microfones, “uma espécie de *Woodstock* cabra da peste”. Uma feira livre de música, com entrada franca, de atitude *underground* satisfatória para os estudantes universitários da UFPE que

²¹⁶ José Teles sugere que o texto “parece ter sido redigido enquanto estavam viajandões”(sic) ao se referir ao escrito publicado sob o nome de “Uma Feira aberta a todos os sons”, no *Jornal do Comércio* de 7 de novembro de 1972. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 150.

²¹⁷ TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 152.

conseguiram “unir músicos que trabalhavam cada um na sua, dispersos, poucos profissionalmente, muitos deles nem se conheciam”.²¹⁸ E mesmo em atitude muito distinta da produção do *Woodstock* Norte Americano, dos “três dias de paz e amor”, o evento ficou conhecido como “*Woodstock* Nordestino”.²¹⁹ A aproximação dos dois eventos de portes e impactos indiscutivelmente distintos, em imaginação se dá pelo caráter contracultural de referência a expressão do dionisíaco nas artes,²²⁰ das festividades, neste aspecto representada pela convergência entre “sexo, drogas e *rock’n roll*”, como no filme com base nos trabalhos de Angeli, “*Wood & Stock: sexo, orégano e rock ’n roll*”.²²¹ No Recife, participaram da realização festiva dionisíaca do udigrudi da pernambucália, além de Marco Polo e o Tamarineira Village, Flaviola, Pitti (que tocou com Caetano e Gil em Salvador), Otávio Bzz, Tiago Araripe do Nuvem 33, Lula Côrtes e outros artistas. A produção, como anunciado em cartaz ficou por conta dos D.As de Medicina, Geologia, Arquitetura, Engenharia da UFPE e da Sociedade Teatral de Fazenda Nova. A Feira de Música comprovou um tipo singular de experimentalismo musical sugerido pelos jovens pernambucanos.

²¹⁸ Op. Cit. Pag. 152.

²¹⁹ Op. Cit. Pag. 150.

²²⁰ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

²²¹ A atuação *hippie* durante os anos 1970, foi de “paz e amor” em diversos lugares, a matéria do *Jornal do Comércio* de 14 de abril de 1974, de nome: “Hippies têm comportamento exemplar em Fazenda Nova”, explicitou que: “os hippies este ano em Fazenda Nova cumpriram inteiramente a filosofia que adotam: paz e amor. Estas duas virtudes, os andarilhos professaram na íntegra, pois nenhum conseguiu prejudicar a ação dos policiais, que elogiaram sua conduta, tanto na cidade quanto no camping”.

A pedra que rola quebrando com o reacionarismo

“Foi nesta feira que Lula Côrtes despontou como guru dos desbundados, junto com a namorada Kátia Mesel, (cineasta, autora de vários curtas premiados) e seu irmão Marcelo Mesel (ambos judeus e filhos de um dos mais renomados professores da capital, Israel Mesel, que fundaria o primeiro cursinho pré-vestibular do Recife).”

José Teles – “*Do Frevo ao Mangue Beat*”

A marginalização de alguns dos artistas dos anos 1970 no Recife se deu pela formação de uma cúpula artística musical? Enquanto alguém grita, quem tenta subverter o grito? O que move tal inquietação dialética, uma agitação recorrente? Nestes anos, eram diversos os shows e apresentações que seguiram na onda musical do experimental, alguns artistas associaram a música instrumental ao nível de improvisação, comercial e não-comercial, fala-se da música *pop* e moderna. Tal categoria estética da música fomentou alguns tipos de formas musicais e pode-se identificá-las nas leituras das atuações culturais cotidianas do período estudado, ao lembrar um dos vários caminhos a seguir neste tipo de estudo – da complexidade de leitura da prática cotidiana e plural –, no que o historiador Frances, Michel de Certeau, chama de “maneiras de fazer” ou “Artes de fazer”.²²² Ora, na articulação do específico estudo, a representação do *hippie* não pode se tornar apenas a de um “doidão inerte”, pois as diversas atuações cotidianas dos personagens desvelam uma pluralidade de ações e manifestações, e seria torpe chamar atenção do público voltado à “moda *hippie*”, somente em transcender o corpo. Mas, também nas atuações urbanas da música, na paisagem diária da rua, na preparação da encenação artística, que no microscópio da teoria local se transforma em um emblema dos milhares de microorganismos ativos. Isto quer dizer que durante o início dos anos 1970 a “música brasileira” foi também a “música urbana” dos *hippies*? No *Jornal do Comércio* de fevereiro de 1972, em matéria com foto de jovens *hippies*²²³ sentados nas calçadas, alguns com faixas na cabeça, outros de jaquetas, com suas calças e blusas listradas, expondo seus trabalhos artesanais ornamentais, encontra-se a notícia de que “um grande número de “hippies” de todo país está presente ao II Festival de

²²² CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

²²³ Facilmente podemos identificar no universo da moda “hippie” dos anos 1970 no Brasil grupos de jovens viajantes, formados pelos “viajadores” e suas famílias, sobretudo jovens – garotos, garotas e crianças – em frequente migração – Ver Maffesoli ao falar das vagabundagens pós-modernas – “sobrevivendo” da produção e comercialização do artefato artesanal. Cf. MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Verão de Marechal Deodoro”, a fim de ver a atração principal para o público alagoano, Sérgio Ricardo, que gravou a trilha sonora de Deus e o Diabo na Terra do Sol e fez canção de protesto na época das atuações tropicalistas.²²⁴ Contudo, vinculadas às atuações musicais do udigrudi, proliferaram os “dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Nesses se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos”.²²⁵

Portanto, quando se fala da autenticidade do artista e do que ele propõe para arte, muitas vezes esquece-se que a orientação consumidora do artista “destrói a autonomia e a hierarquia estética próprias da cultura cultivada”.²²⁶ Tornam-se perceptíveis os conflitos e as discussões de priorização estética no “debate público” entre as produções artísticas da época, “valorizando” ou “não” as qualificações/desqualificações “características” da “região” e da “nação”. Nestes anos, esteve presente na cultura uma tentativa de estabelecer formas para composição das músicas e escolhas específicas de temáticas das canções que pudessem expor uma musicalidade autenticamente brasileira, num sistema valorativo de orientação estético-político experimental, “que encontra na música expressão privilegiada” e que, “atravessa os anos 1970, marcados pela censura e pelas lutas democráticas”.²²⁷

“Nesse sentido, os anos 1970 apresentaram poucas revelações. Algumas honrosas exceções, como Djavan, por exemplo, galgaram à notoriedade valendo-se justamente dos festivais (neste caso, o Festival abertura, da Globo), que, de quando em quando, eram reabilitados pelas televisões. Outras, como Raul Seixas, Novos Baianos, ou mesmo Secos & Molhados, surgem em pleno dilúvio repressivo da era Médici como herdeiros da luta tropicalista contra a exclusão. Misturavam o som elétrico do rock com ritmos tipicamente nacionais (frevo, choro, samba) e até com a dicção “brega” que sempre esteve presente na canção romântica latino-americana. Desde que chegassem a um produto comercial, e não se esmerassem em

²²⁴ Ver *Jornal do Commercio* de 5 de fevereiro de 1972, matéria “Festival de Verão teve ontem “show” e terá hoje uma cavallhada e folclore”. Perceber como as “cenas” entrelaçam-se umas nas outras criando suas particularidades.

²²⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. pp. 304.

²²⁶ Op. Cit.

²²⁷ SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. IN: *Decantando a república, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 30.

mensagens políticas, esses músicos sentiam-se “livres” em sua produção”.²²⁸

Nesta perspectiva, José Miguel Winisk mencionou sobre uma consagração de artistas da década anterior, durante os anos 1970, é como se a música estivesse:

“em algum lugar entre o silêncio e as palavras. Há também uma perspectiva política diferente, que não quer que a música se cale como tal, nem que se cale para deixar que as palavras falem, mas se seja música, que exista como força, que seja assim mesmo uma estranha no campo de forças, e que atue como propulsora a seu modo próprio”.²²⁹

Com isso, o problema da narrativa em questão é também com as definições e limites utilizados em muitos trabalhos de “história cultural”, – mais particularmente quando se tratando de “música popular”; que seguidamente leva ao entendimento de que “o conceito de cultura popular traduziu, em suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações entre os intelectuais ocidentais com uma alteridade cultural ainda mais difícil de pensar que a encontrada nos mundos ‘exóticos’”.²³⁰

Tal precaução deve ser tomada em atenção à idéia de que “foi preciso esperar o século XIX para saber o que era a exploração”?²³¹ Contudo, tenta-se distinguir a fabricação metafórica do artista que quando amador e tropicalista, tinha uma preocupação com “a linha evolutiva da música brasileira”, mas quando Doce Bárbaro e experimentalista, “não pergunta mais aonde vai a estrada”. Sem hesitar, busca-se sentido em algo que aparentemente não quer possuir sentido? Mesmo assim, Raul Seixas, com sua experiência em composição e produção musical, anunciava que os “novos” caminhos do *underground*, eram também os de cantar de fora, visto que no ano de 1974, cantava: “acredite que não tenho nada a ver, com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira, a única linha que eu conheça é a linha de empinar uma bandeira”.²³² Foi nesta mesma perspectiva que o Tamarineira Village promoveu o show, “Tamarineira Fora da Paisagem”, em 1973, e explicitou que os integrantes do grupo:

²²⁸ TATIT, Luiz. “A Canção Moderna”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 123.

²²⁹ WINISK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou Por Favor, professor, uma década de cada vez”. IN: *Aos 70: Ainda sob Tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. pp. 33.

²³⁰ CHARTIER, Roger. *Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes Meireles Matencio. Campinas: São Paulo, 2003. Pp. 155.

²³¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Pag. 74.

²³² Referência à música “As aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor”. Disco, *Gita* de Raul Seixas, lançado em 1974.

“não estão presos a determinados estilos ou tipo de música; em outras palavras, agem com elas sem se fixarem nelas, conservando sempre a sua elasticidade musical. É graças a essa elasticidade que não se pode rotular o Tamarineira Village de ser isso ou aquilo, pois ele é isso e aquilo”. “O fim e o começo sempre terminam juntos, deixando, além disso, um grande campo de ação. Talvez assim se defina o trabalho do Tamarineira, o que leva a fazer músicas doces como “Pra te dizer” ao mesmo tempo que ataca com uma música sangrenta como “Geórgia a Carniceira”, canta um samba de breque e aparece com um lindo rock. Há uma coerência entre o que eles são e o que eles fazem, não sendo uma contradição”.²³³

Dessa forma, o pessoal do udigrudi da pernambucália, mesmo não estando tão preocupados com os rótulos e definições objetivas de suas produções, apresentaram especificidades, e estavam ali, entre os artistas, tropicalistas, de esquerda, do frevo, dos carnavais, de orquestra, de conjunto, os circenses, repentistas; sobretudo, na contra-estética musical dos armoriais, e com isso, pretendiam transgredir as doutrinações da erudição através do folclore. Ficando claro que não se pretendeu tornar o grupo armorial como material descartável de pesquisa, mas distinto, e sua teoria foi útil à aplicação musical em orquestra, referencial aos tipos e focos de estudos diferenciados, portanto não adverso ao udigrudi. Ainda mais, complementar, nas dimensões dos estudos culturais, como no caso dos estudos da historiadora, Maria Tereza Didier.²³⁴ Estes circuitos, distinguiram-se “dos outros circuitos musicais”, quando associados aos chamados “microgrupos” que emergiam nos campos artísticos e sociais dos artistas que trabalham entre si. Como apresenta em leitura da sociedade, o pensador Michel Maffesoli, ao mencionar que:

“com efeito, a diferença do que prevaleceu durante os anos 1970 – com esses marcos que foram a contracultura californiana e as comunas estudantis européias – trata-se antes de um ir-e-vir de um grupo a outro do que da agregação a um bando, a uma família, a uma comunidade”.²³⁵

A existência de tais “microgrupos” pode simbolizar também uma possibilidade de reagrupamento de membros – vários indivíduos conspirando um mesmo ideal –, em uma comunidade específica, com o propósito de lutar por um objetivo em comum, ou contra alguma adversidade dominadora que agrida, reprima ou oprima – símbolo de

²³³ Divulgação de show do grupo Tamarineira Village, *Jornal do Comércio* de 16 de fevereiro de 1973. Caderno III. Capa.

²³⁴ MORAES, Maria Tereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

²³⁵ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. pp. 132.

“punição por algo” –, vale ressaltar que nem sempre imaginado e utópico, mas nem por isso, menos alienado.

No Recife, um dos grupos musicais de maior “singularidade regionalista com autenticidade”, nos anos 1970, foram os “Armoriais”, analisados pela estudiosa Maria Tereza Didier, que observou a cultura brasileira com base nos estudos sobre os signos do chamado, “Movimento Armorial”, nas artes. As considerações da estudiosa ajudaram a esclarecer como o grupo armorial preencheu o imaginário de uma “dimensão corporativista” da cultura, durante os anos 1970. Pois, segundo a autora de *Emblemas da Sagração Armorial*, “um grupo de artistas e intelectuais reuniu-se com o intuito de dar expressão a formas autênticas da cultura brasileira”.²³⁶ O campo de atuação do “Movimento Armorial”, foi do vínculo musical com as “raízes populares nordestinas” da “cultura popular brasileira”, buscando uma forma de “cultura regionalista” na música produzida no nordeste pelos antigos cancioneiros e repentistas. A proposta do grupo Armorial, foi de transformar em orquestral e, por conseguinte, em erudito, as referências musicais dos ritos populares e do folclore local, principalmente em Pernambuco. Isso, através de sugestões e estudos difundidos principalmente pelo escritor Ariano Suassuna, e na música produzida pelos grupos do Quinteto Armorial e da Orquestra Armorial.²³⁷

A crítica das “idéias armorias apontava para uma visão “moderna” da cultura brasileira, a qual defendia uma outra concepção de “mistura” cultural, mais próxima da expressão tropicalista, tentando reunir elementos do bumba-meu-boi com o iê-iê-iê, num regionalismo eletrônico”.²³⁸ Em contraposição explícita surge o Quinteto Violado que produz um som regionalista usando também instrumentos elétricos. Pois, tal crítica Armorial, acusa diretamente as ações / subversões / transgressões dos jovens experimentalistas do Recife, possibilitando também a visualização de uma paisagem de

²³⁶ MORAES, Maria Tereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000. pp. 35.

²³⁷ No periódico *Jornal da Cidade* do Recife de 25 a 31 de maio de 1975 em uma crítica de Ivan Maurício à Ariano Suassuna, sob o nome de “*É proibido*”, o jornalista menciona que “Ariano Suassuna (vide “*Diário de Pernambuco*”, 25.05.75) disse que enquanto ele for secretário da Educação e Cultura, os shows “não vão ter oportunidades” nos teatros municipais (Santa Isabel e Parque) por serem “espetáculos municipais de qualidade inferior ou média.” Embora não tenha definido o que seja um espetáculo musical de alta qualidade, suponho que queira referir-se às apresentações de orquestras sinfônicas, aos espetáculos de óperas e aos balés de procedência internacional. E, naturalmente às orquestras e ao quinteto armorial.” p. 17.

²³⁸ MORAES, Maria Tereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000. pp. 46.

discussão focada na ideologia de expressão do “regionalismo”²³⁹ na arte, e da produção de uma “identidade nação” na cultura brasileira que esteve em vigor na época. Não se pode esquecer-se da fomentação do jargão “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Ainda há os que conseguem lembrar que vinculada à propaganda dos militares na época, por ora, ou outrora, estava uma ou outra produção da música armorial. Claro, “pra frente Brasil”. E o “progresso” também almejou atingir o campo artístico? Como que não? E o pessoal do udigrudi, tornou-se o “outro” dos armoriais, neste aspecto? Não, ao evidenciar que o udidrudi consumia também os armoriais, de modo que eram artistas da música *pop* e do experimentalismo abrangente da música livre e sem paredes. Mas, os militares, ainda que trôpegos e sem precisão literária da abrangente dimensão imagística do mundo das artes, se imaginaram idôneos ao julgamento – não se tornaria demasiado dizer que ideologicamente carregados da “herança” de um “trauma edipiano” imbuída aos valores de uma “censura moral” – do produto cultural. Quiçá, por isso toda nudez e atitude descolonizadora foi castigada? Não somente, mas o que se pretende observar na música e na arte, é uma leitura também com referência de uma saudade artística, de um tempo e um lugar. Ainda mais, do “disco proibido” retirado do mercado.

É que o LP do grupo Ave Sangria, lançado pela Continental, foi recolhido das prateleiras por causa da faixa “Seu Waldir”,²⁴⁰ que não passou pelo filtro da censura ditatorial. Música esta composta por Marco Polo, quando estava no Rio de Janeiro para a artista Marília Pêra cantar, mas “ela desistindo” de cantar, a letra ficou de molho. E quando o artista e compositor Marco Polo, volta ao Recife em 1972, resolve cantá-la com o grupo Tamarineira Village, até a canção ser gravada no LP do Ave Sangria, e posteriormente ser proibida pela censura quando veiculada no mercado fonográfico. Mas, como fala Zuenir Ventura, não se deve colocar a censura como foco dos prejuízos artísticos dos anos 1970. Sem esquecer o que mencionou José Celso Martinez, “nada se faz livremente no Brasil e não é só por causa da censura”.²⁴¹ Sem querer se tornar demasiado, pode-se conjecturar em uma visão mais geral, a partir de Zuenir Ventura, de que:

²³⁹ Ver depoimento do músico Nelson Ferreira no *Jornal da Cidade* do Recife, 19 a 25 de janeiro de 1975. “Não se pode admitir modernismo, no baião, no xaxado, no frevo, no arrasta-pé, no samba”. IN: “Nelson Ferreira, velhos carnavais (2)”. p. 6.

²⁴⁰ Em 1974 a música foi proibida por ser tentatória a “moral” da sociedade pernambucana, sendo vetada de tocar na rádio e as tiragens recolhidas para exclusão da música do disco que foi re-lançado um mês depois. Ver documentário Projeto Experimental em Jornalismo, 2008.2. “Ave Sangria: Sons de Gaitas, Violões e Pés”. Produção Reportagem e Edição de Raynaia Uchôa, Rebeca Venice e Thiago Barros sob Orientação de Cláudio Bezerra e imagens de Alex Costa da Universidade Católica de Pernambuco.

²⁴¹ Revista Visão, julho de 1971. p.52-58.

“Contracultura, *underground*, “udigrudi” ou desbunde, essa tendência tem mais dificuldades em revelar alguns inegáveis talentos dos seus quadros do que em expor muitas das ostensivas contrafações aderentes. A facilidade em atrair, pela aparência, ao mesmo tempo falsos adeptos entre os jovens e gratuitas antipatias entre os velhos, talvez seja a sua maior realização. Vivendo entre o impulso de se harmonizarem num marginalismo que ameaça levar sua criação a um perigoso autismo e o risco de serem consumidos pelo que rejeitam, esses artistas malditos, mais pelo que aparentam ser do que pelo que produzem, talvez deixem para a cultura brasileira mais uma atitude do que uma obra”.²⁴²

Neste texto, o jornalista também está sugerindo uma atenção do pesquisador da cultura brasileira tanto para a atitude do artista, quanto para sua obra. Pois, qualquer suposta teoria sugere uma aplicabilidade local. Neste aspecto, o específico cotidiano urbano da música experimental de Pernambuco, ao mapear algumas discussões culturais a respeito da música no Recife, do período estudado, encontra-se com “idéias” que induzem a pensar como após o AI-5, para o governo brasileiro, os mais “perigosos” desvios e subversões se encontravam nos setores culturais. Por que, era de interesse militar, não só a censura, mas também fomentações culturais outras que de maneiras diferenciadas, “proíbiam” determinadas atividades culturais, ao mesmo tempo em que “consentiam” outras. Os militares agiam como um filtro entre aquilo que deveria ser “proibido” e aquilo que deveria ser “preservado”. Por isso, para enxergar algumas antipatias entre os “jovens” e os “velhos”, como sugeriu Zuenir Ventura, estuda-se o contraponto às políticas culturais proibicionistas, do início da década. Contudo, no Recife a partir de 1975, quando o armorialista Ariano Suassuna, assume a Secretaria de Educação e Cultura do Recife, vê-se a notícia do jornalista pernambucano Ivan Maurício, no periódico *Jornal da Cidade* ao expor sua indignação contra a proibição. Mais especificamente, foi um “recado para o secretário Ariano Suassuna de Educação e Cultura do Município”, explicitando que, em sua “opinião, os caminhos da cultura são muitos e todos devem ser trilhados. Só não admito um, o da proibição”.²⁴³

Dessa forma, a ótica investigativa aqui priorizada não se distancia muito da discussão anteriormente proposta por Maria Thereza Didier, em seu livro, “Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76)”. Contudo, percebe-se uma possível “proporção Armorial de abordagem regionalista” à temática

²⁴² VENTURA, Zuenir. IN: *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. HOLANDA, H. B.; GASPARI, E.; VENTURA, Z. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. P. 63-64.

²⁴³ Periódico *Jornal da Cidade*, de 25 a 31 de maio de 1975. p. 17.

dos sons “não estranhos”. Portanto, a autora elucida a presença da preocupação com o fazer artístico, inserido na discussão de “identidade nacional” e nas estratégias de “produção cultural”, emergente no início dos anos 1970, no Recife. Maria Tereza Didier, ao observar que Ariano Suassuna “e o Movimento Armorial assumem o pluralismo sincrético racial e cultural como a marca emblemática da cultura nacional”, e afirma que “a visita ao mundo “mágico” nordestino não se fez como leitura única. Diversos intelectuais e artistas que pensaram a cultura brasileira, na década de 70, enfocariam esse tema. Pois, vários setores da *intelligentzia* brasileira abordaram a cultura popular nordestina como referência à questão nacional”.²⁴⁴ Visto que:

“Sergio Ricardo, o autor da trilha sonora de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, também recorreu ao mundo imaginoso do Nordeste, fundamentando-se em pesquisas sobre a literatura de cordel, para dirigir o filme “A noite do Espantalho”. Para abordar a problemática nordestina da seca e dos camponeses espoliados, Sérgio Ricardo optou por deixar de lado o “realismo da situação verdadeira do camponês” e partiu para utilizar as vestimentas, o colorido e a ingenuidade, que, em sua opinião, faziam parte da simbologia popular. É significativo o exemplo desse trabalho porque, apesar de também explorar o espírito mágico da simbologia nordestina, diferencia-se bastante da abordagem armorial. Considerado por alguns críticos como, “uma ópera no sertão”, *A Noite do Espantalho* pretendeu estabelecer uma comunicação efetiva com o “povo”, através de suas alegorias. Na opinião de Sérgio Ricardo, as histórias fantásticas dos livros de cordel embeveciam as platéias nas feiras do Nordeste e assim “qualquer coisa que viesse dentro daquela informação sobre os problemas dos camponeses seria recebida sem a menor resistência”²⁴⁵”²⁴⁶.

Observa-se, no Recife, se multiplicarem os “micro-grupos”. As referências são diversas, pois o grupo Ave Sangria, em 1974, executava muito bem os temas regionalistas na música dos bares e teatros do Recife, sem se esquecer de utilizar também do *rock*, samba, forró e outros ritmos em seu abrangente repertório.²⁴⁷ Mas, houve um grupo de pessoas fazendo músicas, seguindo temáticas, estéticas e formas

²⁴⁴ MORAES, Maria Tereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000. pp. 43.

²⁴⁵ Jornal Opinião de 2 de setembro de 1974. A opinião de Sergio Ricardo a respeito do folclore encontra-se na publicação do Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro. Editora Inúbia, 1976. pp. 72-101. Cf. MORAES, Tereza Maria Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000. pp. 53.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Jornal da Cidade de 29 de dezembro 1974 a 20 de janeiro de 1975, “Ave Sangria no Teatro Isabel”. A matéria anuncia “o conjunto AVE SANGRIA estará se apresentando nos dias 18 e 29 no Teatro Santa Isabel (Praça da República. Fone: 24-1020), à 21 horas com o show “PERFUMES & BARACHOS”... Mas antes de ser Ave Sangria o conjunto já existia com o nome de Tamarineira Village, e que teve sua primeira apresentação na Feira de Música de Fazenda Nova em 1972. Lançou recentemente seu primeiro disco, onde o Baião e o Rock dominam a maioria das faixas”. p. 17.

musicais de algum “manifesto”? Sim, e mesmo sabendo que alguns armorialistas difundiam no Recife, a defesa da criação musical “puramente regionalista”, com base em temas folclóricos e harmonias dos cancioneiros “tipicamente locais”.²⁴⁸ Os músicos experimentais do udigrudi, sem negar o regionalismo, caminharam na contramão do que propunha a iniciativa de Ariano Suassuna. Sobretudo, sua contraposição se deu em resposta a tentativa de Ariano Suassuna em instituir limites criativos “tradicionais” à produção musical local, com a difusão de seu livro, *O Movimento Armorial*.²⁴⁹ Sobre o grupo armorial, este foi “patenteado” pelo fundador Ariano Suassuna e fez escola ganhando expansividade em diversas ramificações das artes – como literatura, música e teatro. Por isso, é bom frisar que não foram somente os armoriais que se utilizavam dos elementos folclóricos e regionalistas na produção da arte. Torna-se importante perceber os direcionamentos estilísticos da produção na música, no cinema e no teatro, nestes anos. No exemplo do filme, “A Noite do Espantalho”, que põe em discussão o problema da seca no nordeste e traz como personagem mítico e narrador dos sofrimentos dos nordestinos, um espantalho, interpretado por Alceu Valença,²⁵⁰ com participação do artista José Pimentel.²⁵¹

No cinema, a reverberação no debate público do filme “A Noite do Espantalho”, gravado em Fazenda Nova e dirigido por Sérgio Ricardo foi considerável. O *Jornal do Comércio* noticiou a seguinte informação sobre a difusão do filme nos festivais da época:

““A Noite do Espantalho” participou da Quinzena dos Realizadores em Cannes, e teve sucesso, recebendo não só boas referências como foi vendido para exibição em 15 países da Europa, além das televisões da Alemanha e França. Participará do Festival de Nova Iorque em setembro, e entrará em exibição comercial, logo após, nos Estados Unidos. Ganhou o prêmio de Melhor Filme e Melhor Música (a trilha sonora de Sérgio Ricardo e Geraldo Azevedo, com

²⁴⁸ Importante revelar o depoimento de Ariano Suassuna, onde ele atesta, que não escreve “para o “consumo” de classe nenhuma. Parto de formas de Arte e a Literatura Populares do Nordeste porque gosto delas”. *Jornal da Cidade do Recife* de 30 de março a 5 de abril de 1975. pp. 9.

²⁴⁹ MORAES, Tereza Maria Didier. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

²⁵⁰ “Alceu fez alguns shows aqui, depois resolveu ir tentar a sorte no Rio. E, encontrando Geral, fez também amizade com o maestro Rogério Duprat (o mesmo que transou com os baianos, no tropicalismo). Duas faixas do LP da dupla tem arranjos de Duprat”. *Jornal do Comércio* de 26 de janeiro de 1973. “*Papagaio do futuro no Santa Isabel*”. Caderno III. Capa.

²⁵¹ “O filme “A noite do Espantalho” que estreará no Cine Astor no próximo dia 26, é o 6º filme nacional rodado em Fazenda Nova, através da Nova Jerusalém. Os outros cinco, foram: em 1962, de Valença Filho; em 1965 Riacho de Sangue de Aurora Duarte, em 1968, A Compadecida de George Jonas; em 1970, dois filmes foram rodados: A vingança dos 12 de Marcos Farias e Faustão, de Eduardo Coutinho”. Cf. *Jornal do Comércio* de 18/08/1974. Caderno II. Pag. 4.

interpretações de Alceu Valença, será lançada em álbum duplo pela Continental) no Festival Internacional do Cinema Jovem. De Toulon, França”.²⁵²

É bom esclarecer que no campo estritamente musical do udigrudi no Recife, a repercussão internacional do experimentalismo musical foi de Ivinho (Ivson Wanderley) no Festival de Jazz de Montreux em 1978. O guitarrista que participou da gravação do LP do grupo Ave Sangria, lançado pela Continental em 1974 – com divulgação nacional do artefato. A semelhança entre Os Novos Baianos²⁵³ e o Ave Sangria era tamanha. Visto que foi só o grupo baiano visitar o Recife em 1974, que o “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”.²⁵⁴ Neste ano, as expressões musicais experimentais no Recife e arredores, foram propriamente singulares, que produzido por Tiago Amorim,²⁵⁵ surgiu o show “Sete Cantos Norte”, na Igreja do Carmo em Olinda, um expressivo show em reunião entre muitos dos artistas pernambucanos do udigrudi com o pessoal do Ceará. Este show, apesar de ter uma forte inclinação regionalista, e fins comerciais, não pretendeu como única referência o universo da “música nordestina” e também carregou estigma de marginalidade. O periódico *Jornal da Cidade*, de 03 a 09 de novembro de 1974, publica uma crítica do jornalista Héber Fonseca, ao evento. Expõe-se na matéria que:

“Os artistas purgaram o principal pecado de todos os shows realizados no Recife (e Olinda): a precariedade do equipamento de som. Apesar de deficiente, no entanto, ele não chegou a comprometer o brilho do espetáculo que reuniu, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Robertinho e o Grupo Ala D’eli, Flaviola e Ave Sangria, e os cearenses Raimundo Fagner e Ricardo Bezerra.

Geraldo Azevedo abriu o espetáculo, com o natural e já esperado atraso. Mostrou algumas de suas composições da safra mais

²⁵² Cf. *Jornal do Comércio*. 20/08/74. Caderno II. Pag. 4.

²⁵³ “Novos Baianos”. “Para quem viu/ouviu o show dos Novos Baianos, aqui mesmo no Recife, “Linguagem do Alunte”, a única novidade que o novo LP do grupo, lançado pela Continental, recentemente, é a faixa 2 do lado B, “Ao poeta”, uma composição de Moraes-Galvão e Pepeu, apresentada num arranjo pop/concretista realmente muito bom”. *Jornal do Comércio* de 14/07/74. Caderno IV. p. 7.

²⁵⁴ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 171.

²⁵⁵ Artista plástico e produtor que efetuou algumas exposições de artes e shows musicais em Olinda – onde morava no 3 Galeras – e no Recife. Exemplo um trecho da matéria: “Tiago Amorim fará exposição na 3 Galeras, em Olinda, com quadros, talhas e panos”, onde diz que “A 3 Galeras” fica num dos recantos mais pitorescos de Olinda e contrariando o horário das galerias comerciais, Tiago fará inauguração “ao por do sol, que é muito lindo aqui de casa”. *Jornal do Comercio* de 20 de agosto de 1974. Caderno II. Pag. 2.

recente e saiu do palco gratificado com muitos aplausos. Robertinho, ex-líder do conjunto Os Bambinos, apresentou-se com seu grupo Ala D'eli que procura, a exemplo de John McLaughlin e Carlos Santana, fazer “um som profundamente místico”. Excelente guitarrista, Robertinho empolgou o público com seus improvisos em “Chamamento Divino”²⁵⁶.

Tais considerações do jornalista, a respeito da precariedade do equipamento, são importantes para que se tenha idéia da dimensão da abrangência interpretativa do discurso crítico. Pois, enquanto propõe-se estudar “a história e a memória, ou seja, a narrativa e o mito, tentam capturar os sons emitidos por esse totem-tabu que, no entanto segue nos desafiando, com a polifonia dos seus “5 mil alto falantes””.²⁵⁷ Isso, para mostrar que a precariedade do equipamento de som da qual mencionou o crítico Hérber Fonseca, não foi uma coisa tão incomum de se encontrar nas produções marginais dos anos 1970, esta fazia parte do cotidiano para quem não possuía financiamento para arte. Contanto que se estenda a complexidade de diversidade que carrega o termo *underground*, pela sua problemática singular de precariedade da arte no cotidiano urbano do Recife.²⁵⁸ Impresso pelo *Jornal do Comércio*, sob nome de “*O Jornal: Anos 70*”, o convite informativo de uma festa particular em 28 de outubro de 1989, evidenciou que nos anos 1970, houve uma “micropolítica comportamental”. Na complexidade daqueles anos, habitou uma dimensão reflexiva da vida política e comportamental, que foram as referências contraculturais.²⁵⁹

Algumas das produções de Glauber Rocha no cinema remetem a pensar que o “papo de *underground* é velho, vem de 1960”. Mas, não se deve sucumbir na opinião de Zuenir Ventura, de que “o *underground* no Brasil foi o Cinema Novo. Tudo isso é jornal de ontem e os filmes geniais que sobraram, aqui ou lá fora, aconteceram por

²⁵⁶ *Jornal da Cidade* de 03 de novembro a 09 de novembro de 1974, “*Sete Cantos do Norte*”, p. 02.

²⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. IN: *Anos 70: Ainda sob tempestade*. NOVAES, Novaes (Org). Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. Pag. 129.

²⁵⁸ Ver *O Jornal: Anos 70*, lançado no Recife em 28 de outubro de 1989, trata-se de um convite para uma festa particular no *Cabanga late Club*, impresso pelo *Jornal do Comércio*, o tipo convite informativo indica que a “transgressão, típica da época, caracterizaria o inconformismo daqueles anos”, “os loucos, românticos, dançantes, exagerados, psicodélicos, reprimidos, desbundados e astrais”. p. 1-12.

²⁵⁹ De que, “Para quem não estava duro de revolta, iniciava-se a descoberta da sensibilidade. O desbunde, o fumo, o artesanato, o hipismo (de boutique, inclusive), Super 8, as intermináveis conversas de bar, os primeiros amores, os acampamentos, o companheirismo. O Black Power, black is beautiful. Os homossexuais, as feministas. A anti-psiquiatria. As terapias alternativas, expressão corporal, HEICH – Escuta Zé Ninguém. A negação do consumismo, as comidas naturais, macrobiótica, acupuntura. Olinda é mais astral que Recife. Território quase livre. Casais morando junto. Colchão no chão, pouca roupa, almofadas, posters na parede, fogão de duas bocas. Simplicidade – a procura da igualdade. Finalizando nossa década, acaba a Guerra do Vietnã, é extinto o AI-5 e inicia-se a distensão. Anistia só viria em 1979”. Ver *O Jornal: Anos 70*, lançado no Recife em 28 de outubro de 1989. P. 1.

causa de seus criadores e não por causa do sistema”.²⁶⁰ É necessário lembrar que foi preciso elencar com a arte o emblema de “PROIBIDO PROIBIR”, não só na expressão artística dos anos 1960. Glauber Rocha, naqueles anos atestava que “nada que se submeta ao sistema presta. O que rompe, ultrapassa. Indústria e *underground* não passam de sistemas”.²⁶¹ E sem seguir nenhum sistema, nem *underground* nem proibicionista, Tiago Amorim, produziu a reunião dos “7 Cantos do Norte”, em um “show dentro da abandonada Igreja do Carmo, em Olinda. Era noite do dia 25 de outubro de 1974”.²⁶² Dos shows do *udigrudi* no Recife, os pesquisadores podem perceber que repercutiram associações representativas outras, como a exemplo de associação da postura de Flaviola aos Secos & Molhados, ou mesmo a Caetano Veloso, assim como do Ave Sangria, aos Novos Baianos, ou *Rolling Stones* do nordeste.²⁶³ Isso, não era algo tão incomum, como visto em outro fragmento do comentário de Hérber Fonseca, na mencionada matéria do *Jornal da Cidade*, em crítica ao show dos “7 Cantos do Norte”:

“Depois foi a vez de Flaviola, um artista que mistura, nostalgia e androginia, dois fenômenos bem explorados comercialmente em discos e shows, em todo o mundo. Apesar de visivelmente influenciado por Caetano Veloso, Flaviola pareceu o mais maduro de todos os artistas pernambucanos que se apresentaram no espetáculo. O público não poupou aplausos para suas versões de “Saca Rolhas” e “Quarta Feira Ingrata”.

O Ave Sangria, cujo disco de estréia, pela gravadora Continental, foi recolhido das lojas devido aos problemas causados pela música “Seu Waldir”, mostrou um trabalho completamente novo e diferente do apresentado no disco. O conjunto, partiu agora, para uma concepções musical inédita em que mistura cúmbia e baião merengue e xaxado, devidamente temperados pelo rock.”²⁶⁴

As menções do jornalista que parece ter assistido a apresentação, confirmam que a “década de 1970 – com toda loucura e vontade de chorar – primava também pela criatividade e seriedade no trabalho musical”.²⁶⁵ Como no impacto das muitas vozes elucidadas sobre o grupo Ave Sangria, que criaram uma alusão da gestualidade e da musicalidade de roqueiros, como os *Rolling Stones* do Nordeste, menção esta

²⁶⁰ VENTURA, Zuenir. IN: *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. HOLANDA, H. B.; GASPARI, E.; VENTURA, Z. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. Pag. 51

²⁶¹ Idem.

²⁶² Referência do *Jornal*: Anos 70.

²⁶³ TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 145-224.

²⁶⁴ *Jornal da Cidade* de 03 de novembro a 09 de novembro de 1974, “Sete Cantos do Norte”, p. 02.

²⁶⁵ Cf. Convite, *O Jornal*: Anos 70.

reapropriada também no livro jornalista, José Teles.²⁶⁶ Mas, até que ponto, as ruas do Recife durante os anos 1970, esteve distante daquilo que sugeria Augusto Boal, para a solução do problema da cultura nestes anos? Ao suposto que se esvaziar as “gavetas dos censores”, se “encherá de imediato o vazio cultural”.²⁶⁷ Não exatamente ao máximo. Mas, no caso específico, dir-se-ia que o grupo Ave Sangria caiu na “gaveta dos censores”, bem no momento em que a Ave preparou seu mais alto vôo. Pois:

“A partir das primeiras apresentações, a fama do grupo foi espalhando-se boca a boca. Sua música não tinha parâmetros: tanto poderia ser um rockão (sic) com os solos ensandecidos da guitarra de Ivinho, quanto um chorinho movido a cavaquinho e bandolim. As incursões de Marco Polo pela poesia deixaram-lhe marcas que ele agora passava para sua música. Os nomes dos shows colaboravam para inflar o mito. O primeiro depois da Feira de Fazenda Nova foi *Fora da Paisagem*. Vieram em seguida *Corpo em Chamas*, e o *Concerto Marginal* (este o ultimo com o nome de Tamarineira Village). Sem nenhum marqueteiro, as lendas foram sendo formadas ao redor da banda: “São um perigo para as moças de família”; “É tudo coisero (maconheiro)”; “São uns frangos (veados, em pernambuquês)”; “Usam batom e se beijam na boca”.²⁶⁸

Ainda a respeito da proibição do disco do grupo Ave Sangria no mercado, o jornalista José Teles mencionou que a “censura não poderia ser mais competente. Não proibiu apenas uma obra de arte, acabou também com seus criadores. O disco chegou a voltar às lojas, sem a faixa maldita, mas aí o grupo entrou no maior baixo astral”.²⁶⁹ Se aceita como pressuposto que o grupo musical para suas atividades experimentais neste momento.

Contudo, faz-se necessário admitir o legítimo pressuposto de que a adoção – em conceito – do termo “experimental”,²⁷⁰ para representar o fazer musical de pequenos grupos urbanos do Recife, dos anos 1970, pode parecer falha pela sua imensa dimensão

²⁶⁶ Em depoimento ao jornalista José Teles, Zé Ramalho menciona que “o Tamarineira era assim como os Rolling Stones do Nordeste”; Eis, como se deu a ida de Zé Ramalho da Paraíba para o *udigrudi da pernambucália*. “Por volta de 73, eu tava em João Pessoa, já saturado dos conjuntinhos de bailes, já querendo expandir meu universo. Um dia me disseram: ‘Olha, tem uma turma no Recife – quem falou foi o pintor Raul Córdula -, tem Lula Côrtes, que toca um instrumento diferente, tem um grupo chamado Tamarineira Village’. Decidir vir para o Recife. Minha mãe morava aqui, ela até hoje mora aqui, portanto eu tinha um ponto para comer e dormir”. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 145-224.

²⁶⁷ VENTURA, Zuenir. IN: “*Cultura em Trânsito: Da repressão à abertura*” / Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. Pp. 45

²⁶⁸ Da crítica jornalística sobre a proibição da música “*Seu Waldir*”, e o impacto da *censura* sob o grupo Ave Sangria, pode-se ler mais detalhadamente nas considerações no livro de José Teles. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 170.

²⁶⁹ Op. Cit. 175.

²⁷⁰ No Brasil, o uso do termo “experimental” para designar um tipo específico de produção artística ganha difusão na década de 1960, com o fazer Tropicalista, sobretudo com as considerações de Hélio Oiticica.

abstrativa, ou conflituosa para os leigos leitores contemporâneos da música brasileira.²⁷¹ Na idéia de reduzir algumas complicações interpretativas inerentes à abrangência conceitual do termo, cabe esclarecer que o seu uso – nesta narrativa –, pode ser entendido de duas formas; ora como doutrina do fazer musical dos grupos urbanos recifenses do “udigrudi”, outrora como metáfora da abstração musical escolhida nas atuações de seus agentes históricos. Em ambas as formas, o experimental também se expõe como um ato musical do qual o resultado é desconhecido. Dessa forma, o trabalho de investigação do pesquisador se insere em um espaço do qual se deve dar atenção minuciosa a tudo. Pois, as referências são múltiplas, o som não conclui “nada” por si mesmo. São as leituras interpretativas das diversas práticas e representações da música no cotidiano dos personagens do udigrudi da pernambucália, através de uma minuciosa pesquisa histórica (documental e memorialística) da condição específica de denúncia pública do “desvio” e da “subversão” destes grupos em atuação, envolvida em uma abstrata idéia de “sistema cultural dos anos 1970” que produzem sentidos diversos aos temas relacionados. Ainda em exaustiva mas valiosa reflexão a respeito da proibição do LP do grupo Ave Sangria, no mercado nacional:

“Almir Oliveira, baixista e compositor do grupo, contemporiza: “Não fosse João Alberto seria outro”²⁷² Disse que foi a mulher de um general, indignada, quem se queixou ao marido a impunidade daquele samba desnaturado. Quem quer que tenha sido o responsável, foi “Seu Waldyr”²⁷³ quem levou a censura federal a exigir o recolhimento do LP em todo território nacional”.²⁷⁴

²⁷¹ Nas palavras da pesquisadora Martha Tupinambá de Ulhoa. “O rótulo MPB é um termo, altamente ambíguo, pois apesar de no seu sentido restrito se referir a um repertório e produções musicais ligada a um grupo específico de músicos, produtores, críticos, professores e historiadores, a sigla MPB ou simplesmente “música brasileira” se refere, de um lado a músicas de origem tradicional e/ou regional em oposição ao universo da música *pop* (contrastando produção artesanal e produção industrializada) e de outro a música com características de vanguarda em oposição também a produção de massa (contrapondo no caso arte e comércio)”. ULHOA, Martha Tupinambá. “*Categorias de avaliação estética da MPB*”. IN: Actas Del Iv Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de La Música Popular. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

²⁷² O jornalista João Alberto nega que tenha havido alguma perseguição ao Ave Sangria. Na época, o jornalista tinha um programa na TV Tupi chamado *Top Set*, no qual o quadro “Ouvir ou Quebrar” recomendava ou desqualificava os lançamentos. O disco com “Seu Waldyr” teve o mesmo destino que dezenas de outros: foi quebrado no ar, sem maiores reações por parte do público”. (TELES, 2000. p. 174)

²⁷³ “Seu Waldir, o senhor / Magooou meu coração / Fazer isto comigo, seu Waldyr / Isto não se faz não / Eu trago dentro do peito / Um coração apaixonado, batendo pelo senhor / O senhor tem que dar um jeito / Senão cometo o suicídio / Nos dentes de um ofídio / Eu vou morrer / Eu falo tudo isto / Pois sei que o senhor está gamadão em mim Eu quero ser o seu brinquedo favorito / Seu apito, sua camisa de cetim / Mas o senhor precisa ser mais decidido E demonstrar que corresponde ao meu amor / Pode crer / Senão eu vou chorar muito, Seu Waldyr / Pensando que vou lhe perder / Seu Waldy, meu amor”. Letra da música Seu Waldir do Ave Sangria, 1974.

²⁷⁴ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 174.

Portanto, o grupo Ave Sangria, que durou pouco mais de dois anos e se caracterizou por fundir, em uma assimilação artística, elementos de vários estilos com evidência no *rock*, ou seja, usando experimentalismo com canções que apresentavam influências do chamado “rock progressivo”²⁷⁵ e “rock psicodélico”²⁷⁶, usufruindo de guitarras distorcidas e letras lisérgicas, para expressarem um novo tipo de musicalidade moderna e subversiva, incorporando inclusive as sonoridades e letras regionalistas em uma atmosfera cultural de grande abstração musical, é representante da subversão artística que imagina-se em música brasileira dos anos 1970.

Da crítica de Hérber Fonseca no *Jornal da Cidade* do Recife aos Cearenses do Pessoal do Ceará, o jornalista menciona que:

“Ricardo Bezerra, inédito em disco, mas ligado ao Pessoal do Ceará, é conhecido como letrista de Fagner em “Manera Frufru, Manera”, e “Cavalo de Ferro”. Começou sua apresentação cantando “A Palo Seco” de Belchior e encerrou com uma longa e hilariante história musicada de um roubo sofrido pelo “Califa de Paquetá” e cujo autor foi Lampião, numa demonstração da influência por ele recebida da literatura de cordel.

Fagner, que já gravou um disco pela Phonogram, passou uma temporada trabalhando na França, também cantou “A Palo Seco”, depois “Fim do Mundo”, “Riacho do Navio”, e “Boemia” de Adelino Moreira, além de improvisar uma música que falava no show.

E, para encerrar, Alceu Valença, que já gravou um Lp com Geraldo Azevedo e participou, como cantor, também juntamente como Geraldo, da trilha sonora de “A Noite do Espantinho”, de Sérgio Ricardo, que será lançada em Lp nos Estados Unidos”. Acompanhado pelo grupo Os Diamantes ele encerrou o espetáculo, cantando “Borboleta,” “Mensageira dos Anjos”, “Dia Branco” e “Delminha”. ”²⁷⁷

Contudo, nesta complexa dimensão investigativa da música, pode-se considerar que o trabalho do pesquisador – aquele que escolhe como campo de pesquisa, a música –, encontra seus próprios limites e possibilidades nas associações com as valorações artísticas e culturais manifestadas pelos agentes e interpretes. Aqui, a formulação da trama histórica, pouco referencia o impacto que a música experimental teve na “indústria cultural brasileira”, ou de diversas partes do mundo, ou mesmo ao valor

²⁷⁵ O rock está ligado a um leque de ação no espaço que parece ser muito mais aberto, “quase infinito”, e como se deu as abrangências de sub-gêneros dentro do rock’n roll. Cf. CHACON, Paulo. *O que é Rock*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

²⁷⁶ Na voz de Zé Ramalho da Paraíba, “Todos tinham muito de psicodélico”. E apesar de Zé Ramalho ser de naturalidade Paraibana, o mesmo esteve “engajado” com as produções musicais de Pernambuco, por isso a utilização de sua figura nas pesquisas é importante para compreensão do cenário da música experimental pernambucana nos anos 70. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 146.

²⁷⁷ Cf. *Jornal da Cidade*, de 03 a 09 de novembro de 1974. Matéria, “Sete Cantos do Norte”, p. 02.

“artístico” ou de “mercado” dos artefatos musicais. Pois, os discos possuem um valor de registro, a exemplo das parcerias e migrações dos artistas do udigrudi, não só entre Sergio Ricardo e Alceu Valença após a dupla Alceu e Geraldo, e mesmo depois, entre Alceu e alguns dos ex-músicos do Ave Sangria, pra gravar o disco Molhado de Suor e somados a Zé da Flauta, Zé Ramalho e Lula Cortes no musical Vou Danado pra Catende.²⁷⁸ É que logo depois do término das atividades musicais do grupo Ave Sangria, em meados dos anos 1970, alguns dos músicos tem a possibilidade de acompanhar os trabalhos de Alceu Valença, e direcionam a preparação de suas atividades artísticas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. O mesmo acontece com o artista, Zé Ramalho da Paraíba.

Em termos de 1968, a apresentação do AI-5 (Ato Institucional N.º 5), foi vista por alguns pesquisadores como decisivo para a intervenção – em alguns espaços – na produção e consumo da música brasileira politizada da época.²⁷⁹ Embora, talvez tenha impulsionado a complexidade e inteligência das letras e formas de algumas canções, notoriamente, instituía censura a todos os meios de comunicação e muitos estudantes, músicos, políticos, artistas e oposicionistas brasileiros foram cassados, presos, torturados e exilados.²⁸⁰ Ou seja, além de tudo, os militares solicitavam carimbo de “censura estética” a toda veiculação cultural e apresentações públicas de quaisquer espécies. Vale lembrar as considerações de Raul Seixas, no disco Carimbador Maluco, na menção de que o produto musical dos anos 1970 deveria ser direcionado primeiro à ditadura, a fim de “ser selado, registrado, carimbado, avaliado, rotulado”.²⁸¹ E depois, ser lançado no mercado de consumo, ao público geral de consumidores e consumidos pela sociedade. Da mesma forma, os artistas agiram com a produção de shows, eventos, peças, cursos, e diversas outras posturas atuantes. A saber, que no caso específico da

²⁷⁸ O *Jornal do Comércio* de 04/01/1975. “Alceu Valença veio divulgar seu disco”, Molhado de Suor; “Nesse disco atual, Geraldinho também trabalha, bem como Lula (Abrakadabra) Côrtes.” Nas palavras de José Teles, se a agitação fosse em “68, os pernambucanos teriam provocado polêmicas com “Vou Danado pra Catende”, composição de Alceu Valença, um rock/repente, eletrificado, uma mistura de ritmos com sonoridade que era a cara do som do udigrudi local. Costurava a porrada do Ave Sangria, com a viagem do Phetus, mais as “estranhices” da viola de Zé Ramalho “da Paraíba”, e o tricórdio de Lula Côrtes “do Norte”. “Vou Danado pra Catende” foi algo tão difícil de enquadrar que o júri instituiu o prêmio de “Pesquisa” para a música de Alceu (que deu parceria ao poeta Ascenso Ferreira). Zé Ramalho tem uma expressão curta & grossa para definir o som de “Vou Danado pra Catende”: “tamanco sem couro”. Ou seja, pau puro”. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 197.

²⁷⁹ Também aplicado à outras artes, ex: literatura, poesia, cinema e teatro.

²⁸⁰ Sobre a atuação *tropicalista*, Caetano e Gil são deportados para Londres em 1969, impossibilitados de fazerem shows, gravavam seus artefatos musicais para serem lançados no mercado brasileiro.

²⁸¹ Música de Raul Seixas, “*Carimbador Maluco*”. Apropriação do músico de um texto do anarquista Pierre Joseph Proudhon, do século XIX, em 1983 ele fala metaforizando o “homem governado” em meio à burocracia imposta pelo “governo ou estado vigente”.

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 manguebeat 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.²⁸²

Isso comprova a percepção que a abertura musical e ideológica proposta pelo “movimento tropicalista” de final dos anos 60, se expande com a idéia cultural do “neo-antropofagismo”,²⁸³ onde o uso da guitarra e do baixo elétrico nos festivais – em uma época de busca desenfreada por uma “identidade” musical brasileira – atribuíram “famosas” discussões sobre a forma musical, além de impulsionar uma crítica aos valores estéticos e ideológicos da musicalidade de uma “esquerda” nacionalista, expunha como problema da música brasileira uma “aura estética”, surgida através de uma “experiência ética”, que levaria alguns artistas a desenvolverem um tipo de “costume” musical.²⁸⁴ Nada tão contundente para ser expressa/consentida de forma tão rápida. A década de 1970, na música, foi também um tanto psicodélica e colorida, no fazer musical. Algumas vezes feito longe da “espira de massa”, que possuía como auditório e público seus próprios participantes. Por isso, a música dos anos 1970 corre o risco de teatro, onde “toda a tentação histórica são afastados”.²⁸⁵ Dentre os muitos e consideráveis tipos musicais existentes, como um todo – de Música Clássica, passando pela MPB, Samba, Bossa-Nova, Valsa, Jazz, Blues, Salsa, Rumba, Reggae, Forró, Frevo, Xote, Baião, aos intermináveis tipos de *Rock*; a reafirmação estética da música também se encontra na linguagem – daí a importância do verbal e do não verbal na

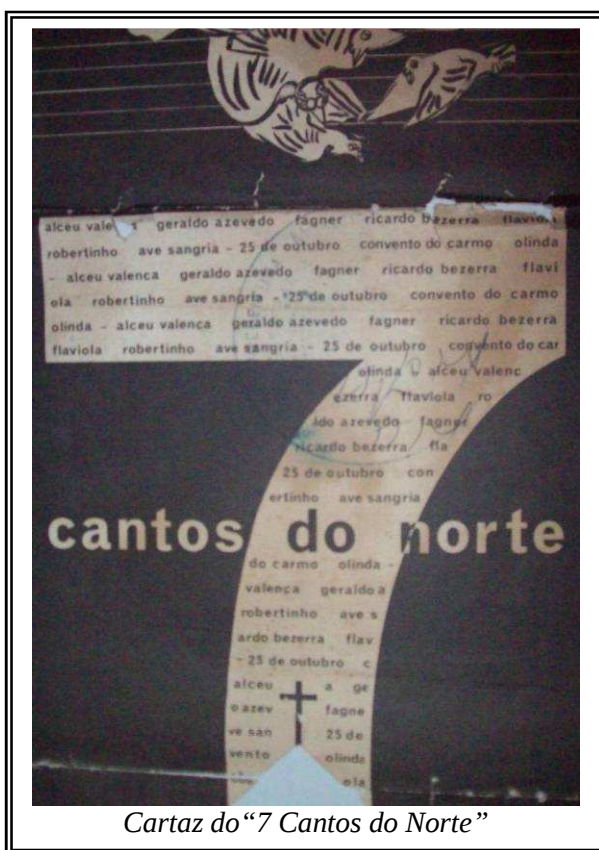
²⁸² Nos dias atuais o LP *Paêbirú (O Caminho do Sol)* do Lula Côrtes com parceria de Zé Ramalho, gravado em 1975 é muito cobiçado pelos fãs de música psicodélica, encontrando quem pague na internet até R\$ 4.000,00 por este artefato. Há também comentários sobre a gravação do LP *Satwa* de Lula Côrtes & Lailson como sendo um dos primeiros discos a serem gravados e produzidos de forma independente no Brasil, substituindo o marco histórico do LP “*Feito em Casa*” do Antonio Adolfo de 1974. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 155.

²⁸³ Eventos fundadores descritos por Napolitano em 1967, mas que só veio a ser instituído em 1968 a partir de um “manifesto” de Nelson Motta no *Jornal Última Hora* de nome “Cruzada Tropicalista”, sabendo que é vista por alguns como a síntese das experiências mais atualizadas da vanguarda com a tradição da arte popular brasileira. Cf. NAPOLITANO, 2001. pp. 63-78 e CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995, pp. 93-130.

²⁸⁴ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. pp. 35-53.

²⁸⁵ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: Edições 70, 1982. pp. 213.

pesquisa –, na intencionalidade da forma, da composição e da melodia do artista. E cada artista, na busca de sua específica “liberdade de criação”, se apoiara na riqueza de referências das rádios e nas informações musicais diversas nacionais e internacionais. Pois, os grupos experimentais misturaram jazz, erudito, som oriental, música barroca, música regional, tropicalista e tudo mais que estivesse disponível, nem que seja por um só momento no centro do mundo.²⁸⁶ Isso não quer dizer que tal consideração direcione o olhar para uma dimensão cultural que alardeie em um ecumenismo eclético de que todas as músicas da época “sejam boas”. É bom ter cuidado, devido ao fato de que não se está em busca das “músicas boas”, quando não se é olheiro de nenhuma indústria cultural. Trata-se antes de mais nada, de uma atenção para “grandes “forças” que conhecem o “eterno retorno” no interior de histórias diversas; são matrizes constantes que se articulam a momentos históricos específicos. Criam, assim, nessa articulação, *singularidades* a verificar/constituir teoricamente.”²⁸⁷



Cartaz do “7 Cantos do Norte”



Capa do disco Ave Sangria de 1974

²⁸⁶ Letra de Momento na Praça: “Primeiro as pernas voaram/De borracha, de nada/Ou músculo leve Salto livre/O suficiente pra planar/E o corpo todo foi atrás/Em cima, embaixo/dos lados, no meio Centro do mundo/E os violões brilharam sobre a noite/Enquanto as lâmpadas de mercúrio/Iluminaram a praça/Caracóis, pedras e lesmas/Pernas roçam de leve o chão/E os olhos abertos e o sorriso (bis) / De quem se liga no mar (bis).” LP, Ave Sangria, Continental. 1974.

²⁸⁷ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. pp. XI

– CAPÍTULO II –



OS CAMINHOS DO UDIGRUDI

“AS QUEIXAS acerca da decadência do gosto musical são, na prática, tão antigas quanto esta experiência ambivalente que o gênero humano fez no limiar da época histórica, a saber: a música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa a flauta encantadora de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano. Toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto.”

Theodor W. Adorno, “*O fetichismo na música...*”

A Turma: “Os loucos, românticos, dançantes, exagerados, psicodélicos e astrais”

“Uma experiência psicodélica é uma jornada a novos reinos da consciência. A abrangência e conteúdo das experiências são ilimitados, mas suas características são a transcendência de conceitos verbais, das dimensões de espaço-tempo, do ego ou identidade. Tais experiências de consciência expandida podem ocorrer de diversas formas: privação sensorial, exercícios de yoga, meditação disciplinada, êxtases religiosos ou estéticos, ou espontaneamente. Mais recentemente elas se tornaram disponíveis para qualquer um mediante a ingestão de drogas psicodélicas como LSD, psilocibina, mescalina, DMT, etc”.

Timothy Leary, “*A Experiência Psicodélica*”

Das (im)possíveis leituras a respeito da arte, uma investida merece atenção nesta narrativa. Surge das proposições de Roland Barthes ao tratar criticamente sobre a “sabedoria da arte”, com uma preocupação de questionar aos “avatares da pintura”; “o que é que se passa, ali?”²⁸⁸ Questão similar foi pensada para o atual estudo sobre música, ao se sentir, escutar, pensar e criticar os artefatos musicais. E na música, mesmo que nem sempre se toque uma fuga, ela quase sempre se torna um caminho. “Como “música” para aqueles que foram batizados na música”.²⁸⁹ Nas proposições do filósofo alemão, Friedrich Nietzsche, é o “dionisíaco” na arte que expressa um “anseio de beleza, de festas, de divertimentos”. A música experimental e psicodélica pode tornar-se analogia da embriaguez, pois o “ser” – heideggeriano – não é mais artista, tornou-se agora, obra de arte? Não tão distante encontram-se as manifestações artísticas de vanguarda pelo mundo, porque o “ser” moderno não é mais “escravo”, torna-se “livre e sonhador”.²⁹⁰

É bom lembrar toda idéia de liberdade está sujeita a uma contrária negatividade física, moral e intelectual, como pressupunha o filósofo Schopenhauer. Um exemplo de uma manifestação cultural recente que envolve leituras outras sobre livre apropriação artística, é a atuação estética da *pop art*. Visto que os caminhos da apropriação pode não expressar muito interesse e seriedade com a produção, mas referencia quase “tudo” o que lhe aparece adiante. Como sugeriu Andy Warhol, ao criar figuras com inspiração de mitos ou mesmo com réplicas de personagens famosos da mídia cultural, inclusive da música. Tudo isso, em defesa do popular? Para mostrar, o que é “nosso”, como a

²⁸⁸ BARTHES, Roland. “*O óbvio e o obtuso*”. Tradução de Isabel Pascoal. Edições 70, 1982. pp. 153.

²⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 14.

²⁹⁰ Idem.

verdadeira representação do “popular”? Tal manifestação poderia retratar também, para alguns artistas da música urbana, uma nova forma de expressão válida, pois a poética artística passou a ser substituída pela poética do cotidiano; nunca inteiramente e de forma homogênea, claro.

No caso do pessoal do udigrudi da pernambucália, nas suas produções há muita referencia das diversas leituras do cotidiano local, sem esconder por completo suas vontades poéticas de romper com o convencionalismo. Quiçá, porque naquele momento tivessem uma posição artística bem próxima da visão de Paulo Bruscky, e por isso, não “faziam diferença entre vida e obra de arte. As duas estavam interligadas”.²⁹¹ Todos queriam viver a vida de artista e quando se tratando estritamente das “maneiras de fazer”²⁹² dos personagens da música urbana do Recife nos anos 1970, os artistas transitavam – para além dos encontros festivos e dionisiacos – entre o experimental e o psicodélico. Uma estética singular? Não se sabe ao certo, pois só restou o “documento/monumento” e as interpretações daquilo que faziam. Contudo, se houve atratividade dos artistas do udigrudi “somente pelas festas e divertimentos”. Isso não é tão fácil de concluir, como tentaram alguns, sem muita associação entre as práticas artísticas contemporâneas e as singulares manifestações no reducionismo do udigrudi local. As evidências indicam que muitos dos personagens do udigrudi, por hora se divertiam enquanto executavam suas atividades artísticas, outrora se preocupavam com a profissionalização e a possível forma de vida. É que as nuances se diversificam na medida em que os contraditórios artistas se multiplicam. Pois, todos os artistas do udigrudi da pernambucália se dispunham a realizar prévias apresentações de suas atuações à censura, não é? Ou seja, mesmo sem pretender, cultivavam uma relação com a censura, assim como àquele qualquer que quisesse produzir arte no período de “anos de chumbo”, no Brasil. No Recife, muitas coisas aconteceram no campo das artes, e se “tudo” poderia ser proibido pela ditadura, o artista Paulo Bruscky não hesitou, e para obter sucesso na censura intitulou inclusive um “Manifesto Nadaísta”, com Daniel Santiago em 1974, fazendo uso do super 8.

Isso, para sugerir que os artistas direcionados para “marginalidade” no Recife dos anos 1970, carregaram um estigma não tão diferente dos que atuaram manifestando e misturando conceitos de arte e vida em suas produções nos diversos campos. Seja na

²⁹¹ BRUSCKY, Paulo. Disponível em: <<http://www.memorialpernambuco.com.br/>> Acesso em: 25 maio 2010.

²⁹² CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

indústria cultural, no “mercado alternativo”, sobretudo na significativa e singular capacidade de expressão criativa. Em continua atenção ao que problematiza o estudioso Roland Barthes, torna-se importante neste contexto, perceber que sempre: “há duas vozes como numa fuga – uma diz: “Isto não é arte”, a outra diz ao mesmo tempo: “Eu sou arte””.²⁹³ Nas especificidades de crítica aos “abismos da pernambucália”,²⁹⁴ na arte, houve Jomard Muniz Britto,²⁹⁵ que impulsionou a idéia da chamada “artelivre”, “artevida”, ao apresentar a proposta de “desculturação” no debate público e jornalístico local. Muitas das arguições de Jomard Muniz de Britto tornaram-se polêmicas, e atribuíram ao autor aparições em diversas matérias dos diversos jornais. Quase sempre no âmbito filosófico, cultural, comportamental, cinematográfico, musical, artístico e crítico, sem muitas especificações prioritárias com um tipo de arte em específico. Jomard Muniz de Britto, em uma entrevista concedida a Alberto Cunha Melo, publicada no Caderno II do *Jornal do Commercio* de 16 de maio de 1973, questiona: “Até quando será preciso identificar através de rótulos?” Será essa, uma questão para a super, “pop filosofia”?

Das considerações de Jomard Muniz, permite-se talvez uma proximidade da relação entre artista e sua busca pela “ampla liberdade”, pois “quem pensa em DESCULTURAÇÃO pensa em des-condicionamento dos estereótipos da Kultura como tabu: assim mesmo escrita em maiúscula e com K. da Kultura proibitiva, centralizadora, hierárquica”.²⁹⁶ Quiçá, entre as trilhas da “artexistência” do escritor, esteja um suspiro da idéia de “ver a ciência com a ótica do artista, mas a arte, com a da vida...”²⁹⁷

Nas proposições do teórico da crítica cultural, Theodor Adorno, o filósofo ou crítico da cultura, age “fetichizando categorias isoladas como “espírito”, “vida” e “indivíduo””.²⁹⁸

²⁹³ BARTHES, Roland. “O óbvio e o obtuso”. Tradução de Isabel Pascoal. Edições 70, 1982. pp. 169.

²⁹⁴ A respeito da matéria do *Jornal do Commercio* de 16 de maio de 1973. “Abismos da Pernambucália”, anunciando a criação e divulgação autônoma e independente do “anti-livro”, “*Escrevivendo*” de Jomard Muniz de Brito. Caderno II. pp. 2

²⁹⁵ De acordo com o jornalista paraibano José Teles, em março de 1969, sob ordem do Comandante da Guarnição Federal da Paraíba. “O professor Jomard Muniz de Britto foi impedido de ensinar na Universidade Federal da Paraíba (ele seria reintegrado em 21 de março de 1980), e também na Universidade Federal de Pernambuco, mas não parou de redigir seus textos instigantes e agitar aonde desse e conviesse (ou não).” Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 131.

²⁹⁶ *Jornal do Commercio* de 6 de junho de 1973. “Jomard Muniz de Brito instaura o “escrever””. Distribuído em páginas xerocadas e envelopadas.

²⁹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 13.

²⁹⁸ ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e sociedade*. 4ª Ed. Trad. Julia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 82.

“Mas seu supremo fetiche é o conceito de cultura enquanto tal. Pois nenhuma obra de arte autentica e nenhuma filosofia verdadeira jamais esgotaram seu sentido em si mesmas, em seu serem-si, sempre estiveram relacionadas ao processo vital real da sociedade, do qual se separaram”.²⁹⁹

Por isso, é importante não deixar de esclarecer que a atual empreitada discursiva também assume uma preocupação de sempre manter algum tipo de distanciamento com a ostentação de líderes “movimentistas”.³⁰⁰ Isso, devido ao fato de que os “ismos” que a história engendrou tornaram-se quase sempre reflexos cristalizados de manifestações artísticas, com eixos estéticos em comum – é extremamente importante tentar observar e identificar qualquer tipo de convencionalismo na produção da arte –, na atribuição de ações sociais dos artistas que empregaram algum tipo de ruptura com a convencional produção cultural local. No caso dos artistas do udigrudi, como tantos outros, encontram-se suas singularidades e universalidades. Daí, a atenção para “arte Grega” e dionisíaca da tragédia, visto que os gregos destituíam muito bem; “um fato, um acaso, uma saída, uma surpresa, e uma ação”.³⁰¹ Assim, em leitura da música polifônica urbana do udigrudi da pernambucália, nos anos 1970, a “arte *pop* sabe muito bem que a expressão fundamental da pessoa, é o estilo”.³⁰²

Dessa forma, encontrar uma definição reducionista das atuações dos personagens – menos taxativa e conseqüentemente mais complexa – para abarcar uma totalidade sobre o tema, não ajudaria a esclarecer o problema. Pelo contrário, o que vem à tona são os trânsitos das manifestações artísticas e a partir delas, de suas múltiplas aparições, pode-se imaginar uma referência ao tipo de “hábito” da “produção da arte” na dimensão da vida. Como um corpo que respira vida e que nele está presente tanto a inspiração como a expiração da sua arte. Para Friedrich Nietzsche, ao observar a tragédia na arte Grega, “uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade – esta relação permaneceu igual ou se inverteu?” Será que para por em questão “o valor da existência”?³⁰³

No Recife, uma apresentação em que compareceram muitos dos jovens personagens do udigrudi da pernambucália, foi o “I Parto da Musica Livre do

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ Proposições de Augusto de Campos, Hélio Oiticica, e outros autores e atores de 1968 em falar sobre a idéia de “movimento musical” e “ismo”, melhor apresentadas no Capítulo III.

³⁰¹ BARTHES, Roland. “O óbvio e o obtuso”. Tradução de Isabel Pascoal. Edições 70, 1982. pp. 153.

³⁰² Op. Cit. pp. 171.

³⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Nordeste”, onde a temática da “dor” foi explícita e o “estilo livre” promovido na I Feira Experimental de Música, se repetiu. O “I Parto de Música” foi organizado por, Tonico Aguiar e Rodolfo Aureliano do TUCAP – Teatro da Universidade Católica de Pernambuco³⁰⁴ –, e não era um festival nem mesmo uma feira, mas um show com bilheteria e tudo, e que possuía como temática a “dor” de um “parto” sonoro. Udigrudi musical existencial? Os artistas musicais que estavam programados para a apresentação deste evento festivo, da noite de 22 de junho de 1973, no Teatro Santa Isabel, foram: “Canhoto (com seu excepcional violão), Tamarineira Village, Flaviola, o Grupo de Música do Tucap, Phetus (Lailson, Johse e Paulus), Celso Muniz e o Vômito Vermelho, Toinho dos Santos, Lula Côrtes, Paulo Bruscky, Aurora Tropical”.³⁰⁵ Todos esses artistas, somados aos violeiros nordestinos e ao artista, Luiz “Lua” Gonzaga. “Gonzagão entrou no palco enquanto o Tamarineira Village estava no seu segundo número. A banda parou em reverência ao Rei do Baião, e depois dos dois números de Luiz Gonzaga reiniciou seu show”.³⁰⁶ O “I Parto de Música Livre”, despertou grande impacto nos comentários públicos da cidade, pois no dia seguinte, lá estava uma matéria com foto na capa do *Jornal do Comércio*, sob o título de “Pornofonia é vaiada no Teatro Santa Isabel no Parto de Música Livre”. Para os militares, a consequência da realização do polêmico show foi dos organizadores, mais alguns dos participantes, “serem convidados” para prestarem “depoimentos” esclarecedores à Polícia Federal.

As livres associações de leituras dos artistas do udigrudi, suas ações intertextuais e musicais, as utilizações de textos e poemas de autores diversos, por uma “liberdade” contida em sua música; tudo isso transcendendo e subvertendo figurações estabelecidas por grupos que visavam uma produção musical como vinculada a uma “identidade regional” – de criar “arte erudita” com base na “cultura popular” –, como sugeria os armoriais, com ideais nacionalistas que não aceitavam “modernismos” na sua musicalidade. Mas, houve muita referência de elementos modernos no evento do “Parto de Música”, e embora o artista Canhoto, acabando por não comparecer à impactante festa, o artista “Flaviola abriu o I Parto de Música Livre apresentando uma composição

³⁰⁴ Grupo de teatro amador do Recife nos anos 1970. Cf. *Jornal do Commercio* de 23 de junho de 1973. “*Tucap promove parto musical*”.

³⁰⁵ Ver *Jornal do Comércio* desta data. Caderno III. Capa, “*Tucap promove parto musical*”. Teles diz os “nomes nem eram tão complicados assim; Paulus Raphael, obviamente era o guitarrista Paulo Rafael. Johsé, Zé da Flauta”. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 158

³⁰⁶ José Teles menciona que: “Luiz Gonzaga, em processo de revalorização pela juventude universitária, levou o público ao delírio com a inevitável “Asa Branca” e a hilária e teatral “Parto de Sá Jurita”. Ele se antecipou na apresentação, porque teve de viajar em seguida para sua cidade natal.” Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 166.

pornofônica e apesar do bom acompanhamento do seu violado, foi vaiado pelo público”.³⁰⁷ O artista pernambucano, Antonio Gomes dos Santos, também conhecido como Don Antonio, na época, integrante do TUCAP, ao lembrar sobre o Parto de Música Livre, divulgou que:

“O Parto durou pouco mais de 3 horas, terminando de madrugada, sem a platéia arredar pé do Teatro Santa Isabel. O Parto teve alguns problemas com a Polícia Federal. Lembre-se: estávamos da Ditadura, - com o ditador Médici atrás de comunistas e fantasmas. Flaviola cantou uma música de tema homossexual, dizendo 'você me lamba, me chupa', atrevida para a época. Foi suspenso de cantar, pela Censura Federal, durante alguns meses. Marco Polo foi chamado dias depois, pela Polícia Federal, para explicar que cigarro artesanal era aquele que ele fumou e apagou no proscênio do palco. 'Era fumo de tabaco normal', explicou Marco. Eu e Tonico, no dia seguinte, fomos 'convidados' a ir na Polícia Federal explicar os incidentes. Leia-se: 'convidar' = prisão. Nunca mais tivemos um evento tão marcante como o Parto, com os melhores músicos, compositores e instrumentistas de Pernambuco”.³⁰⁸

As diversas apresentações artísticas do pessoal mais udigrudi que trabalhava com música no Recife, expunham que a maior tentativa dos artistas era de abranger seu próprio universo de referenciais, sem a preocupação em aderir a determinados rótulos e estilos. Mesmo assim, o grupo Ave Sangria / Tamarineira Village, foi interpretado por Antonio Arrais, do *Jornal da Semana*, como um grupo “que tem preocupações culturais e musicais que o levam ‘do samba de breque ao rock com o baião no meio’ e que tem letras diabólicas, que falam sobre vampiros, monstros, mortos e surrealismo, além de curtas incursões no trivial. O movimento de música que a gente está vendo agora é uma euforia, que pode ou não vingar, ter frutos”.³⁰⁹ Sob o nome de Ave Sangria, o grupo do Ex-Tamarineira Village ainda atuou nas apresentações do “Concerto Chaminé”, depois no, “Sete Cantos do Norte” e por ultimo, no show, “Perfumes & Baratchos”³¹⁰ no

³⁰⁷ Matéria “Pornofonia é vaiada no Santa Isabel”. Cf. *Jornal do Comércio* de 23 de junho de 1973.

Capa.

³⁰⁸ Site do Memorial de Pernambuco. Cf. <http://www.memorialpernambuco.com.br/memorial/112artescenicas/tucap/parto.htm> Acesso em 15/02/2009.

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ Marco Polo, em entrevista declarava que: “Nós pegamos uma fase em que o público jovem pernambucano estava se descondicionando de todas as repressões que sofria e procurando uma liberdade maior de comportamento que antes ele não tinha” e “todos os caras jovens do Recife estavam em uma ânsia terrível de se integrar numa cultura, vamos dizer “pop”, e aqui ainda não existia nada assim.” Portanto, “Nós estamos tanto quanto possível fugindo de qualquer tipo de definição. Nós não queremos, a priori, condicionar o povo com o rock que fazemos, com isso ou com aquilo, com essa ou aquela linha de trabalho. Nosso objetivo, em termos musicais, é apenas ser fiel à liberdade de trabalho, pois não temos compromisso com ninguém.” Cf. *Jornal do Comércio* de 27 de dezembro de 1974. “Ave Sangria vai mostrar “Perfumes & Baratchos””. Caderno II. Pag. 4.

Teatro Santa Isabel. Neste último, de acordo com a crítica jornalística, podia-se ver no “cenário, uma mistura de “arte nouveau” com a “pop art” muito influenciado, também pela linha da umbanda”.³¹¹ Sobre os objetivos atuantes e estéticos dos artistas do udigrudi, o jornalista e crítico musical, José Teles evidenciou que:

“A turma só queria mesmo era tirar um som: Marconi Notaro, Flaviola, Lula Côrtes, O Phetus, Robertinho do Recife, Zé Ramalho da Paraíba, e uma das mais injustiçadas bandas da história do rock brasileiro, o Tamarineira Village ou Ave Sangria, que abrigou em suas hostes um dos mais talentosos guitarristas que já passaram por um grupo pop nacional: Ivson Wanderley, o Ivinho.”³¹²

É por isso que tentar contornar minúcias das referências do udigrudi da pernambucália, é também poder perder-se por algum momento na pluralidade de suas manifestações artísticas? Diante de tal paisagem, pode-se retornar a citar sobre a relevante atuação do violonista, Ivson Wanderley, guitarrista do grupo Tamarineira Village & Ave Sangria, no udigrudi, e que gravou também “Ivinho Ao Vivo Montreux” em 1978. Disco admirável, com 5 faixas de Ivinho ao executar um violão de 12 cordas que sugere improvisos com referências do frevo ao clássico. Com isso, as evidências expõem que os artistas do udigrudi se manifestaram misturando diversos tipos de ritmos e melodias, em suas músicas.

Somente em leitura estritamente fonográfica dos artefatos produzidos pelos artistas do udigrudi da pernambucália, encontra-se a nitidez da polifonia musical característica destes grupos. Seja pelo “som e o sentido”, como traduz José Miguel Wisnik, ou mesmo, pela “semiótica da canção”, como na escrita de Luis Tati, a musicalidade experimental urbana referencia, sobretudo, a atuação do autor na interpretação daquele que ouve. No disco de Marconi Notaro, gravado em 1973, as faixas trazem referências musicais que trilham diversos os caminhos da música popular e folclórica brasileira, com ritmos de samba, maracatu, ou tambores tribais, com passagens pelo *rock* e pela música psicodélica e experimental. Com relação ao uso do folclore na música, Marconi Notaro não foi tão intenso como o grupo Terreno Baldio, que gravou um disco com temática essencialmente folclórica, e sem se livrar do virtuosismo moderno e do *pop*. Mas, isso nem sempre é algo que se é lido de forma coerente pela crítica cultural contemporânea, é como se o artista “ainda não tivesse tido claramente a consciência” de sua atuação musical. Por uma história da artevida? Vale

³¹¹ *Jornal do Comércio* de 31 de dezembro de 1974. “Perfumes & Baratchos”. Caderno II. Pag. 7.

³¹² TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 133.

lembrar, das associações de José Teles aos trechos do disco *udigrudi* de Marconi Notaro, que é também um passo para alertar o interprete a ter cautela com os territórios da crítica cultural. Nas palavras do jornalista, a atitude do artista, foi “uma ousadia até certo ponto ingênua, que fez, por exemplo, pela primeira vez levar tambores de maracatu para um disco de música popular, na faixa “Maracatú” (improvisado da patota toda com duração de 0,50 minutos, conforme está nos créditos)”.³¹³

Na sonoridade do disco de Marconi Notaro, também se pode ouvir uma flexibilidade musical do artista, pintor e navegador, Lula Côrtes, na melodia de seu “tricórdio” orientalista, que trabalhou incessantemente com o pessoal do *udigrudi*. Tinha o Lailson, com musicalidade somada aos desenhos que produziu e também coloriu nos caminhos *udigrudi*, não só no *Phetus*, junto com Zé da Flauta e Paulo Rafael, mas na pernambucália. Flaviola, sozinho ou com seu Bando Alegre do Sol, experimentando os timbres e sons alegres e desconexos. Robertinho com os Moderatos, ou na música mística e das esferas do Ala D’eli, ou mesmo, nos *Bambinos*. Ou mesmo, Ivson Wanderley em sua guitarra tocada e palhetada, sozinho ou com o grupo Ave Sangria, que deslizou coloridos nas paisagens do *udigrudi*. Ou até Zé Ramalho, só ou em parceria com Marconi Notaro, como na música “Made in PB”.³¹⁴

Agora sem delongas, com Tiago Araripe e o Nuvem 33, Limusine 99, Aratanha Azul, Andrômeda, Don Troncho, Licá’s, Flor de Cactus, A Banda de Todo Dia etc. De acordo com Thales, integrante do grupo Aratanha Azul, formado no Recife em 1974 – com João Maurício e Zaldo –, as referências não vinham de tão longe, pois em uma entrevista publicada no *Jornal do Comércio*, afirmou que o seu grupo musical na época, “era fã do Ave Sangria”.³¹⁵ Certamente, se houve uma singularidade, uma áurea em comum, uma simpatia, ou mesmo uma empatia – para não esquecer Maffesoli –, entre uma maioria dos músicos do *udigrudi*, essa foi de não pretender “limites

³¹³ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. Pag. 160.

³¹⁴ Gravada primeiramente no disco de Marconi Notaro, “*No Sub Reino dos Metazoários*” gravado em 1973, a música de Zé Ramalho, musicada é um rock com muitos solos de guitarra. A letra na voz rouca de Marconi torna-se uma memória descritiva. “Quando eu vim aqui/senti uma vontade chorada/danada de me chegar/demonstrei o som/numa sincopada chorada/danada de executar/todo mundo ouviu um rock pesado, chorado, danado/ Made in PB/parece um forró/mas eu lhe afirmo, ciente, descrente do meu amor/ que ele é curtição, de couro de bode/quem pode, sacode tudo no chão/quem ainda não curtiu, o rock sem bode/quem pode, se explode/Made in PB/saltando de lado, catando tostão/eu tiro da viola tanta distorção/gastando o sapato no chão do terreiro/a vila curtiu o meu rock brejeiro/a benção, meu senhor, que eu já vou embora,/embora, lá fora tá de queimar/sele o alazão, beije minha testa/detesto de testa ter que jogar/bota no pilão o gosto do rock/não soque, não toque/Made in PB”. RAMALHO, Zé. (Compositor). IN: *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*. Abrakadabra – Solar: Recife, 1973.

³¹⁵ Cf. “Aratanha Azul: um dos ícones do pop pernambucano ressurgiu 25 anos depois”. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0411/cc0411_1.htm Acesso em: 15/10/2008.

artísticos” ou “definições” para a sua musicalidade produzida, pois misturavam no liquidificador, “tudo” que conheciam e desejavam, sem nenhum medo, ou trauma edipiano do capitalismo e esquizofrenia – para não esquecer Gilles Deleuze e Felix Guattari. Por isso, deram ouvidos não só ao som oriental como também ao tribal e indígena. Estes artistas, saudando suas próprias referências, produziram um tipo de musicalidade com abrangência do cotidiano, como numa Banda de Todo Dia;³¹⁶ sem esquecer quando pensado na musicalidade experimental em nível nacional do exemplo do grupo, O Som Nosso de Cada Dia. Dessa forma, os músicos não estavam somente no experimentalismo surrealista das vanguardas modernas, ou no primitivismo do pouco conhecimento técnico, ou mesmo nas referências do cubismo, da “*art nouveau*”, e da “*pop art*”. Pois, não se limitaram em suas atuações a nenhuma escola ou prioridade estética. Isso quer dizer que tentavam, em seus universos, “criar livremente”?³¹⁷ Possivelmente, assim, não é difícil de observar tal intuito e disposições próximas na produção cultural cotidiana do Brasil, nos anos 1970. É tanto que próximo da idéia de observar os “costumes”, em leitura das manifestações artísticas, o estudioso Zuenir Ventura, cita que:

“Sempre, ao longo da História, a criação cultural significou insubmissão e exigiu um clima de ampla liberdade. Os seus valores fundamentais – humanismo, liberalismo, livre expressão das idéias – nem sempre coincidiram com as motivações básicas do poder político forte.”³¹⁸

Nos anos 70, os artistas que se consideraram “livres”, se aproximaram do *rock* ao mesmo tempo em que se distanciaram da música regionalista e teorizada? Talvez porque o *rock* se aproxima do vivido? A situação consegue ainda ser mais embaraçosa. Enquanto, o grupo musical A Chave cantava, “meu ofício é o *rock n’ roll* / meu hospício é o *rock n’ roll*”.³¹⁹ Neste instante, Sergio Sampaio preferiu “ficar matando rato pra comer, dançando *rock* pra viver, fazendo samba pra vender... sorrindo”.³²⁰ Qual é a preocupação para a vida? Pois, o “nacionalismo exacerbado” de condenar tudo que

³¹⁶ Grupo musical formado no final dos anos 1970, por Paulo Fernando (vocal, flauta e percussão), Pedro Celso (teclado, violão e voz), Mymone (violão, voz e guitarra), Paulo Daniel (bateria) e Cuca (baixo e voz).

³¹⁷ Mistura-se sempre na musicalidade dos experimentalistas ritos e ritmos num sincretismo religioso e profano, assim como sugeria o interprete das artes, Mário de Andrade. Que através de suas pesquisas chegou a pensar que a mistura de diferentes culturas é um ponto chave na formação da musica brasileira.

³¹⁸ VENTURA, Zuenir. IN: *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. HOLANDA, Heloisa Buarque. & GASPARI, Elio. & VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. Pag. 42.

³¹⁹ Disco LP do grupo: A Chave, “*De ponta cabeça*”, 1977.

³²⁰ Disco LP de Sergio Sampaio, “*Tem que acontecer*”, 1976.

vinha de fora, se tornou concomitantemente, para alguns, uma postura opressora, como a do crítico de música José Ramos Tinhorão.³²¹ Mas, houveram intérpretes do cotidiano jornalístico local que direcionaram atenção também para os “grupos de jovens, amadores no melhor sentido”. Dessa forma, pode-se concluir que a música de Pernambuco, durante a década de 1970, manteve-se discussão dialética no “debate público”, entre aqueles que buscavam a preservação e produção de uma música “estritamente brasileira”, e aqueles que não se preocupavam muito com o “andar da carruagem”, fomentando o surgimento de “forças opostas” necessárias no diálogo intercultural. Portanto, os que achavam que não; imaginaram que “fechar o mercado brasileiro ao som que se faz em outros lugares”, só alienaria ainda mais o público e atrapalharia a vida criativa dos compositores. No mais, todos esses somados aos que somente faziam e não teorizavam, pode esboçar um quadro quantitativo nítido da música de Pernambuco desses anos. É aí que se encontra o tipo “liberdade musical” almejada pelos artistas pernambucanos da paisagem do udigrudi. Como ocorreu no “I Parto de Música Livre”, onde:

“O palco do Teatro Santa Isabel escureceu e ao voltar a luz, um delírio de mais de cinco minutos tomou conta das 1.200 pessoas que assistiam ao Parto de Música Livre do Nordeste: uma múmia, curvada sobre um microfone emitia sons abstratos, enquanto o autor da ‘música’, o também pintor Paulo Bruscky, de costas para a platéia, colocava em funcionamento um gravador cassete junto a outro microfone, reproduzindo sons abstratos, gritos, a representação - segundo ele, literal - de um parto. A ‘música’ que ele chama de ‘Onomotopalco e ele ainda está vivo’ ou ‘A dor do parto’ e sua representação, marcada pelo uso de luzes estroboscópicas, foi o ponto alto do Parto”.³²²

(Antonio Arrais, *Jornal da Semana*, 1 de julho de 1973).

A “dor” do Parto de Música Livre, também foi noticiada no *Jornal do Comércio* de 22 de junho de 1973, onde os organizadores divulgaram que o show foi uma “idéia, que vinha germinando a bastante tempo”, e que se concretiza “através da

³²¹ “72 / Ano de muitos caminhos para a MPB”. Cf. *Jornal do Comércio* de 31 de dezembro de 1972. Em 29 de dezembro de 1972 o *Jornal do Comércio* publicou uma matéria crítica ao livro de José Ramos Tinhorão, de nome: “*Música popular – Teatro e Cinema*”. A matéria traz uma entrevista com o autor, o resumo da matéria diz: “José Ramos Tinhorão acaba de lançar através da Editora Vozes o livro: “*Música popular*” “Teatro & CINEMA”. Tinhorão é crítico musical e pesquisador, conhecido em todo o Brasil pelas suas posições de radicalismo e de defesa de uma cultura brasileira intocada. Tinhorão, me parece, confunde as coisas colocando a cultura como um fato de mero reflexo da economia. Chega a ser burrice, certos radicalismos. Mas eles existem, tanto aqui no norte, como no sul. (Tanto faz no norte como no sul).” Caderno III. pp. 7.

³²² Cf. Site do Memorial de Pernambuco. Disponível em: <<http://www.memorialpernambuco.com.br/memorial/112artescenicass/tucap/parto.htm>> Acesso em: 05/10/2009.

iniciativa do TUCAP”. Neste evento dionisíaco, não houve “julgamento”, não foram “distribuídos prêmios”. Pois, para os realizadores: “quem poderá julgar é o público e premiar com aplausos”. Se concretizou! Mas, não deu tão certo. Visto que, pra quem procurou “aplausos”, quando se deparou com “vaías”, adquiriu uma enorme decepção. Daí, a identificação da “fama” e “repercussão” para determinados artistas de como se tornaram mais “marginalizados”?

E mesmo com diversos caminhos para a produção da “música de consumo” em Pernambuco, dois ganharam foco principal. O dos artistas “modernos” que buscavam uma nova musicalidade – misturando as referências modernas e sempre se renovando –, e o dos mais “tradicionalistas” – que não permitiam novidades modernas na criação de sons tradicionais e não admitiam nenhum “modernismo”. Contudo, a improvisação e o caráter espontâneo da musicalidade *pop* na paisagem urbana de Pernambuco – no Brasil encontrava-se a figura de Edy Star (que esteve no Recife) no disco Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10, com Raul Seixas, Sérgio Sampaio e Miriam Batucada, gravado em 1971; ou nas páginas de humores do Pasquim –, que experimentou efeitos musicais diversos, misturando referências dos vários gêneros musicais, sem perder o sincopado, foi diverso. Os artistas extrapolaram as “limitações” dos intérpretes locais que possuíam a “concepção” de “como a música deve ser” repetida.³²³ Ou seja, o *udigrudi* fez a diferença musical da pernambucália.

Lula Côrtes, em 1972, aos 21 anos, definiu sua profissão como: “pintor, desenhista, programador visual, músico, escritor, poeta”,³²⁴ enquanto se preparava para o lançamento do LP *Satwa*, no mercado *udigrudi*. Por isso, se supõe importante implementar que a contracultura dos anos 1970, não abandona por completo o espírito crítico, estando próxima daquilo que sugeriu Zuenir Ventura, em “Cultura em Transito: Da Repressão à Abertura”; de que a contracultura comumente se “manifesta como um protesto geral que engloba tudo”. Lembre-se de frases como, *Turn in, drop out* (sintonize-se e caia fora) de Timothy Leary, ou melhor, de “Pela impureza das Vanguardas”, de Jomard Muniz de Britto. Onde o autor cita que a importância na

³²³ Informação disponibilizada com base nas considerações dos compositores *amoriais* do frevo pernambucano, Nelson Ferreira: “não se pode admitir modernismo no baião, no xaxado, no frevo, no arrasta pé, no samba”. *Jornal da Cidade* de 19 a 25 de janeiro de 1975.

³²⁴ Cf. *Jornal do Comércio* de 10 de novembro de 1972. “Lula Côrtes”, com fotografia retirada de um quadro do artista. Caderno II. Pag. 4.

didática da vanguarda é o “processo de criatividade instaurado na escola-sem-paredes”.³²⁵

O compositor e “cavaleiro de fogo”, Flavio Lira – Flaviola –, também imprimiu sua visão pública sobre a produção da música e outras artes durante os anos 1970. E insistindo na diferença temporal e espacial com sua experiência no “Sul Maravilha”,³²⁶ mencionou que:

“São Paulo não se contenta em copiar estilos, criar novas tendências e costumes, que suprem exatamente essa falta que agente sente da originalidade, arrojo e profundidade na criação, sem com isso, de maneira alguma, perder o cheiro do povo. É nessa que eu embarco, é nessa “tchurma” (sic) que eu faço fé. É isso aqui. Música para a verde-idade. Música para crianças! Deus está solto! E todos os outros morenos da vida de qualquer Caetano... Flaviola é uma fantasia. Uma alegoria da alegria. Uma coisa bonita de se imaginar. Um personagem interessante. E pode pintar a qualquer momento!... Flavio Lira sou eu, o criador desse e de outros personagens”.³²⁷

Em parceria com Lula Côrtes, Flávio lançou o LP, Flaviova e o Bando do Sol, no ano de 1976. Em seguida o artista udigrudi comentou que Lula Côrtes foi “sem dúvida alguma o meu parceiro mais intenso”.³²⁸ Com isso, reforçando a importância memorialística das sociabilidades compartilhadas – lembre Michel Maffesoli – durante suas atuações no Recife de meados dos anos 70. No I Parto de Música Livre, a iniciativa de Flaviola, foi de uma “narração de um ato homossexual passivo, com ênfase no gestual, que lhe valeu uma visita na segunda-feira ao Departamento de Polícia Federal para as devidas explicações. Entraram em seguida o GMT e Marconi Notaro”.³²⁹

No Parto, deu-se também uma das últimas apresentações do grupo musical Phetus, que “utilizava instrumentos medievais eletrificados, como craviola, a viola de 10 cordas e a flauta doce transversa. Fazia música renascentista misturada com rock pesado”.³³⁰ O GMT foi uma sigla usada pelo Grupo Musical do TUCAP, de Rodolfo Aureliano, que criou o grupo especialmente para o evento do Parto de Música Livre. Por isso, um estudo das parcerias e sociabilidades compartilhadas, como sugere a antropologia e a sociologia, se mostra teoria aplicável à interdisciplinaridade histórica. Neste caso, utilizada para uma leitura mais esclarecedora da produção e lançamento dos

³²⁵ *Jornal do Comércio* de 03 de abril de 1973, “Pela Impureza das Vanguardas”. Caderno III. Pag. 17.

³²⁶ Ver alusão do jornalista José Teles ao se referir ao eixo Rio/São Paulo.

³²⁷ Cf. *Diário de Pernambuco* de 14 e 16 de fevereiro de 1982.

³²⁸ Op. Cit.

³²⁹ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 166.

³³⁰ *O Jornal: Anos 70*, lançado no Recife em 28 de outubro de 1989 foi o convite para uma festa no *Cabanga late Club*, impresso pelo *Jornal do Comércio*, o Jornal indica que a “transgressão, típica da época, caracterizaria o inconformismo daqueles anos”.

artefatos fonográficos – LP's – do udigrudi no mercado independente local. Sobre o grupo musical Phetus, o jornalista Celso Marconi, certa vez mencionou que, o “Phetus nasceu depois que Laylson deixou de tocar com o Lula Côrtes; eles dois juntos lançaram um LP, Satwa, com bons resultados”.³³¹

No *Jornal do Comércio* de 24 de abril de 1973, encontra-se impressas as visões de Lailson e de Lula Côrtes, para o disco musical, *Satwa*. Portanto, nas palavras de Lailson o disco: “Satwa não é mais um sonho, é a pura verdade diante dos olhos, prova concreta de que se pode fazer as coisas em qualquer lugar que agente se encontre”. Nas considerações de Lula: “aí está um trabalho que nunca estará consumido realmente. A menos que traga outros trabalhos. Novas pessoas, Tamarineira Village. Flaviola. Os sons pesados: Nós todos juntos podemos criar um estúdio...”, “Enfim, “Satwa” diz que é aqui mesmo”. Aconteceu! O disco foi “curtido” nos estúdios da *Rozemblit* de 20 a 31 de janeiro de 1973. A contracapa do artefato expõe duas fotografias – Lula Côrtes e Lailson – tiradas por Paulo Klein e desenhos contornados por Lailson. No trabalho musical, o engenheiro de som foi Hercílio Bastos (dos Milagres), embora “todos os sons ouvidos são produtos das mentes e dedos de Lula e Lailson”. Composto de 10 títulos com referências na música de folclore nordestino e repente, ao misticismo oriental, fruto da música psicodélica, e do experimentalismo preenchido com vocalizações e sons desconexos. Resultado da mistura da cítara popular tocada por Lula, e da viola de 12 cordas de Lailson. Antes não, uma negociação com o proprietário da *Rozemblit* – veículo – para articular os detalhes. A matéria sob nome “*Satwa, o som de Lula e Laylson*”, publicou que:



“A partir de uma cítara popular, que trouxe do Marrocos, Lula Côrtes criou, junto com Laylson, este tocando uma viola nordestina de 12 cordas, todo um som – mistura de modas orientais com violeiro do nordeste – que está apresentado num LP, gravados nos estúdios da Rozemblit...”

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

³³¹ *Jornal do Comércio* de 14 de setembro de 1973. “Para comer os leões”. Caderno III. pp. 2

A produção do disco foi da dupla e mais de Kátia, que também fez a diagramação da capa.”³³²

O LP *Satwa*, está repleto de referências sonoras, um disco completamente produzido de forma experimental, com instrumental também improvisado e com várias vocalizações sonoras e efeitos psicodélicos. Sobre os integrantes do fonograma, a única participação especial de instrumentista foi a de Robertinho do Recife, o “*lead guitar*” da faixa, “Blues do Cachorro muito louco”. Contudo, a matéria do *Jornal do Comércio* na época, alertou que o disco participava de um mercado diferenciado. Era o do Udigrudi? Pois,

“A música de Lailson e Lula é tão simples quanto o sentir popular; tão autêntica, também. O disco não está no comércio normal, pois foi prensado somente mil cópias; mas você pode conseguir falando com João da Aky Discos, ou com Tarsísio da Livro 7”.³³³

Satwa, segundo Lailson, na etimologia vem do Sânscrito, que pode ser traduzida como sendo a interface, o equilíbrio, a harmonia, entre o corpo material e o corpo astral. Sendo esta uma alusão orientalista em menção aos indianos. Em atenção à musicalidade e as referências dos jovens recifenses no álbum; faz surgir uma idéia de que se houve atitude que repercutiu entre o pessoal do udigrudi, que também freqüentou o “Drugstore Beco do Barato”, essa foi da “loucura”, da “psicanálise” e das “drogas psicodélicas”, a exemplo da faixa do disco chamada, “Valsa dos Cogumelos”. Cada artista experimentalista que queria ser mais “maluco” que o outro na vida de artista, e na musicalidade abrangente e repleta de arranjos e temas, com harmonias, melodias e vocalizações diversas? Uma justificativa para o artefato que parece tocar aleatoriamente em um “Alegro Piradíssimo”³³⁴. As alusões de imbricação entre o “antigo” e o “moderno”, não foram acusadas verbalmente pelos personagens do *Satwa*, como na colaboração oswaldiana assumida anteriormente pelos Tropicalistas. No disco quase sem versos narrados, a musicalidade expressa pela guitarra, cítara popular e viola de 12 cordas se entrelaça em referências que facilmente abrangem as harmonias da música clássica à harmonia dos cancioneiros e repentistas, intensificando à vezes na referência ao *rock*. Não colocando em paradoxo o “erudito” e o “popular”, o artefato em questão

³³² *Jornal do Comércio* de 24 de abril de 1973. “*Satwa, o som de Lula e Laylson*”. Caderno III. Capa

³³³ Idem.

³³⁴ LP, *Satwa*. Abrakadabra – Solar: Recife, 1973

mistura de forma experimental as referências. É o LP inaugural da música psicodélica no Recife.

Vale lembrar uma menção de Jomard Muniz de Britto de que: “Os anos 70 revelam OUTRAS CENAS DA VIDA BRASILEIRA. O melhor do pior é que sobrevivemos, lutando e festejando: entre os vivaldinos e os necrófilos da cultura com K”. É que, nas considerações do autor do “anti-livro”, *Escrevivendo*: “Salve-se quem souber da terceira sociologia do ressentimento: Scheler/Weber/Martins. Mefistofelizarse? Para nada salvar, nem mesmo a alegria?”³³⁵ O periódico *Jornal da Cidade* de 03 a 09 de agosto de 1975, em matéria de nome “O Som de Recife”, queria mesmo era salvar, ou salvaguardar, “todos” os artistas da música urbana do Recife e do udigrudi. Pois, suas matérias trazem reportagens com Alceu Valença, Aratanha Azul, Tejucupapo, Ave Sangria, Marcelo Montenegro, Concerto Viola, Mão de Obra, Batalha Cerrada, Banda de Pau e Corda, Marconi Notaro, Quinteto Armorial, Lula Côrtes e Zé Ramalho e Flaviola. Já no impresso independente, *O Jornal: Anos 70*. Confeccionado pela gráfica do *Jornal do Comércio*, encontra-se Marco Polo pensando na “turma” que fez parte do cotidiano musical local, esforçando-se na (im)possível tarefa de rememorar a (in)finidade de cantores, compositores, instrumentistas e “figuras diferentes”, que complementavam o udigrudi da pernambucália, sem níveis hierárquicos, claro. Eis, que são:

“Aratanha Azul, que surgiu em 74 e tinha uma atração curiosa o baterista, Paulo Daniel, de 12 anos e no qual militava, aos 15, hoje o talentoso baixista de Jazz Thales; Alice Cópia; Crucifixo; banda de Sinay Pessoa; Cordas Vocais; Limusine 99; o rock emblemático dos Cães Mortos, com Ibanez à frente até hoje; o pessoal da chamada música regional; Tejucupapo Bando, Concerto Viola, Banda de Pau e Corda e Quinteto Violado; o trabalho erudito do Quinteto Armorial; Mão de Obra, de Maruk; Sub-Solo; Som da Terra; Eriberto & Nuca; Batalha Cerrada, liderado por Israel Semente Proibida; Don Tronxo; Pedro Santos; Carlos Fernando; Marcelo Montenegro; Tonico Aguar... quem mais? Vinus, Anchieta, Angela Cartright, Romero Mamata, Ângela Botelho, Caveirinha, Lula Wanderley, Neri, Rutécia, Cíntia, Bira, Libertino Cavalinho, Alexandre Romilar, Agrício, Maristone Paulo Degolado, Niedja, Paulinho da Macedônia, Madalena, João Luís, Tadeu, Lu e mais uma multidão de sombras luminosas”.³³⁶

O Jornal: Anos 70, lançado no Recife,
28 de outubro de 1989.

³³⁵ *O Jornal: Anos 70*, lançado no Recife em 28 de outubro de 1989.

³³⁶ Marco Polo diz que, “Anos 70 é isso aí. Também”.

O desbunde do “Beco do Barato”

“A arte, sendo uma experiência primeira de liberdade, para que se realize plenamente exige uma liberdade maior, que é política e social.”

Frederico de Moraes – *Cultura em Trânsito*

Eis, como a tarefa do historiador da cultura, consiste também em envolver uma explicação para a pesquisa, em liberdade, não sem limites, da trama que se faz desenvolver. Isto, em um entrelaçando leituras de seus diversos referenciais, documentais e memorialísticos, que por sua vez, definem os traços delimitadores dos contornos de uma imagem que se configura, em determinado campo – para não se distanciar das considerações de Burdieu – do saber historiográfico. Portanto, o “passado é estudado, sentido e aceito, mesmo que aquilo que acreditamos ter acontecido, de fato nunca tenha “realmente” acontecido”.³³⁷ Então, a história que cerca o udigrudi da pernambucália se declina também sobre os registros da “turma” nos fonogramas / LP’s – em nível nacional, ou na pernambucanidade – e nas reportagens diversas sobre as atuações artísticas dos músicos da cena local, nos eventos e shows.

Dos lugares mais clássicos que rolavam shows do pessoal udigrudi no Recife, destaca-se o Teatro Santa Isabel de 1850, Teatro do Parque de 1915, sem esquecer a representatividade dos lugares que aconteciam cotidianamente como nas ruas e nos bares, a exemplo do Pátio São Pedro e o bar do “Beco do Barato”. Mas, também rolava shows em João Pessoa, Natal, Salvador, Aracajú, Caruaru, Olinda e em vários outros lugares da Pernambucália. No Recife, pode-se chamar atenção ao bar “Beco do Barato”, por ser um dos “pontos prediletos” da rapaziada jovem dos anos 1970, estava localizado na Rua Conde da Boa Vista. O bar, pertinho do centro, ficou também conhecido como, “Drugstore Beco do Barato”. Em leitura periódica dos jornais sobre o cotidiano local, as evidências indicam que este foi um significativo “lugar astral”, onde se encontrava o pessoal mais udigrudi, com suas “bandas” e “posturas”.

Quando a atenção se volta à produção cultural dos envolvidos na trama, é possível elencar alguns questionamentos. O quanto a música que rola se torna estritamente contemplativa (de meditação), como na “música erudita”, ou ao contrário, somente quer estimular o prazer do entretenimento, como na “música ligeira”? A

³³⁷ LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. Projeto História Nº 17. Trabalhos da Memória. São Paulo: PUC-SP, 1998. pp.63-201.

música de dionísio permite essa imensa aplicabilidade dialética na experimentação e no transe.

Agora, pensando possíveis questionamentos na dimensão comparativa dos estudos culturais, coloca-se frente a frente, Theodor Adorno e Walter Benjamin? Não seria um tanto repetitivo tentar explicar novamente as formulações de “Apocalípticos e Integrados”, iniciada por Umberto Eco? Se, como fala o filósofo e educador Marshall McLuhan, “o meio é a mensagem”; então, “qual é o conteúdo da fala?” E como se apresentam as sociabilidades dos grupos?

Percebe-se que os questionamentos explicitados acima foram desenvolvidos em atenção à proposição do lingüista Mikhail Bakhtin, de que “todos os diversos campos de atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”.³³⁸ E, como menciona o teórico Theodor Adorno, “os críticos da cultura ajudam a tecer o véu”, mesmo sendo sua responsabilidade o cuidado para não olhar somente a “sociedade, em ficção”.³³⁹ Portanto, os shows urbanos também são um tipo de linguagem dos vestígios e memórias, e noticiadas nos periódicos panfletários e jornalísticos local, ajudam a criar um tipo de discurso do entretenimento “vulgar” e “ordinário” do cotidiano urbano da Pernambucália. Tantas apresentações aconteceram com representatividade udigrudi no bar do “Beco do Barato”. Quantas silenciadas? Os músicos experimentalistas mesmo marginalizados, não se intimidaram e apresentaram sua abrangência musical da forma que puderam. Se a “causa” da “manifestação” era contra o “silêncio”, não se pode negar que os desbundados do udigrudi resistiram um bocado. Mas, será que a música ao invés de entreter, “contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação?”³⁴⁰

A única escolha foi de “colaborar” ou se “marginalizar” perante a indústria cultural? No momento, isso não vem ao caso, o que se quer ressaltar é que os artistas do udigrudi, não tão facilmente encontravam favorecedores para suas produções. O óbvio seria ressaltar que alguns pretendiam “dizer” e “mostrar” que “podiam”, e até “competiram” e se “ajudaram”, apresentando seus próprios bens materiais e veiculando-os no mercado independente e alternativo conveniente. A saber, o bar “Beco do Barato”, não foi somente o ponto de encontro jovem, mas também palco de algumas das

³³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 261.

³³⁹ ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 75-102.

³⁴⁰ ADORNO, Theodor W. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. IN: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. pp.65-108.

importantes apresentações musicais deste pessoal mais *underground*. Na época, o artista Aristides Guimarães, como colaborador do *Jornal do Comércio*, alertava ao público que, “lá é um bar, e portanto as condições não são boas para a realização de um show; todo mundo sabe disso. Mas certamente que o Fernando e a Beth estão tendo uma atuação objetiva dando oportunidade aos jovens para a realização de seus musicais”.³⁴¹

Os grupos musicais do udigrudi da pernambucália não possuíram territórios ideológicos, nem defenderam limites criadores para música, pelo contrário, andavam na contramão da convencional criação artística “regionalista” e formaram, nos anos 1970, a paisagem de resistência pela liberdade na música e no corpo. Zuenir Ventura, ajuda a esclarecer que a “cultura de intenção estritamente musical”, pode obter como:

“Um de seus traços mais peculiares – e que explica em grande parte a sua intensificação nos últimos anos – é o caráter aético, apolítico, aideológico e acrítico”. “Embora esse caráter só aparentemente signifique neutralidade, já que veiculada apenas valores e padrões éticos e estéticos pré-fixados, ele visa, no plano da intenção, a distrair e afastar qualquer tendência a fazer pensar.”³⁴²

Tal atitude de “neutralidade” foi reconhecida como subversão cultural e musical da época, e também se fomentou sob o jargão do desbunde. Os estudiosos da cultura brasileira, Marcos Napolitano e Heloisa Buarque Holanda usaram o termo “desbunde” em seus títulos para se remeter ao território da contracultura dos anos 1970. O historiador Marcos Napolitano, mencionou sobre um veículo “alternativo” e “marginal”, de uma cultura “mais ligada a uma lógica artesanal de produção”.³⁴³ De acordo com este estudioso, tal reverberação não se deu somente no campo musical, mas nas artes plásticas, no cinema, no teatro etc. Portanto, a expressão “marginal”, usada para designar o fazer “alternativo da cultura”, teve participação significativa na “cultura brasileira dos anos 1970”, visto que, os artistas desse eixo, “conheceram uma grande expansão, apesar da vigilância política e policial e das limitações financeiras”.³⁴⁴

As expressões marginais na cultura são diversas. Poder-se-ia tomar como exemplo elucidativo, o grupo Nuvem 33, que não gravou disco, mas suas apresentações foram tão expressivas que o artista Marco Polo, do grupo Tamarineira Village & Ave

³⁴¹ Matéria, “Aristides: *recife está legal*”, publicada no *Jornal do Comércio* de 30 de dezembro de 1972.

³⁴² VENTURA, Zuenir. IN: *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. HOLANDA, Heloisa Buarque. & GASPARI, Elio. & VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. pp. 60.

³⁴³ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 83.

³⁴⁴ Idem.

Sangria; ao lembrar que a década de 70, para ele teve início em 69 – quando largou tudo e colocou a mochila nas costas em viagem para o Rio de Janeiro –, fala em depoimento escrito no “Jornal: Anos 70” que retornando ao Recife em 1972, encontrou na cidade uma efervescência musical, da qual destacou a presença de Flaviola e o Bando Alegre do Sol liderado por Flávio Lira, que atacava com o *frevo’n roll* e o Nuvem 33, “que tinha um trabalho ácido, crítico. Seu líder, Tiago Araripe, era uma figura estranha, com uma voz estranha, que colocava músicas estranhas em letras como “desconfiem, desconfiem, desconfiem dos três monges; eles se aproximam, se aproximam e estão cada vez mais longe”.³⁴⁵ Dos vários shows do grupo Nuvem 33, destaca-se nos jornais o do “Teatro do Parque”, do “Festival Nacional de Teatro Amador de Caruaru”, da “Feira Experimental de Fazenda Nova”, e claro, do bar “Beco do Barato”.

O concerto “*shom*”, do grupo Nuvem 33, no “Beco do Barato” teve duas apresentações; nos dias 5 e 10 de dezembro de 1972, com atuação dos jovens “nuvs” do som, Araripe (violão, gaita, vocal), Maia (violão e vocal), Vânia (violão e vocal), Israel (percussão) e Otávio Bzzzz (iluminação).³⁴⁶ Deste modo, a agitação artística que aderiu ao experimentalismo musical em suas atuações, ganhou destaque na imprensa local do Recife durante os primeiros anos década de 1970 – mesmo “marginalizados” e ainda sem discos lançados –, em muitas das edições do Caderno de Cultura do *Jornal do Comércio*, editado pelo jornalista Celso Marconi. Os shows do grupo Nuvem 33, no bar do “Beco do Barato”, foram anunciados previamente no *Jornal do Comércio* de 05 de dezembro de 1972. A matéria noticiou que das composições, o Nuvem33 apresentou “Polida Inconsistência”, “A cerimônia de Lu Lucidez” e “Ódio Mortal”. Os ingressos para o, “Nuvem 33 em novo “*shom*””, foram vendidos na livraria “Livro 7”, pelo preço único de 10 cruzeiros.

Uma semana depois da segunda apresentação do grupo Nuvem 33, foi o grupo musical Tamarineira Village – que teria sido criado há cerca de um mês atrás –, fazer sua apresentação no bar do Beco do Barato na Av. Conde da Boa Vista. Tal apresentação carregou o nome de, “Tamarineira Village no Paraíso em Chamas”. No dia da apresentação, a notícia publicada no *Jornal do Comércio* informou que, “o show constará de quinze músicas, encenação e texto improvisado sobre uma base, ou seja, a estrutura do show e o comportamento do público na hora, pode não haver papo nenhum,

³⁴⁵ O *Jornal: Anos 70*, lançado no Recife em 28 de outubro de 1989 foi o convite para uma festa no *Cabanga late Club*, impresso pelo *Jornal do Comércio*.

³⁴⁶ Matéria, “Nuvem 33 em novo *Shom*”, do *Jornal do Comercio* de 5 de dezembro de 1972.

também”.³⁴⁷ No instante dessa agitação musical, as considerações do grupo musical Tamarineira Village eram de que “o novuniverso já foi aberto, agora é Viver alerta e muito certo, o que pode significar o inverso”. No show, do “Paraíso em Chamas” do grupo Tamarineira Village, participaram:

“Marco Polo, de olho aceso, sereno por fora e em chamas por dentro... Almir, magrobiótico e língua de veludo, semi de longe, gesticulando suas palavras lentas nos olhos de Niedja, a namorada perfeita. Rafles, de bigode filosófico, dormindo até altas horas do dia e viajando em lances fantásticas para além do quarto e do corpo, com os homens lá de cima. Ivinho, menino e emotivo, chorando pelas sardinhas que o sistema enlatou e comeu, devorando no ato a guitarra, o violão e o bandolin. Tadeu, o iluminador, falando em 3ª e 5ª dimensão, apenas para quem percebe o mundo e seus outros mundos dentro dele. Agrício, rindo muito de coisas que só ele compreende, re-picando o ritmo em pedacinhos de papel colorido. Lula, pleno de boas bocas, pernas e braços, cheio de vida, como se diz nas praças, ao meio dia. Bira, com seus cabelos incríveis, de cachos minúsculos e macios, que as meninas adoram pegar, trocando umas sílabas com o riso e subindo em longos coqueiros, rio doce, depois da meia noite. Israel, completamente pirado e sorridente, feito um demônio colorido e Marcos Mongol, operando o som, calado e magro, dividindo devagar o que está certo e o que está errado”.³⁴⁸

Para o historiador Marcos Napolitano, o desbunde representaria “a busca de uma vida “fora” da sociedade estabelecida”.³⁴⁹ Por isso, a repercussão do udigrudi da pernambucália logo se difundiu nas cidades e estados vizinhos. O artista Zé Ramalho, quando ao se deslocar de João Pessoa ao Recife,³⁵⁰ já havia ouvido falar do pessoal de Pernambuco. E seu entrosamento com eles se deu tão rapidamente que logo o artista estava participando das representativas atuações fonográficas dos grupos. Em 1973, com Marconi Notaro e de forma mais significativa no disco “Paêbirú”, junto com Lula Côrtes, gravado no ano de 1975. Em entrevista ao tablóide *International Magazine*, Zé

³⁴⁷ “Vários recursos visuais serão empregados a fim de criar a ambientação mágica necessária à uma maior compreensão das músicas e das letras”. Cf. *Jornal do Comércio* de 16 de dezembro de 1972. “Tamarineira Village no Paraíso em Chamas”. Caderno III. pp. 1.

³⁴⁸ Idem.

³⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 83.

³⁵⁰ Perceber nos anos 1970 os vários vínculos criados, entre artísticas de diferentes estilos e lugares – que compartilham uma mesma cena, ou paisagem, e que produziam diversos tipos de “atividades culturais” –, sem deixar de observar a específica relação entre a música e o teatro; como no *I Encontro Artístico do Norte Nordeste*, promovido pela Prefeitura de João Pessoa onde houve apresentação de “dezessete grupos musicais e três espetáculos de teatro, da Paraíba e de Pernambuco”. Com artistas voluntários e programação gratuita para o público, os artistas musicais que participaram do evento foram, “Cal, Aranha, Pedro Amor, o Progresso Grupo, Zé Ramalho, Vital Farias, Marconi Notaro, Lula Côrtes, Ilka’s, Tony Torres, Dom Tronxo, Sopa de Bruxas, Luciano (de diplomatas), os Selenistas, Nozart, Onye’, Valdinho Mendes e os paqueras”. Cf. “*I Encontro Artístico do Norte Nordeste tem início hoje*” IN: *Jornal do Comércio* de 17/11/1974. Caderno III. Pag. 10.

Ramalho da Paraíba explicitou que: “todos tinham muito de psicodélico, o pessoal do Ave Sangria carregava a fama de ser os Rolling Stones do Nordeste – tipo aqueles que comiam as meninas. Eram *bad boys*, e o show deles tinham um clima.”³⁵¹

Os jovens da música experimental e psicodélica do Recife, mesmo sabendo que o público, “só presta atenção a um grupo artístico depois que ele faz sucesso no eixo Rio/São Paulo”, estavam antenados “com tudo” e produzindo a “música *pop* do Nordeste”, preferiam aderir aos caminhos de uma música “bem “free”/livre, com muitas bossas e influencias estrangeiras também”,³⁵² é que nas atuações deles a “arte baseia-se na inexatidão do olhar”.³⁵³ Uma “inexatidão” que se manteve *underground* durante os anos 1970, como no “Livro das Transformações” de Lula Côrtes, que une uma série de poemas, contos, textos, crônicas e desenhos do navegador orientalista e marujo. Homem “do mar de ontem”, quando “perdidos pelo mar, treze homens da terra caminhavam, entre o verde e o fundo do horizonte, tomando formas novas e cada movimento do sol”. Estas são algumas das descrições “transcendentais” do artista Lula Côrtes, sobre tipos diversos de percepções sensitivas. Na exposição do artista, o olhar transpassa a ilusão imagística do autor de criar, e ganha representatividade interpretativa para o leitor e artista Flavio Lira, que compõe sob poemas do “Livro das Transformações” de Lula Côrtes. Flaviola, junto com, “O Bando do Sol” musica em 1976, “Como os Bois”.³⁵⁴ O poema ressalta que “olhar é penetrar o que se faz olhado, é ir rompendo de um a outro lado, o corpo de matéria que se entrepõe a vista”.

Tudo leva a crer que as atuações da música urbana do udigrudi da pernambucália, foi “muito mais nos bares do que nos lares”, como alertou Jomard Muniz de Britto, em um de suas atuações poéticas e tropicalistas. Pois, no bar do “Beco do Barato”, se concentravam diversos tipos de apresentações artísticas, durante os anos 70. Na maioria das vezes permaneciam os shows de artistas “marginalizados” e desconhecidos, jovens ou não, iniciantes ou veteranos na carreira musical; como no caso de Canhoto,³⁵⁵ que durou todo um mês inteiro. O *Jornal do Commercio* de 8 de agosto de 1972 anunciava que: “As apresentações de Canhoto, com Biu do Bandolim, no Beco do Barato, deverão ser por todo este mês”. Neste bar, ponto de encontro, freqüentou um

³⁵¹ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 146.

³⁵² Matéria “Luiz (Lua) e Quinteto Violado Fazem Show pop em Nosso Teatro”. Cf. *Jornal do Comércio* de 04 de novembro de 1972.

³⁵³ Ver associação com o pensamento do filósofo alemão, Friedrich Nietzsche. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre Verdade e Mentira*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008. p. 61.

³⁵⁴ LP, *Flaviola e o Bando do Sol*. Abrakadabra –Solar: Recife. 1976.

³⁵⁵ Francisco Soares de Araújo o Canhoto da Paraíba.

peçoal que buscava além das adrenalinas momentâneas das festas, algum tipo de expansão da percepção na experiência do *rock*, também no “consumo de drogas” da época, do “faça amor, não faça guerra”. De acordo com o jornalista José Teles:

“Esse peçoal, ao contrário da geração que o precedeu (muitos, por sinal, fizeram parte dela), deixou discos gravados, era contra o sistema, mas não tentava derrubá-lo. Assim, conviveram pacificamente com armoriais, não polemizaram em jornais, cada qual na sua, conforme a filosofia zen da geração Woodstock.”³⁵⁶

Lailson, integrante do grupo Phetus, que havia morado nos Estados Unidos nos finais dos anos 1960, para publicar charges no jornal *The Pine Cone* em Arkansas, era fã do Cream, Traffic, Jimi Hendrix, Jethro Tull, Pink Floyd, Emerson, Lake and Palmer, King Crimson, Mothers of Invention, Beatles e Rolling Stones, e atestou que para produzir o disco *Satwa* em 1973, com a parceria de Lula Côrtes; ouviu mesmo foi “música das esferas”. No Recife, essa geração dos anos 70, parece ter dado o pontapé inicial da “música *pop* pernambucana”, com suas múltiplas e significativas representatividades musicais em apresentações e gravações elaboradas de formas “alternativas” na Fábrica de Discos Rozemblit LTDA. As singulares das experiências musicais desses grupos foram marcantes. Quando em atenção aos discos gravados na Rozemblit, pelo grupo udigrudi, o LP *Satwa* é primeiro, trás uma musicalidade experimental, transcendental, orientalista e psicodélica; e que permanece com intensidades diferenciadas em todos os outros discos gravados na mesma estratégia.³⁵⁷ Depois da gravação do disco *Satwa* em 1973, e da suposta “indisposição” do artista Lula Côrtes em trabalhar na “divulgação” do artefato musical conjunto; Lailson rememorou que:

“Minha situação era de perrengue (sic) total: sem o resto da grana, sem namorada, sem banda, e com 500 discos para vender! Foi aí que Fernando Pessoa, dono do Beco do Barato, me ligou e chamou pra eu me apresentar lá. Aí tive que decidir rápido: falei com Paulo Rafael, que partiu para uma de tocar MPB, e Zé da Flauta (que era meu colega no conservatório) disse que tava afim de entrar na onda também. Aí surgiu o Phetus”.³⁵⁸

Quando o grupo musical Phetus, estreou em shows nos dias 25 e 26 de maio de 1973, a notícia do jornalista Celso Marconi, publicada no caderno de cultura do *Jornal*

³⁵⁶ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 133.

³⁵⁷ Ao se tratar especificamente dos discos – LP’s – de Lula & Lailson (*Satwa*), Marconi Notaro (*No Sub Reino dos Metazoários*), Lula Côrtes & Zé Ramalho (*Paêbirú*) e Flaviola (*Flaviola e o Bando do Sol*).

³⁵⁸ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 158.

do *Comércio* do dia 25, informou que; “Laylson, que recentemente lançou um LP juntamente com Lula Côrtes, apresentará hoje e amanhã, sempre às 24 horas, um show com título de Phetus, no Beco do Barato, na avenida Conde da Boa Vista”. A notícia do jornal incluía a participação de Fra Tito. Muito embora, o jornalista José Teles esclareça que “Fra Tito”, era, na verdade; “Frei Tito”. E que este não chegou a tocar no grupo realmente, pois “quando soube do que se tratava e onde se apresentariam e o que seria consumido, caiu fora, que o barato não era deste mundo”.³⁵⁹

Nos anos 70, o *pop* e o *rock* têm forte referência na música “marginal” e urbana. O historiador da cultura brasileira, Marcos Napolitano em suas proposições sobre ““Desbunde”, diversão e resistência: a cultura nos anos de chumbo (1970-1975)”, afirma que: “a partir do Tropicalismo, diga-se, o *pop*, e o *rock* passaram a fazer parte, inclusive, das várias vertentes musicais que caracterizavam a música brasileira”.³⁶⁰ E apesar do que se diga, a música dos anos 1970, não perde sua característica experimental e transestética. Ela está presente na musicalidade de um Terreno Baldio em “Além das Lendas Brasileiras” de 1977, com temas regionais folclóricos misturados à musicalidade *rock*, e também do rock-psicadélico e surrealista do *Jefferson Airplane*. E misturando *folk* e *rock*, também não fica tão longe das propostas musicais de grupos conhecidos mundialmente, como: *The Beatles*, *The Byrds* e *Bob Dylan*.

É que, de certa forma, as apresentações locais no “Beco do Barato”, foram compartilhadas com artistas simpatizantes da “Tropicália” – que também não eram tão bem quistos pelos defensores da xenofobia³⁶¹ – visto que, “Pitti faz show no Beco do Barato”,³⁶² tocando não só músicas de sua autoria, mas composições de Gil e Caetano. Isto quer dizer que os músicos experimentalistas e da cena *pop*, do Recife nos anos 70, eram mesmo “pós-tropicalistas”? Não completamente, visto que o músico e cartunista pernambucano, Lailson elucida bem a questão:

“Não acredito que o termo ‘pós-tropicalismo’ seja adequado. Na verdade, o simples fato de existir fora do eixo principal RJ/SP/MG levou as pessoas aqui a criar uma alternativa sonora que buscava mais uma forma de expressão independente e individual através de uma experimentação constante. No princípio e até o final dos anos 60, aqui no Recife como no Rio e São Paulo, a maior parte das bandas faziam

³⁵⁹ Idem.

³⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

³⁶¹ Dos que continuam a lembrar e sustentar a ideologia contida nas palavras de Geraldo Vandré no ano de 1968, ao mencionar que é contra a importação de gêneros estrangeiros para a música brasileira.

³⁶² Matéria “Piti faz show no Beco do Barato”, *Jornal do Commercio* de 5 de setembro de 1972.

covers tanto das bandas estrangeiras quanto dos sucessos populares. Os Bambinos e Os Moderatos, por exemplo (Robertinho do Recife tocou em ambos), tocavam Steppenwolf, Beatles, Rolling Stones, mas não tinham, que eu lembre, composições próprias. Já o Silver Jets (onde participavam Fernando Filizola - depois fundador do Quinteto Violado - e Reginaldo Rossi - dispensa apresentações) tinha suas próprias músicas, mas tocava muita coisa dos outros em bailes. O que diferencia todo o movimento que aconteceu entre 1972/75 é que praticamente todos os artistas ou grupos envolvidos queriam apresentar um material próprio, pouco se importando em tocar em bailes ou fazer um som populearesco.”³⁶³

Em descontinuidade ao olhar apocalíptico de alguns teóricos para uma possível leitura através da “cultura de massas”, associativa entre música e sociedade.³⁶⁴ Observa-se que as práticas culturais de términos dos anos 60, pelo menos as que fomentavam o universo da cultura *pop*, permitiram leituras de uma pluralidade de relações intertextuais na canção. A música colorida e repleta de signos, das “bananas ao vento”, é a música do instrumentista, que em sua prática coordena, comanda e fabrica som e sentido. A melodia, a harmonia, o ritmo, o arranjo, o *swing*, o *soul*, o *rock*, a habilidade, a forma de tocar, tornaram-se critérios essenciais para os músicos. Pois, executar significativamente bem o instrumento foi pré-requisito manual básico para atividade musical de alguns grupos urbanos dos anos 1970. Será mesmo que “a máquina da cultura nos transforma em enormes orelhas”? Mas, “a *intelligentsia* nem sempre é radicalmente vencida em sua luta pela expressão autêntica e pela liberdade de criação”.³⁶⁵

Em atenção ao que sugere o crítico e estudioso Roland Barthes, para o pesquisador da música, aquele que se propõe a falar sobre a impressão de que existem dois tipos de música; uma que se escuta e outra que se toca. De que “estas duas músicas são duas artes inteiramente diferentes, possuindo cada uma propriamente a sua história, a sua estética, a sua erótica: um autor pode ser menor se o escutarmos, imenso se o tocarmos”.³⁶⁶ Encontra-se, na diversidade musical urbana do Recife da década de 1970, – diversificada pela expansão dos meios de comunicação (ainda vigiados) – a possibilidade de olhares alhures nas práticas definidas muito mais por estilos do que por

³⁶³ Entrevista à Lailson por Fernando Rosa. “No coração da psicodelia nordestina”. Disponível em Senhor F. <www.senhorf.com.br>. Acesso em 04/05/2009.

³⁶⁴ Considerações de Umberto Eco, sobre definições metodológicas e as críticas as generalizações conceituais, como de “cultura de massa”. Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Êrola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

³⁶⁵ Para Edgar Morin, “a indústria cultural não produz apenas clichês ou monstros. A indústria de Estado e o capitalismo privado não esterilizam toda a criação. Apenas, no seu ponto extremo de rigidez política ou religiosa, o sistema de estado pode, durante algum tempo, talvez longo demais, anular quase totalmente a expressão independente”. Cf. MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maria Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. pp. 49.

³⁶⁶ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: Edições 70, 1982. pp. 213.

uma imperfeição técnica. O foco narrativo é a liberdade artística da música *pop*, do *rock* do experimentalismo e da música psicodélica – “pós-tropicalista”, ou não –, onde alguns grupos apresentam misturas musicais singulares com estilos próprios, com diversidades e sobressaltos musicais que tornaram o uso de instrumentos elétricos como uma abrangência musical plausível e aplicável. Em Barthes, “para encontrar no Ocidente música prática, é preciso ir procurar do lado de um outro público, de um outro repertório, de um outro instrumento (os jovens, a canção, a guitarra)”.³⁶⁷

As memórias dos participantes dos grupos musicais revelam o tipo de liberdade que os músicos buscavam em suas referências, dessa forma, os esclarecimentos do músico e artista Lailson, servem para evidenciar – sobre a música produzida no disco *Satwa* (com Lula Côrtes) e executada também pelo grupo Phetus – que a criação artística do *udigrudi*:

“Era a música pela música, a expressão criativa pelo prazer de criar e apresentar uma proposta original. Podemos considerar que a primeira manifestação coletiva do movimento foi a Feira Experimental de Música de Nova Jerusalém, que foi o nosso ‘Woodstock’ local, com dois dias de música com entrada franca na cidade - teatro de Nova Jerusalém (onde anualmente é realizado o mega-espetáculo da Paixão de Cristo), promovido pelo DCE e da qual eu fui o coordenador musical. Nessa época minha banda era composta por mim no baixo, Ivinho na guitarra, Almir no violão (ambos posteriormente fundadores do Tamarineira Village/Ave Sangria) e Bira Total na bateria. Marco Polo voltou do Rio também pra Feira e formou o Tamarineira Village a partir daí. E foi aí também onde conheci Lula Côrtes. Apresentaram-se outras bandas, inclusive o Nuvem 33.”³⁶⁸

Os grupos musicais do Recife no início dos anos 1970, não possuíam restrição de referenciais sonoros, iam do *rock* aos ritmos de Jackson do Pandeiro e de Luiz Gonzaga³⁶⁹ – adorados, quando em referência ao “gosto popular” e regionalista –, como na musicalidade *pop* e *experimental* do grupo Ave Sangria. Mas, e o grupo musical Phetus, tocou mesmo música psicodélica e o “*rock* progressista”? Mesmo executados sem “elementos eletrônicos, somente os de corda e, inclusive uma flauta”?³⁷⁰ O artista Zé da Flauta lembra que o Phetus, usava temáticas de monstros nas letras, tocavam mascarados, distribuíam velas na hora do show, tocavam sete badaladas de sino, para se

³⁶⁷ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: Edições 70, 1982. pp. 213.

³⁶⁸ Entrevista à Lailson por Fernando Rosa. “*No coração da psicodelia nordestina*”. Disponível no site do Senhor F. www.senhorf.com.br Acesso em 14/05/2009.

³⁶⁹ Ambos carregam diferentes tipos de “marginalidade” artística.

³⁷⁰ No *Jornal do Comércio* de 25 de maio de 1973. “Phetus”. Caderno III. pp. 2.

iniciar os acordes. As lembranças são de que o grupo Phetus possuía um ar sombrio, e se era pelo fato de Lailson possuir o primeiro álbum do grupo inglês *Black Sabbath*, e guardá-lo sob sete chaves, já não se sabe. Seja, lendo o *rock* inglês do *Yes*, *Rick Wakeman*, *Deep Purple* ou *Led Zeppelin*, tal diversidade musical também compunha a paisagem figurativa da abstração sonora e do experimentalismo musical do udigrudi da pernambucália.

O *rock* progressivo, ou progressista, ou “música universal”, “mística”, ganhou representatividade entre os músicos pela sua musicalidade refinada, quase orquestral, alguns dos integrantes dos grupos musicais ingleses saíam dos conservatórios de música para experimentar, inclusive o *rock*, como foi o caso do *King Crimson*. Outro grupo musical inglês intitulado de *rock* progressista foi o *Emerson, Lake and Palmer*. Robertinho do Recife quando tentando executar “música mística” no grupo Ala d’Eli chegou a tocar cítara, e sem demoras o jornalista Celso Marconi fez a associação e alertou; “Robertinho e seu grupo Ala d’Eli – que fez espetáculo semana passada na Fafire precisa urgentemente, ouvir o novo LP do Emerson, Lake & Palmer – Brain selad sugery, e verificar o quanto eles ainda têm de caminhar no rumo da música mística”.³⁷¹ Em 1973, ao gravar com Denoy de Oliveira, a trilha sonora do filme “Amante Muito Louca”,³⁷² teve disposição para tocar no bar do “Beco do Barato”. Será que também tocou a composição de Ayrto na guitarra, de nome: “desbunde total”?

Robertinho de Recife, que gravou sua guitarra distorcida em um dos arranjos do disco *Satwa* – na companhia de Lula Côrtes, Lailson e Katia Mesel –, também participou de inúmeras das atuações do pessoal do udigrudi da pernambucália, antes mesmo de gravar seu disco solo, de nome “Jardim da Infância”, pela CBS em 1977; com uma guitarra frenética, carnavalesca, folclórica e moderna, sem deixar de direcionar novas frases do frevo e do *rock* para crianças.³⁷³ Inclusive, em 1976, na atuação do artista Flavio Lira – que elaborou composições para o musical infantil, “Nos Anéis de Saturno”, apresentado pelo *Troup Jupiter* –, de inserção no espaço musical

³⁷¹ “A música mística do Ala d’Eli e do Emerson, Lake & Palmer”, *Jornal do Comércio* de 7 de abril de 1974. Caderno IV. Pag. 10.

³⁷² “A maior parte das músicas foram compostas pelo pernambucano Ayrto de Lima Barbosa, fagotista do Quinteto Villa Lobos, e outras pelo próprio Denoy de Oliveira. E a execução é do grupo Coração Aberto (Robertinho, Geraldo e Ilsonho), do Quinteto Villa Lobos, e com participação de Geraldo, Alceu Valença e Naná. Isto é, uma composição trilha de pernambucanos”. Cf. “Amante Muito Louca”, IN: *Jornal do Comércio* de 13 de julho de 1973. Caderno III. Pag. 2.

³⁷³ Surgimento e reverberação de pedagogia infantil no teatro e na música dos anos 1970. Cf. Espetáculo infantil de André José Adler, *O Jardim das Borboletas*, que saiu em disco musical no ano de 1972, com composições de Taiguara, Eduardo Souto Neto, Zé Rodrix, Jorge Omar e Paulo Imperial.

“alternativo” e *udigrudi* do país, com um disco lançado também com a parceria do pessoal da Abrakadabra; mais especificamente, Lula Côrtes e Kátia Mesel. O LP “Flaviola e o Bando do Sol”, lançado pela Solar, carrega uma composição de Robertinho de Recife, música instrumental sob nome de “Brilhante Estrela”, que começa com lentos arpejos e variações de acordes altos e baixos, flauta em tom maior e sinfonia lenta e harmoniosa. Duelo entre a flauta e o violão em frases musicais. Nesta música, predominam somente estes dois instrumentos, onde Zé da Flauta e Robertinho mostram domínio e habilidade em executar diversas frases musicais, conseguindo produzir uma harmonia cantada com sopros e dedilhados.

Somente agora, pode-se problematizar se a expressão de “ampla liberdade” signifique antes de qualquer iniciação, a identificação das “amarras mais poderosas” para poder libertar-se? É que a festa do cotidiano urbano do Recife, não se resumiu ao frevo, ao futebol e ao carnaval. O estilo que parece marcar a década de 1970 é também do *rock* e da “fabricação musical” experimental do pessoal do *udigrudi*, que rasga com a MPB. Como publicado no *Jornal do Comércio*, o show de Flaviola no Nosso Teatro, em 27 de janeiro de 1973, a matéria “Flaviola e o Bando Alegre do Sol”, com foto de Israel Semente³⁷⁴ – percussionista do *udigrudi* –, divulgava que: “Às 21h “em ponto” eles principiam a “rasgagem” da música popular brasileira. O show conta com – Licá, Hannover, Nando e Israel – ponteando a figura de Flaviola – o fabricante das melodias – que tocará no violão e contará suas fabricações musicais”.³⁷⁵ A notícia de jornal destacou que, o artista e músico Flaviola se autoriza a musicar e cantar, “poemas de Cecília Meireles ou Henriqueta Lisboa, e as lendas ele pega em La Fontaine e na mitologia grega”. Eis, a forma de criação de Flaviola, o “som do frevo’n’roll”.

O LP, “Flaviola e o Bando do Sol” foi gravado e lançado em 1976, mediante acordo, firmado entre Lula Côrtes/Kátia Mesel e a fábrica de discos, *Rozemblit*. Outro disco produzido pela Abrakadabra e lançado pelo selo Solar, sob auxílio do técnico de som, Hélio Ricardo – dos milagres –, produção de Manoel Lira e direção de produção de Katia Mesel. O disco musical composto por 13 títulos, de ritmos e temas variados, que distancia o leitor de uma tentativa de interpretação “conceitual”, permite apresentar variações musicais referenciais de diversos estilos, reverberando leituras de uma

³⁷⁴ Israel Semente de muitas das atividades do pessoal do *udigrudi*, participou também do grupo Ave Sangria ou com o pessoal do Vou *Danado pra Catende* sob iniciativa de Alceu Valença.

³⁷⁵ *Jornal do Comércio* de 27/01/73. “Flaviola e o Bando Alegre do Sol”. Caderno III. pp. 6

produção musical com muito conteúdo, ser esquecer também de agradar o possível público infantil.

O “Bando do Sol”, nas palavras do jornalista José Teles, “era formado por músicos do movimento udigrudi: lá estão Lula Côrtes e seu inseparável tricórdio, Paulo Lampião Rafael, Icinho, Zé da Flauta, Dicinho, Robertinho e sua guitarra muito louca, Kátia Mesel e Marcelo Montenegro na coro”.³⁷⁶ Foram com estes e músicos e instrumentistas que Flaviola estabeleceu parceria artística na feitura deste álbum musical, se encarregando de musicar alguns poemas e versos de escritores que admirava³⁷⁷ e registrando algumas composições suas que “vieram dos tempos em que Flaviola agitava com os tropicalistas pernambucanos, no Arame Farpado”.³⁷⁸ No periódico *Jornal da Cidade* de 03 a 09 de agosto de 1975, encontra-se um breve currículo artístico de Flaviola:



Flaviola e o Bando do Sol, 1976 (Capa).

“Começou no TPN em 71, com o show Arame Farpado no Continente Perdido e depois fez Nos Anéis de Saturno, peça infantil de Eduardo Maia, que ficou em cartaz o ano de 72 inteiro no teatro da Fafire, um show em duas sessões, na barca da CTU correndo pelo rio Capibaribe; Flaviola, o Pastor das Noites e o Bando Alegre do Sol, em 73 no Nosso Teatro; Coisas do Flávio, 73, em Natal; o mesmo espetáculo do Beco do Barato no fim de 73³⁷⁹”.

O LP gravado por Flaviola é apresentado por José Teles, como artefato dos “desbundados³⁸⁰”, que mais tem apelo comercial:

³⁷⁶ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 200.

³⁷⁷ LP, “Flaviola e o Bando do Sol”, 1976. Traz intertextualidade diversas, com Sheakspeare, Frederico Garcia Lorca, Vladimir Maiakovski, Henriqueta Lisboa e Lula Côrtes do (*Livro das Transformações*).

³⁷⁸ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 200.

³⁷⁹ “O Som de Recife”. IN: *Jornal da Cidade* de 03 a 09 de agosto de 1975.

³⁸⁰ Aqui vale ver na íntegra as considerações do jornalista José Teles, para o disco de Flaviola: “Ótimo disco, pena que ninguém estivesse interessado. Daí em diante, haveria a migração em massa dos principais integrantes desse movimento que o país desconheceu para o Sul Maravilha – e até que este livro contar sua história continuava desconhecendo. Seu enterro, no entanto, foi de galã e tão maluco quanto as elucubrações arquitetadas de 1972 até 1976”. “Em 1976, a TV Globo Nordeste criou um evento chamado *Vamos Abraçar o Sol*, cuja finalidade era reunir músicos em um palanque armado no ponto mais badalado da elegante avenida de Boa Viagem a fazer com que eles divertissem o povo até o sol raiar anunciando o verão (que, no Recife é aberto oficialmente em setembro). Não poderiam ter feito escolha mais ecumênica: no mesmo palco estiveram Flaviola e sua banda e a Orquestra Armorial, com músicos de

“As treze faixas do disco eram pouco viajantes, bem elaboradas melodicamente, e ecléticas. Iam do Frevo a uma irrotulável “Balalaika” versos de Maiakovski (musicados por Flaviola). Alguns poemas do extravagante *Livro das Transformações*, de Lula Côrtes, também receberam melodias”.³⁸¹

Em uma análise bem superficial e taxativa do disco musical, o jornalista José Teles, crítica o artista do udi-grudi por “ser comercial”. Mesmo o artista lançando o disco em um mercado diferenciado e a utilizar-se – no fonograma “Flaviola e o Bando do Sol” –, de poesia musicada em atenção para vanguarda e revolução Russa, em época de “plúmbea” “ditadura militar brasileira”. Com isso, Flaviola escapa da censura estética através da “ignorância cultural” dos militares? Como ao musicar “Balalaika”, poema de Vladimir Maiakovski, que empregou uma linguagem lírica do dia a dia, para expressar a musicalidade de uma cotidiana tradição da balalaica – instrumento de cordas do folclore russo e típico da música russa –, sem nenhuma consideração pela divisão em temas e vocábulos “poéticos” e “não-poéticos”. Em domínio de uma constante elaboração musical, que acompanha desde a narração vocabular do popular silábico até o inusitado arrojo das rimas, acredita-se que sob tradução de Augusto de Campos; a letra cantada por Flaviola expressava: “Balalaica, como um balido abala a balada do baile de gala, com um balido abala, abala com balido a gala do baile, louca balalaica”. Esta, de autoria original de Vladmir Maiakovski, que teve grande influência em todo o desenvolvimento da poesia moderna. A partir desta tradução, pode-se ler como uma atuação poética explícita de simples ação sonora “de desbunde”, pode fazer estremecer a “festa da ortodoxa aristocracia”.

Contudo, para rememorar uma das flamejantes considerações do poeta Maiakovski, para atuação e renovação das vanguardas modernas, faz-se lembrar que, “nenhum clássico conserva para sempre o seu caráter de vanguarda. Estudai-os e amai-os na época em que viveram. Mas que não venham, com seu enorme traseiro de bronze, impedir a passagem dos jovens poetas”³⁸² (Maiakovski). O poeta Russo, impressionado pelo movimento revolucionário (soviético) e impregnado desde cedo de obras

smoking. O surrealismo correu solto. Milhares de pessoas acorreram à praia, superlotado a pequena faixa onde estava localizado o palco da Globo. A maioria, gente vinda de bairros da periferia. Flaviola durante o show lançou à platéia cópias do seu recém-lançado LP. Muitas delas foram atiradas de volta ao palco. Pior foi com a Orquestra Armorial. Ventava muito, tinha começado a cair uma chuva fina, e os músicos dublaram em cima de seu primeiro álbum. Em dados momentos o disco falhava, e parecia um filme de Buñuel, com músicos tocando sem tirar sons de seus instrumentos”. Cf. TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 200.

³⁸¹ Idem.

³⁸² BARETO, Julio A. Velho. “Maiakovski” IN: *Suplemento Cultural*. Fevereiro. 94.

socialistas, suicidou-se com um tiro no peito em 8 de abril de 1930. A musicalidade dada por Flaviola ao poema de Maiakovski, sugere uma batida rítmica de música alegre com violão ritmado (Flaviola), acolhendo as variações sonoras do banjo (Robertinho), do dulcimer – mais conhecido como saltério – (Lula Côrtes) e do baixo (Fernandinho); surge a harmoniosa flauta (Zé da Flauta) que acompanha a vocalização rápida e constrói ainda mais melodias com os ventos sonoros do experimentalismo com cuíca, folha de Eucatex, palha de coco, papel e fitas. A composição em questão, quando ouvida não sugere uma intertextualidade musical, nem mesmo uma inserção de outro texto – o poema – na música, parece ter sido criada letra e música em simultaneidade, o que pode sugerir a percepção de uma intimidade de criança – o infantil em Benjamim – com a letra, uma brincadeira silábica de onomatopéia.

“Noite, noite, noite eterna. Trevas, quando se dissiparão? Quando tornarei a ver a luz do dia?”³⁸³ Hamlet, e a sombria tragédia de Shakespeare, melhor revela a importância da experiência na desenvoltura artística do músico? O disco de Flaviola³⁸⁴ foi o último gravado de forma alternativa pela Abrakadabra, e parece ser onde, o pessoal do udigrudi da pernambucália, se encontrava mais experiente musicalmente. Daí, a relevância, de quando ler a sociedade através da música, almejar adquirir conhecimentos não só sobre do fonograma – bens simbólicos – como corpus documental necessário, mas também das experiências cotidianas dos personagens da cena; como shows, encontros musicais, improvisos, *happenings* e *jam sessions*, em suas diversas experiências musicais. Tal leitura pode ajudar a amenizar algumas das inquietações decorrentes da idéia de que somente o uso das canções e fonogramas como fonte de pesquisa histórica possa atrapalhar o prosseguimento e maturidade da pesquisa. Pois, o problema nunca foi somente da música, mas da vida na música. “Por isso é que a

³⁸³ Inspiração de Flaviola em musicar trechos do texto da peça teatral “*Hamlet*” de Shakespeare. Música “*Noite*”, de *Flaviola e o Bando do Sol*, 1976.

³⁸⁴ Flavio Lira, em entrevista publicada de nome “Flaviola”, no conjunto de matérias sobre a cena musical do Recife, expõe: “Canto sozinho, sou mais cantor do que qualquer coisa. Minha música é otimista, lírica, influenciada por Harry Belafonte, Jorge Bem, Yma Sumac, Ray Charles, Cauby Peixoto, a música do caribe, boleros, chá-chá-chá-chá, música do Nordeste, claro, e mais Mohamed El Bakar, que tem uma orquestra típica oriental que eu escuto muito”. O cantor ao opinar sobre “o problema de quem faz música na cidade”, afirma que: “a incrível falta de ousadia, a acomodação intelectual dos nossos coleguinhos. Estão todos preocupados em fazer showzinhos, em aparecer como estrelas, nunca pensaram em lançar uma proposta mais séria, com base em publicidade, uma publicidade que fosse como arauto da coisa e que realmente mexesse com a cidade”. “Flaviola”. IN: “*O som de recife*” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

vida vem em pedaços, como as dissonâncias das músicas de Pierre Boulez e de John Cage, e não em quebra-cabeças infantis de desenhos óbvios”.³⁸⁵

Tais elucidações podem trazer rememorações disciplinares importantes para realização de uma pesquisa musical, por isso torna-se relevante mostrar algumas palavras de Marcos Napolitano, sobre o trabalho que inclui fonte musical em seus caminhos. Assim:

“o caráter polissêmico do documento musical não é um obstáculo intransponível e as possibilidades de trabalhos do historiador ancoram-se no mapeamento das “escutas” históricas (crítica, público e os próprios artistas, que são também ouvintes) que dão sentido histórico às obras musicais. Obviamente, esse sentido sociocultural não é nem extrínseco à obra, nem ilimitado em suas possibilidades, apoiando-se nos materiais e na linguagem musical que estruturam a peça musical... Qualquer que seja a problemática e a abordagem do historiador, o fundamental é que ele promova o cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análise das obras, programas e manifestos estéticos etc) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes).”³⁸⁶

Sobretudo, as atividades dos músicos experimentalistas do Recife, se tornaram por sua vez, leituras de uma prática que envolveu o cotidiano na construção de uma mitologia do urbano. Pois, os artistas desenvolveram não só o uso de instrumentos eletrônicos no Brasil, mas também misturaram influências, ousaram livremente, como explícito publicamente no periódico *Jornal da Semana*, de 15 a 21/08/1976, na matéria: “As muitas qualidades do disco de Flaviola”. Nesta publicidade, Flávio Lira mencionou que “depois de Pink Floyd... ninguém deve brincar de “fazer som” à toa...”. A crítica do *Jornal do Comércio*, ao disco, “Flaviola e o Bando do Sol”, cita que o artista é muito mais do que está no disco, e ao tocar “ao vivo”, possuía “uma tremenda agressividade, uma criação pop, que poderia ser aplaudida por qualquer público, até mesmo jovens acostumados a ouvir grupos de rock ingleses”. Contudo, o disco de Flaviola, confirma o refinamento poético do pessoal do udigrudi, e que o uso de instrumentos eletrônicos, servia ao menos para articular uma linguagem musical postulada não só pelo interesse de renovar a tradição, mas também de refletir a atual situação cultural que se encontravam. Isto deve ser tomado sempre com muito cuidado, sem perder atenção para

³⁸⁵ REZENDE, Antonio Paulo. “As seduções do efêmero e a construção da história: As múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo”. IN: *História & Sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. pp. 36.

³⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. “Os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais”. IN: *A História depois do papel*. PINSKY, Carla. B.(Org.) Fontes Históricas. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 259.

as vozes do teórico Theodor Adorno, que em seu livro, “Crítica Cultural e Sociedade”, permearam sobre o “conceito de liberdade de opinião” para os críticos culturais, pois:

“Quando os críticos finalmente não entendem mais nada do que julgam em sua arena, a da arte, e deixam-se rebaixar com prazer ao papel de propagandistas ou censores, costuma-se neles a antiga falta de caráter do ofício. As prerrogativas da informação e da posição permitem que eles expressem sua opinião como se fosse a própria objetividade”.³⁸⁷

Por fim, ainda resta a cautela de chamar atenção para que tais proposições incitadas em atenção aos recentes debates teóricos propostos pelo historiador Marcos Napolitano, em seu livro: “História & Música: História Cultural da Música Popular”. E se faz presente, diante da “necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica.”³⁸⁸ Portanto, Marcos Napolitano propondo uma ampliação dos posicionamentos teóricos sobre música popular, inicialmente apontados por, Theodor Adorno, sugere reflexões sobre “Os estudos musicais pós-adornianos”,³⁸⁹ onde afirma que os trabalhos a partir do tema da “subcultura”, têm sido um dos mais “fecundos para a abordagem da música popular”,³⁹⁰ nos quais podem ser realizados uma discussão musical, problematizando a complexidade sociocultural e sociopolítica do lugar em questão, o desbunde do “beco do barato”. Como na tarefa de incorporar tradições marginalizadas na escrita histórica da música, que se expõe como vertente *pop*, emergente no início dos anos 1970, no Recife.

³⁸⁷ ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Pag. 78.

³⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, pp. 8.

³⁸⁹ Op. Cit. pp. 28.

³⁹⁰ Idem.

3 Galeras, Chaminé & MAC em Oh! Linda

“Estamos imersos na moda, um pouco em toda parte e cada vez se exerce a tripla operação que a define propriamente: o efêmero, a sedução, a diferenciação marginal.”

Gilles Lipovetsky – *O Império do Efêmero*

Sem o profundo domínio das proposições filosóficas possíveis sobre o individualismo contemporâneo, ou seu declínio – Lipovetsky / Maffesoli –, acredita-se, como em ambos, que a cultura é um campo decisivo nas sociedades modernas. São novos problemas do trânsito da cultura que se olha no espelho do simulacro. Por isso, problematizar “os caminhos do udi-grudi da pernambucália”, ajudou a identificar alguns dos lugares de atuação da contracultura na música dos anos 1970. A história aqui age como uma ferramenta que serve para delimitar estes caminhos, devido ao fato de que as manifestações artísticas, daquilo que se chama de cena cultural, se metamorfoseia com o tempo, assim, os produtos culturais quanto mais contemporâneos se mostram, mais vivos e contraditórios se manifestam. Seria a tarefa, de acordo com o crítico Fredric Jameson, observar “campo de forças em que vários tipos bens diferentes de impulso cultural – o que Raymond Williams chamou, certamente, de formas “residuais” e “emergentes” de produção cultural – têm de encontrar seu caminho”?³⁹¹ Contudo, é relevante enaltecer que as linhas que contornam distinções atuantes entre grupos da contracultura e da revolução, são tênues e a preocupação deve sim, ser medida. Nas considerações da estudiosa Heloisa Buarque de Hollanda:

“A distinção é importante na medida em que, tanto nos casos da luta armada quanto no da contracultura, a história daqueles primeiro ainda está para ser feita e contada, o que representa uma série de dificuldade para avaliação crítica do significado dos movimentos contestatórios que floresceram nos anos 1970.”³⁹²

E onde surgiu a contracultura como expressão artística contestatória na linguagem da arte? Havia-se de se esperar a experiência e descoberta da amplificação elétrica, para a propagação das sensibilidades dionisíacas na música, somados ao *jazz*, ao *blues* e ao *rock ‘n roll*, e mais a flauta de *Pã*, e as bacantes da floresta? E na arte, como essa expressão ao longo do tempo se manifesta? Sem, querer cair no âmbito

³⁹¹ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1991.

³⁹² HOLANDA, Heloisa. IN: *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. HOLANDA, Heloisa Buarque. & GASPARI, Elio. & VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. pp. 244.

puramente da filosofia, e seguindo as indicações do estudioso Michel Maffesoli, alguns dos questionamentos surgem de leituras de Friedrich Nietzsche, em o Nascimento da Tragédia, onde o que está “por trás” da arte é a vida.³⁹³ Outros, da escrita do filósofo Arthur Schopenhauer, “que chamou atenção para o caráter equívoco da vida, sua ambigüidade fundamental, também sua polissemia”.³⁹⁴ Não necessariamente de forma precisa, claro. Não se pode negar a celebre formulação de Schopenhauer, ao sugerir que, “todas as artes aspiram à condição da música, pela qualidade abstrata imanente na música”. Alguns podem perguntar por que na música? A questão não seria também, como Nietzsche pensou a música? Dentre seus muitos questionamentos, encontra-se: “Como criar uma música que já não seja (como a wagneriana) de origem romântica, mas sim dionisíaca?”³⁹⁵ Embora, uma resposta não esteja tão longe:

“Quem não apenas compreende a palavra “dionisíaco”, mas também se compreende na palavra “dionisíaco”, não tem necessidade de refutar Platão, ou o cristianismo, ou Schopenhauer – ele fareja a decomposição...”³⁹⁶

Na ocidental produção cultural e artística dionisíaca do *udigrudi* da pernambucália, a musicalidade *jazzística*, experimental, psicodélica, do *rock*, do *pop*, até mesmo do samba “desmantelado”³⁹⁷ esteve presente na poeticidade do artista Marconi Notaro. Esta pode fazer surgir esboços de considerações múltiplas alcançadas através dos seus variados interpretes, pois “o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu”.³⁹⁸ E pela convicção da transitoriedade que a “Definição de Arte” pode assumir através de sua vanguardeira representação cultural,³⁹⁹

³⁹³ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

³⁹⁴ A menção de Maffesoli é para *A arte da deriva*. “Desligar-se para saborear melhor a proximidade das coisas. Sem obrigatoriamente ter consciência desse desligamento, todo mundo faz isto na vida cotidiana: viagens, turismo, afastamentos, curas, rupturas de toda ordem. Numerosas são as ocasiões de todo tipo em que se “soltam as amarras”.” MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: Vagabundagens Pós-Modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. Pp. 77-104.

³⁹⁵ HABERMAS, Jürgen. “A entrada na modernidade: Nietzsche como ponto de viragem”. In: *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990. p. 89-108.

³⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2006.

³⁹⁷ “Desmantelado” samba composto por Marconi Notaro em 1968, “nos áureos tempos do Teatro Popular do Nordeste”. A letra diz: “Desmantelado é o homem do bilhar/desmantelado, quando pega no taco faz a bola sambar(bis)/É a semana inteira/é noite e dia fora/desmantelado não perde um minuto ou um segundo por hora/aproveitar a vida/nunca ficar parado/se taco fosse caneta/desmantelado era um homem formado(bis)/E quando o sol aparece/ele vai descansar/ dá um beijo na nega e sonha com a bola sete até/ao meio dia para que você veja/ escova os dentes com cerveja e vai tomar café no bilhar”. Cf. LP - “Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários”. Abrakadabra – Solar: Recife, 1973.

³⁹⁸ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

³⁹⁹ Considerações teóricas do estudioso Clifford Geertz em, “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura” ao defender um conceito de cultura semiótico. “O conceito de cultura que eu

torna-se relevante contornar que no Recife dos anos 1970, alguns dos intérpretes da arte sugeriam que: “a palavra arte associa-se em geral àquelas artes que chamamos “plásticas” ou “visuais”, mas, usada com propriedade, deveria incluir também as artes da literatura e da música”.⁴⁰⁰

Dos artistas plásticos que incentivaram e fortaleceram a livre abstração musical em Olinda, se destaca Tiago Amorim,⁴⁰¹ artista que organizou o “Sete Cantos do Norte”, juntando o pessoal do udigrudi e do Ceará, como mencionado anteriormente. Pois, a música de Ednardo no *Jornal do Comércio*, também soava como “pop nordestino”. Mas, Ednardo não tocou no evento “místico” de Tiago Amorin, que convidou outros sete artistas para fazer o show, entre eles: “Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Ricardo Bezerra, Flaviola, Ave Sangria e Robertinho – guitarrista do Ala D’eli”.⁴⁰² O show organizado pelo artista plástico de Olinda aconteceu na Igreja do Carmo, no dia 25 de outubro de 1974, e de alguma forma, influenciou na trajetória e caminhos de alguns artistas.⁴⁰³

Tiago Amorim, neste período, esteve culturalmente articulado, visto que, executava também oficinas sobre artes e “Técnica de desenho” na casa “3 Galeras”, em Olinda.⁴⁰⁴ Nas suas considerações, o artista é um mutante pois, “ele se considera um aluno, não só dos seus professores em arte, como de todos os artesãos que acreditam na possibilidade de mutação”.⁴⁰⁵ Depois de ter se dedicado intensamente na organização do show dos “7 Cantos do Norte”, Tiago Amorim viajou ao Rio de Janeiro, e de lá escreveu em postal para o jornalista Celso Marconi, “O ‘Sete Cantos do Norte’ valeram

defendo, e cuja, utilidade dos ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. Todavia, essa afirmativa, uma doutrina numa cláusula, requer por si mesma uma explicação.” IN: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

⁴⁰⁰ “Definição de arte”. Esboço teórico sobre o trabalho de artes plásticas de Satyro e Maru. Cf. *Jornal do Comércio* de 10 de novembro de 1974. Caderno IV. Pag. 7.

⁴⁰¹ “Tiago Amorim, nasceu em Lomoeiro, Pe, em 1943 e veio para Olinda em 1945. Aprendeu sobretudo dos Renascentistas Italianos, de Bosch, Bruegel, dos Istas da Europa do princípio do século, de Rubens Sacramento, Montez Magno, Adão Pinheiro, Maria Carmem, Fernando Barreto, Ladjane, Abelardo da Hora, Corbiniano, Ney Quadros, Humberto Magno, Guita Charifker, João Camara, Francisco Brennand, Samico, Anchises, e todos os artistas e artesãos que acreditam na possibilidade de Mutação.” *Jornal do Comércio*. “Tiago Amorim mostra com festa em Olinda (3 Galeras) trabalhos”. 29/08/74. Cad. II. p. 2.

⁴⁰² *Jornal do Comércio* de 27/09/74. “Sete Cantos do Norte”. Cad. II. pp. 4.

⁴⁰³ Cf. *Jornal do Comércio* de 25/10/74. “7 Cantos do Norte será hoje em Olinda”. Caderno IV. Pag. 4.

⁴⁰⁴ “Casarão no Alto da Sé em Olinda”. *Jornal do Comércio*. 12 de janeiro de 1973. Caderno II. Capa.

⁴⁰⁵ *Jornal do Comércio*, “De Olinda para o campo”. 28/08/1974. Cad. II. Pag. 2.

e, agora, no Rio as coisas estão acontecendo”.⁴⁰⁶ Para Tiago Amorim, havia um “misticismo” naquele show, “todo baseado em torno do número 7”, com a participação de pessoas de outras regiões, ainda havendo planejado viajar ao Rio de Janeiro para “concretizar definitivamente a idéia”. Publicado no *Jornal do Comércio* de setembro de 1974, os prévios esclarecimentos sobre a organização o show “7 Cantos do Norte”, expõem que:

“Mas o show não será uma promoção de Tiago isoladamente; ele apenas coordena o trabalho de vários jovens artistas (ou não) olindenses. “Sete Cantos do Norte” será um show com uma ligação muito grande com todo um movimento cultural/artístico que se faz em Olinda, inclusive com um sentido místico/vivencial (o grupo Vivencial, que é liderado por José Guilherme também participa).”⁴⁰⁷

O grupo Vivencial, como mencionado por Celso Marconi, na matéria do *Jornal do Comércio*, foi uma expressão do “Teatro Livre em Olinda”,⁴⁰⁸ e ainda houve o “Grupo de Teatro Ambiente do Museu de Arte de Olinda”, que também conhecia o pessoal do TUCAP, (Teatro da Universidade Católica de Pernambuco). Estes se apresentaram em festivais populares, teatrais e musicais de vários lugares, inclusive “em Campina Grande, a peça dramática “Os Escolhidos” da escritora paulista Hilda Hilst”.⁴⁰⁹ Mas, na disputa do “Festival Nacional de Teatro Amador de Campina Grande”, venceu o “Grupo de Cultura de Caruaru (vanguarda teatral)”.⁴¹⁰ É bom lembrar que foi também o pessoal da TUCAP, que organizou o “Parto Musical”, mas suas especialidades no teatro, mesmo em 1973, eram “Prometeu Acorrentado”, de Ésquilo; e “A Revolta dos Brinquedos” de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga”.⁴¹¹

Durante o início dos anos 1970, muitos jovens artistas participaram das atividades do Museu de Arte Contemporânea de Olinda, sob direção de Frederico de Francisci, que pretendeu tornar o MAC – Museu de Arte Contemporânea –, em um “verdadeiro centro vivo, cultural e artístico”. E para discutir tal idéia cultural de vanguarda, o diretor convidou artistas locais, e promoveu encontro entre os jovens do udigrudi, não faltou convite para “Lula Côrtes, Kátia Mesel, Wagner, Roberto

⁴⁰⁶ Matéria do *Jornal do Comércio*, “Dos Sete Cantos do Norte”, “É que vários artistas do recente “show” encenado no Convento do Carmo, em Olinda, estão se engajando na vida artística do Sul. Alceu Valença e Geraldo Azevedo fazem um ‘show’ no Teatro Gil Vicente, enquanto que Fagner já está a 5ª faixa de um novo LP: “Ave Noturna”, com capa de Vergara”. Caderno II. Pag. 2.

⁴⁰⁷ *Jornal do Comércio*, “Sete Cantos do Norte” de 27 de setembro de 1974. Caderno II. Pag. 4.

⁴⁰⁸ *Jornal do Comércio*, “Vivencial/Teatro Livre em Olinda”. 12/07/1974. Caderno III. Pag. 6.

⁴⁰⁹ *Jornal do Comércio*, “Grupos de teatro do Recife vão a festival em Campina”. 13/07/74. C. III. p. 6.

⁴¹⁰ *Jornal do Comércio* de 08/08/1974. Cad. III. Pag. 8.

⁴¹¹ *Jornal do Comércio* de 01/08/1973. Cad. III. Última.

Cavalcanti, Marcos Borsoi, Fernando Monteiro, Zé Francisco, Conceição Acioli, Os Diamantes, Petruccio, Paulo Roberto, Eduardo Maia, Flaviola, Marco Poloe(sic) Tamarineira Village, Diva Glória e outros”.⁴¹²

Portanto, depois do MAC (Museu de Arte Contemporânea de Olinda) abrir suas portas para os jovens, vários artistas de diversos campos se apresentaram lá, a exemplo de Paulo Klein, Diva Glória e Flaviola.⁴¹³ A saber, que a direção do MAC, pretendeu tornar ali o lugar de surgimento da nova vanguarda. Em debate público sobre as condições das vanguardas durante os anos 1970, o jornalista e estudioso Roberto Aguiar, fala a respeito de “Vanguardeiros e vanguardismo”, explicitando que o “ser diferente”, passou a ser regra nos anos 1970, pois “novidade surge como uma meta artística maior”. Nas suas considerações:

“Uma proposta nova, em qualquer âmbito da cultura, realmente substancial e universal, não tem necessidade de ser vanguardista. Ela medeia entre a absorção do passado e o domínio da possibilidade, que é futuro, e jamais se encontra regada por um presente que é catastroficamente regido por conveniência de mercado. As ondas novas, neste sentido foram muito raras para não dizer quase nenhuma na História das Artes”.⁴¹⁴

A apresentação de Paulo Klein no MAC foi de um “Photomanifesto”, onde explicitou que: “A FOTOGRAFIA é para iniciados numa magia universal, de harmonia com a natureza e de amor aos homens”.⁴¹⁵ Uma das atitudes mais ousadas das várias manifestações de Paulo Klein, foi a “Fiesta em Oh! Linda”, com destaque para a matéria, de página inteira no *Jornal do Comércio*, que anunciou, não só uma apresentação no Museu de Arte Contemporânea de Olinda, mas também fomentou um “Manifesto photopáprico vanguardado olindense”.⁴¹⁶ Na ficha técnica do “manifesto” encontrado no *Jornal do Comércio*, de setembro de 1973, distribuído no dia da apresentação do evento, sob produção e coordenação das imagens de Alex Gomes, Raul Córdula e Diva Glória. Paulo Klein usou uma alusão a um poema do escritor William Blake, para elucidar que: “o que nunca saberão é se falamos de arte, de poder, de ser ou querer ser”. Dessa forma, é aconselhável que para desenvolver uma pesquisa sobre as especificidades das atuações artísticas de determinados grupos em um cotidiano local,

⁴¹² *Jornal do Comércio* de 13 de fevereiro de 1973. “Jovens se reúnem no MAC”. Caderno III. pp. 2.

⁴¹³ *Jornal do Comércio*, “Notícias do MAC/Pe”, maio de 1973. Caderno III.

⁴¹⁴ *Jornal do Comércio* de 06 de fevereiro de 1974. “Vanguardeiros e vanguardismos”. Caderno III. Última.

⁴¹⁵ *Jornal do Comércio*, “Photomanifesto”. 15/05/73. Cad. III. Pag. 2.

⁴¹⁶ *Jornal do Comércio*, “Fiesta em Oh! Linda”. 21/09/73. Cad. III. Pag. 3.

haja o esforço qualitativo de perceber, “as mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro”.⁴¹⁷

A respeito da aproximação artística entre o teatro e a música nos anos 1970, não se executou à toa, rememora-se a idéia de Glauber Rocha, para que na expressão artística destes anos, o impasse da ditadura gerou vários caminhos quase sempre bipolares: como “o industrialismo e o marginalismo; a vanguarda e o consumo”. Pois, a juventude dessa época, como um todo, esteve marcada pelas vozes de uma política de ditadura militar. Mas, a contracultura dos marginalizados, também exibiu seus apelos, e o MAC tornou-se palco para apresentação de diversos artistas jovens e iniciantes em suas artes. No dia 29 de setembro de 1973, houve a apresentação da peça teatral “Piquenique no Front”.⁴¹⁸ A matéria do *Jornal do Comércio*, da jornalista Maria do Carmo Medeiros Lins, anunciou que a “Peça Teatral de Arrabal terá apresentação no MAC de Olinda”, onde “a maior parte dos atores é estreante, menos Pedro Celso Lins e Alex Gomes”. A reportagem elucidou que o primeiro, trabalhou também na peça “O Uivo”⁴¹⁹ e o segundo atuou na peça infantil “A Sopa de Flores”. Torna-se necessário esclarecer, que Pedro Celso Lins, é o “Pedrinho” do grupo musical Andrômeda, e que também tocou no Museu de Artes Contemporânea em Olinda, no dia 7 de setembro de 1974. A matéria do *Jornal do Comércio* noticiou o show do grupo Andromeda, “Rodando e Balançando – Tudo se move, tudo vibra”. O grupo musical Andromeda, era formado por Toinho Tuareg (vocal, viola e autor das músicas), Romero (guitarra solo e viola), Paulo (baixo), Pedrinho (piano), Waldyr e Nando nas percussões, com participações de outros artistas, Graça no vocal e viola, Flavio na flauta e Sávio no acordeom. Para, os jovens artistas do grupo musical *pop* Andrômeda: “o importante é a qualidade dos pensamentos que carregam na cabeça e os sentimentos que levam no coração”.⁴²⁰

Das apresentações no MAC de Olinda, o grupo musical Phetus, liderado por Lailson, Zé da Flauta e Paulo Rafael, também não deixou de apresentar seu trabalho em

⁴¹⁷ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

⁴¹⁸ Piquenique no Front é uma peça escrita pelo autor espanhol Fernando Arrabal, um dos maiores autores do “Teatro Absurdo”, e se passa na guerra - que poder ser qualquer uma delas -, mais precisamente um front de batalha.

⁴¹⁹ Peça teatral inspirada no poema de Allen Ginsberg, “O Uivo”, escrito para Carl Solomon, lançado em 1956, marcou o começo do movimento *beat* na América, uma nova maneira de ver e viver a realidade. Daí em diante, a literatura e a música nunca mais seriam as mesmas?

⁴²⁰ No show executam a música Nos Anéis de Saturno de Eduardo Maia e Flavio Tadeu. Cf. “Rodando e Balançando será show do Andrômeda no Museu de Arte de Olinda”. IN: *Jornal do Comércio* de 7 e 8 de setembro de 1974. Caderno III, pp. 10.

uma de suas execuções, com um “recital de rock”. No show noticiado em matéria jornalística pelo *Jornal do Comércio* de 14 de setembro de 1973, como “Phetus”, “Para comer os leões”, participaram “Laylson, Paulus Raphael e Johsé”. O segundo também integrou temporariamente o grupo Ave Sangria, ao lado de Marco Polo (voz), Ivinho (guitarra), Almir de Oliveira (violão), Israel Semente (Bateria) e Dicinho (baixo). O único grupo do “Agreste Psicodélico”⁴²¹ a registrar seu trabalho por uma gravadora nacional, a Continental, em 1974. No disco, que contou ainda com a participação do percussionista Agrício Noya (Juliano). Reforçando, o Ave Sangria era o grupo Tamarineira Village, em atuação profissional.⁴²² Contudo, para o crítico da cultura, Walter Benjamin, “é fantasmagórico todo o produto cultural que hesita por um momento antes de tornar-se mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica se rivaliza com uma arte antiga assume por algum tempo a forma sem transparência e sem por vir da fantasmogoria”.⁴²³

Será que o sistema de mudança musical seja determinado pelo próprio sistema de modelo de mudança de cada cultura?⁴²⁴ Procura-se, de qualquer maneira – ao estudar as mudanças estilísticas –, os elementos onde se mantém uma unidade na perspectiva de continuidade dos caminhos ao longo dos tempos. O pessoal do udigrudi, certamente apresentou estilísticas de mudanças musicais, significativas nos anos 1970, mas isso não quer dizer que agiram em planejar a “não repetição”. Esta existiu, sem a necessidade de uma teoria elaboradora, pois em similaridade com o que mencionou o filósofo Gilles Deleuze, toda prática requer uma teoria, assim como toda teoria requer uma prática. As manifestações se tornam um tanto embaraçosas, neste sentido. Por isso, “esta galeria de diagramas tem como dupla função delimitar uma camada social de práticas sem discurso e instaurar um discurso sobre essas práticas”.⁴²⁵

⁴²¹ Termo difundido pela revista Senhor F. www.senhorf.com.br

⁴²² “O grupo pop nordestino Ave Sangria (ex-Tamarineira Village) viajará, por estes dias, para São Paulo, onde irá gravar seu LP, para o qual já assinou contrato com a Continental através do Farias. Numa matéria publicada, esta semana, aqui no JORNAL DO COMMERCIÓ saiu o novo nome do grupo como Ave & Sangria, porém o Marco Polo pediu para retificar, pois o verdadeiro nome adotado é Ave Sangria (sem o conhecido & dos Secos & Molhados). Excelente grupo, o Ave Sangria que tem muitas chances de fazer grande sucesso em disco, como tem feito em suas apresentações ao vivo, aqui no Recife”. *Jornal do Comércio* de 7 de abril de 1974. “Ave Sangria”. Caderno IV. pp. 10.

⁴²³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 259.

⁴²⁴ NETTL, Bruno. “Estudo comparativo da mudança musical: Estudo de casos de quatro culturas”. IN: Revista ANTHROPOLÓGICAS. Ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006).

⁴²⁵ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

Outro exemplo é da realização festiva e dionisiaca do show, “Concerto Chaminé”, organizado pelo artista Marconi Notaro, do qual Marco Polo – do grupo Ave Sangria – lembrou que o nome do evento foi pensado em imaginação da enorme “quantidade de fumaça de maconha”, que se poderia observar sobre o local, que ficaria parecido com uma chaminé. Para Michel de Certeau, são as práticas sociais que norteiam as particularidades dos discursos. Pois, com informações particulares e uma sede de conhecer a marginalização social urbana norte americana, através de estudos empíricos, o sociólogo Haward Becker, estudou os hábitos noturnos de “delinqüência” de jovens músicos americanos no início dos anos 1960. Sua pesquisa envolveu especificamente, uma busca de jovens músicos que trabalhavam em bares noturnos e que “tinha uma espécie de aura romântica”. E para escrever sobre eles, o autor do livro “*Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*”, também desejou evidenciar uma fala a respeito da “maconha que alguns deles fumavam, a mesma maconha que muitos daqueles estudantes experimentavam e dos efeitos aprendiam a gostar”.⁴²⁶ No Brasil, durante os anos 1970, não só na revista Veja, mas nos jornais locais, foi possível encontrar nítidas notas em associação do consumo da maconha com o hábito “delinqüente”, e por vezes criminoso e marginal da juventude dos anos 1970.⁴²⁷

No ano de 1973, o artista pernambucano e udigrudi, Marconi Notaro, conseguiu lançar seu álbum musical – no “mercado alternativo” –, sob marca da casa Abrakadabra & Solar. O segundo álbum conjunto da turma, também gravado nos estúdios da Rozemblit; lançado sob o nome de, “Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários”. A capa deste fonograma carregou um desenho de Lula Côrtes e o LP possui 10 faixas musicais, com expressiva diversidade musical, que se encerra com uma “Ode a Satwa”; um som instrumental “orientalista” improvisado por, Marconi Notaro no violão, Zé Ramalho no violão de 12 cordas e Lula Côrtes no tricórdio. Na faixa, “Não tenho imaginação pra mudar de mulher”,⁴²⁸ Marconi Notaro, declama um poema de sua

⁴²⁶ BECKER, Haward Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

⁴²⁷ O *Jornal do Comércio* da época traz algumas matérias em exposição ao uso álcool e entorpecentes pelos jovens de várias localidades não só brasileiras. Cf *Jornal Comércio*, “*Festival Musical: Orgia e Drogas*”. 09/10/73. Caderno I. Capa.

⁴²⁸ Eis a letra: “Esse nervoso é que me mata/Essa ausência, essa falta de você é que destrói/Esse nervoso é uma bola colorida/É uma pata de cavalo de corrida/É uma maçã, é um adão/É uma neurose, uma curtição/Uma cerveja pra apagar, um fumo fino pra fumar/Um novo beijo a se pedir/Esse nervoso, essa vontade de partir/Parece até que nem sou eu que to aqui/Essa chuva me acalma mas enerva o outro eu/E me mistura com o seu e me alaga de agonia/Esse nervoso é uma porcária/Eu não queria nem nascer/Se não nascesse pra você/Eu não queria nem pedir pra você ficar/Pra não partir/Esse nervoso é assim, é um desbunde total/Nem me faz bem, nem me faz mal/E nem é brisa nem vendaval/Eu vou organizar um

autoria, e com espontaneidade faz menção sobre esse tal de “desbunde total”, que nem “faz bem”, nem “faz mal”. Estas eram suas palavras também pela vontade de cantar, “Ah viva, ávida”?⁴²⁹ Mas, as opiniões públicas nem sempre foram convergentes com as práticas. Portanto, houve censura, mas não sem abertura. Hélio Oiticica, depois de esboçar uma sugestão crítica para a arte experimental – na modernidade e vanguarda –, após apresentação de seu trabalho na Europa, volta ao Brasil e escreve à “Tropicália Family”,⁴³⁰ sua interpretação da agitação artística de “ampla liberdade”, era o desbunde do Brasil da época, o *freakout*. O Brasil ditatorial entre “drogas e repressão”. Para Hélio Oiticica, na época:

“O ambiente aqui está, como já estava, ultra dispersivo; nem as malas consegui desarrumar ao todo; gente que vem e que vai e o telefone não pára; todos tem planos mas ninguém realiza nada; falta de seriedade costumeira, que aumenta depois que se volta, portanto, considerem-se privilegiados de estarem ai e poderem fazer um trabalho importante como o que fazem; mesmo a tal “euforia” daqui é na verdade neurose... a pretensão das pessoas é fantástica e ridícula. Recuso-me a folclorizar tudo...

Maciel escreve páginas no Pasquim sobre fumo, etc. tudo superficial e ridículo, e haja saco para essa vida aqui, alienada desse jeito”.⁴³¹

Marconi Notaro, mesmo após o “nó da atitude, do Sub Reino dos Metazoários”,⁴³² não se intimidou e realizou o “Concerto Chaminé”, de frente ao Mosteiro São Bento, em Olinda. Daí, se fez útil em leitura do sociocultural nas artes, perceber o “gesto não discurso” dos anos 1970, e a partir dele, a tentativa de encontrar, nas manifestações dionisiacas da música urbana de Pernambuco, os vínculos artísticos,

plebiscito/Se disser não eu não me cito/Se disser não ai me calo/Perco a cabeça e me embalo na fumaça do estalo/E lá vou eu de bobo em frente/Não me enfrente que na ira eu sou serpente/Mato, fio, como e faço/Como eu faço nem eu sei/Sei que nas horas dos meus grilos/Eu partilho docemente com os seus/E você só de fricote toma o banco e o chicote/Só pra se mostrar mais forte do que eu/Mas isso eu sei, isso eu sei/Curta a sua, eu curto a minha/Parto um nó, parto a linha/Abro tudo que tinha/Vou partir pra outro você/Melhor pra mim, melhor pro meu/ Bem mais melhor pro seu” NOTARO, Marconi. (Compositor) LP - *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*. Abrakadabra – Solar, Recife. 1973.

⁴²⁹ Referência a canção que carrega o mesmo título - Ah, Vida Ávida - composta pelo artista pernambucano, Marconi Notaro. NOTARO, Marconi. (Compositor) LP - *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*. Abrakadabra – Solar, Recife. 1973.

⁴³⁰ Referência as figuras de Caetano e Gil que permaneciam “exilados” após terem sido deportados com os cabelos raspados para Londres.

⁴³¹ *O Jornal: Anos 70*, lançado no Recife pela Gráfica Jornal do Comércio em 28 de outubro de 1989.

⁴³² Música Antropológica I e II, do disco de Marconi. A letra diz que: “Estou no nó da atitude/no sub reino dos metazoários/Filo dos cordados/Subfilo vertebrados/Classe dos mamíferos/ordem dos primatas/sub ordem antropóide/super família hominídea/família hominídea é/gênero homo espécie sapiens/estou no nó da atitude/latitude vertebrada/pele toda iluminada sob inimigo menos falo/Um primata só pirata/sem pretensão nesse mundo/não me ilude desilude/essa vida é que me mata /estou indo embora.” NOTARO, Marconi. (Compositor) LP - *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*. Abrakadabra – Solar, Recife. 1973.

os hábitos, os lugares, as práticas, e as suas singulares especificidades, construindo tal paisagem cultural que “se articula nos discursos da cientificidade contemporânea”.⁴³³

Em consequência, vale retomar novamente algumas proposições do teórico francês, Michel Maffesoli, onde a múltipla referência entre as artes, antes de se tornar uma complexidade indesejável, é um indício de resistência e de potência, uma “filosofia relativista originária das duras realidades da vida que serve de suporte ao autocentramento e ao hedonismo populares”.⁴³⁴ Um bom exemplo elucidativo para a discussão em questão, sobre o que se propõe no fazer artístico, foi a união dos artistas Marconi Notaro e Lula Côrtes, ao confeccionar o artefato musical, na música experimental e nas artes da década de 1970; cada um construía seu próprio universo de referências, e os caminhos algumas vezes se cruzaram.

Marconi Notaro, “assim como Flaviola, Marco Polo, e Lula Côrtes, havia tentado outras manifestações artísticas: músico, poeta, escritor, ator, produtor de discos e criador de porcos”.⁴³⁵



Capa Dupla do LP de Marconi Notaro, lançado em 1973.

A diagramação do LP foi de Kátia Mesel, e participaram do artefato os artistas, “Marconi Notaro, Lula Côrtes, Robertinho (guitarra), Icinho (percussão), Geraldo (baixo) e Zé Ramalho”.⁴³⁶

Em 1973, conta-se o segundo artefato musical experimental e psicodélico, da turma mais udigrudi do Recife, “Marconi Notaro / No Sub Reino dos Metazoários”, em produção similar à do disco “*Satwa*”; trazendo uma música de título “Ode a *Satwa*”. Foi estréia da participação de José Ramalho em disco na turma udigrudi do Recife, com a música “*Made In PB*”. Jorge Mautner, nos “Panfletos da Nova Era”, enxergou em “José

⁴³³ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

⁴³⁴ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. pp. 102.

⁴³⁵ TELES, José. *Do Frevo ao Mangue Beat*, São Paulo: Ed 34, 2000. pp. 160. Conferir também matéria onde Marconi afirma que, “Eu vivo da arte, ganho dinheiro da arte desde pequeno lá em casa do meu pai. Meu público é o mais fiel que já vi até hoje. São 18 pessoas que moram comigo e mais meu pai e minha mãe, mas já levei 15 mil pessoas para me ver no Concerto Chaminé”. IN: “*O som de recife*” do periódico impresso *Jornal da Cidade*, nº. 41 de 03 a 09 de agosto de 1975. Pp. 09-12

⁴³⁶ *Jornal do Comércio* de 14/10/73. Caderno III. Pag. 5.

Ramalho, a idéia do gênio de nossa nordestina paidéia”.⁴³⁷ Dos ritmos já citados, a obra musical de Marconi Notaro, traz músicas que vão do samba – como “Desmantelado”, do tempo em que Marconi fazia parte do TNP (Teatro Popular do Nordeste) –, até a abrangência dos improvisos e experimentos musicais usados no disco *Satwa*; com os instrumentos de cordas, e algumas diferenciações, inclusive usaram tambores de “maracatu”, na gravação de uma faixa com mesmo título; usaram também adicionais sons de sinos, trompas de búzios, águas da cacimba de Itamaracá, barulhos de pássaros, riscar de fósforos, tudo isso para comprovar o experimentalismo e a psicodelia, adotados na produção musical dos fonogramas do udigrudi da pernambucália.

No *Jornal do Comércio* de 18 de outubro de 1973, observa-se a notícia que apresentou o lançamento deste artefato musical com capa desenhada por Lula Côrtes, ao público de leitores do Recife, informando que o fonograma foi produzido “nos estúdios da TV Universitária e da Rozemblit. É o segundo de produção da Abrakadabra, (o primeiro foi *Satwa*)”. A crítica jornalística trouxe considerações a respeito do tipo de musicalidade do LP, onde o “ar de improvisação não consegue atingir um alto/profundo grau de criatividade”, e que algumas vezes o álbum carrega um “certo ar folclórico”, se tornando às vezes repetitivo. De certo modo, as opiniões públicas somente ressaltaram o tipo de “Fidelidade”,⁴³⁸ de Marconi Notaro à música livre, às improvisações experimentais e aos efeitos psicodélicos, sem falar das passagens da cítara orientalista de Lula Côrtes; são referências de surrealismo e primitivismo na música moderna de vanguarda.

Então, na teoria da sociologia, supõe-se, com referência aos conceitos de Michel Maffesoli, que “a sensibilidade coletiva originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética”.⁴³⁹ Portanto, na produção da história narrativa, Antonio Paulo Rezende, esclarece que:

“a repetição é companheira da costura da história, dos tantos romances familiares que se reproduzem pelo mundo. Os psicanalistas que o digam. O verbo passou a ser carne, pedaços de carne

⁴³⁷ MAUTNER, Jorge. *Mitologia do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002.p. 293.

⁴³⁸ A letra diz: “Permaneço fiel às minhas origens/filho de deus/sobrinho de satã/permaneço fiel às minhas origens/ de saber que saber eu não quero o querer/ tem um homem morto sob o viaduto/tem uma criança que vê muito mais que adulto/tem um engraxate que engraxa com graxa de ouro/e não é nessa terra que se esconde o tesouro/permaneço fiel às minhas orgias/filho da terra, amante do ser/permaneço fiel a minha euforia/se dois e dois são cinco/você deve saber”. NOTARO, Marconi. (Compositor) LP - *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*. Abrakadabra – Solar, Recife. 1973. Terceira Faixa.

⁴³⁹ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. pp. 50.

apodrecendo para os poucos que ainda conhecem a possibilidade do perfume, do aroma que inebria, que se perdem nas comemorações dionisiacas, murmuram de espanto na leitura do *Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche”.⁴⁴⁰

Da vida dionisiaca de Marconi Notaro na pernambucália, os rumores são de que o artista morava em comunidade numa granja chamada “Sítio Ação”, no Sítio Camaragibe, onde também efetuou encontros dionisiacos com o pessoal udigrudi, sempre interessado no rumo das artes; teatros, filmes, discos e livros. As evidências indicam que o artista possuía uma grande preocupação em “ser artista” e pesquisador. Lula Côrtes, certa vez mencionou que Marconi Notaro, se dedicou durante bom tempo à pesquisa do acervo de discos lançado pela Fábrica de Discos Rozemblit Ltda.

Só a título de esclarecimento, a relação do artista marginalizado Marconi Notaro, com a censura estética da época, também se mostrou um tanto conflituosa – são raras as exceções, na época. Pois, no ano de 1972, já havia passado um ano obrigado pela censura a não fazer shows, por conta da época do TPN – Teatro Popular do Nordeste –, quando cantava fumegantes músicas de protesto, antes do Parto de Música Livre, a exemplo de “Macaco Pticanthropos Erectus”. Nas palavras de Marco Polo, essa foi a “canção que levava o público ao quebra-quebra de uma boate em João Pessoa. Entusiasmado com o sucesso do Parto, resolveu promover outro festival. Foi o Concerto Chaminé, em Olinda”.⁴⁴¹

O *Jornal do Commercio* de 18 de agosto de 1974 apresentou ao leitor a idealização e intenção pública do “Concerto Chaminé”:

“Marconi Notaro, jovem compositor recifense, com a ajuda da Secretaria de Turismo, de Olinda, está organizando o Concerto Chaminé, que acontecerá no próximo sábado, dia 24 (dia de São Bartolomeu), no pátio que fica em frente ao Mosteiro de São Bento, em Olinda.

O concerto começará ao por do Sol e somente terminará ao levantar do Sol, segundo Marconi. Com a apresentação de Ave Sangria, Cães Mortos, Sombra e Águas Frescas, Liká’s, Andrômeda, Dom Tronxo, Grupo Mão de Obra, Laylson, Paco – Cruxifixo, Don Regueira, Grupo Eva, Porta Larga, Creme Mágico, Grupo Capuz, Zé Ramalho, Meninos de Deus, entre outros.

Será cobrado um ingresso de Cr\$ 5,00, para custear as despesas com o concerto. O público máximo será de 5 mil pessoas (para evitar tumulto, diz Marconi)”.⁴⁴²

⁴⁴⁰ REZENDE, Antonio Paulo. *As sedução do efêmero e a construção da história: As múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo*. IN: ERTZOGUE, M.; PARENTE, T. (ORG.) *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. pp. 36.

⁴⁴¹ *O Jornal: Anos 70*, impresso pela gráfica *Jornal do Comércio* no Recife em 28 de outubro de 1989.

⁴⁴² *O Jornal do Commercio* de 18 de agosto de 1974. “Concerto Chaminé(sic)”. Caderno IV. pp. 7.

Dessa forma, Olinda não foi somente o lugar que aconteceu o “Curti Som na Ribeira! de Maristone, ou o “7 Cantos do Norte” de Tiago Amorim, ou mesmo o “Concerto Chaminé” de Marconi Notaro. Não se pode deixar de explicitar, acerca do estilo singular de trabalho do Museu de Arte Contemporânea em 1973, sob a coordenação de Fred Francisni, junto com a direção de Mary Godim. Tal estética organizacional foi certamente fundamental, para promover “uma série de acontecimentos culturais, não só exposições de artes plásticas, uma exposição de “quadrinhos”, debates, noites totalmente “udigrudi’s””.⁴⁴³

⁴⁴³ “*Museu de Arte, de Olinda: um centro cultural em 1973*”. IN: *Jornal do Comércio* de 10 de janeiro de 1974. Caderno III. Última Página.

A “Magia” da Abrakadabra na “Maravilhosa” Fábrica de Discos, Rozemblit

“Para uma região que se esvazia economicamente após a Segunda Guerra, investir nela poderia parecer loucura; e, no entanto, foi isto que aconteceu: alguns empresários nordestinos acreditaram no discurso desenvolvimentista nacional e regional – este último alimentado posteriormente pela SUDENE – e investiram em seus estados, criando obras importantes, mas que não puderam suportar a concorrência com os empreendimentos do centro-sul, notadamente após o golpe de 1º de abril de 1964. Como explicar esta loucura? Esta “loucura” tem nome: regionalismo; e no caso da Rozemblit, sobrenome: pernambucanidade”.

Antonio Alves Sobrinho – *A Indústria Fonográfica Rozemblit*

Como observado anteriormente, a I Feira Experimental de Música de Fazenda Nova, parece ter sido o elemento pulsante para uma manifestação de experiências experimentais e psicodélicas na música urbana do Recife, durante os anos 1970 – somada aos ensaios, gravações, shows, *jam sessions* e *happenings* –, e mesmo as ações dos grupos musicais obtendo tímido respaldo na imprensa local, pode-se pensar que algumas de suas composições tocaram nas rádios locais e que suas apresentações de alguma forma repercutiram na publicidade local. Isso por vontade maior dos músicos, em querer falar por si próprios, tendo em vista que se tornaram “marginalizados” na música. E o artista mesmo lançando álbum através de gravadora no mercado fonográfico, pode ser um “marginal”? Será que o “ideal de liberdade” da chamada “era de aquários”, os direcionaram para o lugar da “contracultura”, da dionisíaca “experiência psicodélica”? Isso porque, na época, não admitiam convertimento ao comodismo muito menos à censura e a proibição atuante da ditadura militar? Essa reafirmação experimental que ocorreu, na música, na poesia, na literatura, na fotografia, na cenografia, no cinema, expressa na ilusão do simulacro artístico, similitudes dos anos 1970? E, será que foi Jorge Mautner, o mentor do “Maracatú Atômico”?

Contudo, torna-se complicado pensar que a contracultura estivesse somente vinculada à distância do artista com as gravadoras e o mercado fonográfico e sua “marginalidade”. As produções são diversas, mas possuem singularidades de condicionamento para arte, sobretudo o marginal está quase sempre vinculado à precariedade na capacidade do artista de efetivar sua liberdade criativa. Sob leitura de uma cultura que possibilita a proliferação/destruição de múltiplas informações produzidas pela sociedade. Por isso, o estudioso Stuart Hall preferiu falar nas culturas como “comunidades imaginadas”. Mas a formação de uma cultura nacional sempre

desencadeia em criar padrões?⁴⁴⁴ Alex Polari de Alverga, no livro *Patrulhas Ideológicas* organizado por Heloisa Buarque de Holanda, mencionou que as marcantes opções políticas, sociais e culturais daqueles anos inquietaram muitos jovens como ele, e afirmou que naquele instante histórico imaginava “ou saltar fora e aprender flauta doce, fundar um conjunto de música renascentista”, “ou ir pra guerrilha”. Foi para guerrilha, claro; e depois para o lado espiritualista da vida – mas isso já é outra história que faz parte de seu primeiro livro de poemas de 1978, de nome “O Inventário das Cicatrizes”.

O que se expõe aqui é a proximidade de sensação, de escolhas e de possibilidades de alguns jovens da época ao se adequar na vida cotidiana. Devido a isso a escolha de Michel Maffesoli, como guia de esclarecimento da pesquisa, pela sua *Razão Sensível*, onde:

“O *establishment*, com efeito, não é uma simples casta social, é, antes de mais nada, um estado de espírito que tem medo de enfrentar o estranho e o estrangeiro. O bárbaro não está mais às nossas portas, ultrapassou nossos muros, está em cada um de nós. Portanto, de nada serve julgá-lo, ou mesmo negá-lo. Sua força é tamanha que ele seria capaz de tudo submergir. Assim, como foi o caso em outras épocas, é melhor compreendê-lo, quanto mais não seja para poder integrar, ainda que homeopaticamente, o inegável dinamismo de que é portador.”⁴⁴⁵

São tais proximidades e associações, também com as palavras de Alex Polari, que se encontraram repetidas nas vozes de muitos dos jovens dos anos 1970. Uma sensibilidade em comum? É bom recordar que o limite entre a contracultura e a guerrilha com perseguição foi tênue, – no caso específico de Polari, permaneceu preso por nove anos por envolvimento em seqüestro. Entretanto, a atual atenção descritiva é para o campo da cultura brasileira e sua expressiva dinamicidade. Dessa forma, no âmbito do incentivo cultural pela contracultura, pela subversão e pela eterna vanguarda de ampla liberdade artística. E um dos importantes caminhos para o *udigrudi* da pernambucália foi a casa Abrakadabra,⁴⁴⁶ localizada em Casa Forte. Nela, o pessoal *udigrudi* se encontrava para discutir e produzir trabalhos artísticos e heurísticos com

⁴⁴⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2003.

⁴⁴⁵ MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. pp. 10.

⁴⁴⁶ Diretamente vinculada a Kátia Mesel, sob companhia de Lula Côrtes, a cineasta atuou como uma espécie de produtora dos grupos, através da Abrakadabra, localizada na antiga casa da família de Kátia, funcionou também como uma empresa de programação visual e produtora musical; Lula afirma que a primeira da Região. Mas nunca formalizada – atuando sempre de forma *udigrudi* – é dela também a assinatura da produção e lançamento do disco “Paêbirí”, lançado em 1975.

maior “liberdade” de criação.⁴⁴⁷ A casa do casal, Lula Côrtes e Kátia Mesel, nas proposições do músico Zé da Flauta, “era o quartel general da contracultura” do Recife durante os anos 1970.

Não se pode negar que a Abrakadabra ajudou a alargar ainda mais os horizontes da música experimental produzida em Recife e no Brasil nos “anos de chumbo”, além de se tornar veículo de lançamento dos quatro LP’s, foi lá que a turma ensaiou o musical, “Vou danado pra Catende” de Alceu Valença. O título da música foi em sintonia com a poesia de Ascenso Ferreira – Trem de Alagoas – e alertava que, “ali é a casa das caiporas”. Quiçá, por isso, Alceu declamou, “eu preciso de um trem”, logo após o lançamento do seu disco solo “Molhado de Suor”,⁴⁴⁸ pela gravadora, Som Livre. Os ensaios da música para apresentação no “Festival da Música Brasileira” da Rede Globo,⁴⁴⁹ duraram cerca de um mês na Casa Abrakadabra, no bairro de Casa Forte. A música “Vou danado pra Catende”⁴⁵⁰ fez sucesso e na semifinal venceu a canção “Drácula” de Tiago Araripe e Décio Pignatari,⁴⁵¹ não venceu na final, mas levou o prêmio de “melhor pesquisa”,⁴⁵² o que rendeu um vídeo gravado pela Rede Globo, de Alceu em companhia de alguns músicos do udigrudi⁴⁵³ ao vivo em execução sonora de “Vou Danado pra Catende”. Posteriormente o show, “Um tem, um circo, uma caravana” no Teatro Santa Isabel do Recife, seguido de excursão do musical em todo o país.⁴⁵⁴

Os lançamentos dos quatro artefatos musicais no “mercado alternativo” brasileiro, veiculados pela produtora Abrakadabra, reverberaram em regravações. A Casa Abrakadabra foi o lugar onde Lailson, contemplou suas Vacas Roxas⁴⁵⁵ - foi onde compôs a música -, que dizia, “plantaram um edifício de vinte e cinco andares, onde antes, pastavam as minhas vacas roxas”. Mas, o edifício de vinte e cinco andares foi mesmo edificado anos depois? A Casa Abrakadabra, além de eliminar preconceitos estilísticos – comum das gravadoras aos jovens artistas –, fomentava também a “livre criação artística” e a realização do “sonho” de alguns dos artistas do udigrudi da

⁴⁴⁷ Alguns dos artistas da época mencionam que se conheceram na Casa de Lula e Kátia, tudo indica que era o “lugar experimental” da turma.

⁴⁴⁸ Perceber que os músicos que gravaram tal disco com Alceu Valença, pertenceram ao *Ave Sangria*, com exceção de “Marco Polo” e “Almir de Oliveira”.

⁴⁴⁹ *Jornal do Comércio*, “Alceu Valença todo Molhado de Suor”. 1975.

⁴⁵⁰ Mesmo grupo de músicos do disco “Molhado de Suor” de Alceu Valença, e somados aos ex-Aves Sangrias estavam, Lula Côrtes, com seu tricórdio extemporâneo e Zé Ramalho da Paraíba.

⁴⁵¹ *Jornal do Comércio*, “Alceu Valença na Finalíssima”, 1975.

⁴⁵² *Jornal do Comércio*, “Alceu Valença passa temporada no Recife”. 1975.

⁴⁵³ Lá estão, Lula Côrtes, Zé Ramalho, Zé da Flauta, Israel Semente, Juliano,

⁴⁵⁴ *Jornal do Comércio*, “Um tem, um circo, uma caravana / vou danado prá Catende”. 1975.

⁴⁵⁵ Música composta por Lailson no início dos anos 1970, somente gravada no CD - Projeto Antologia 70, dedicado ao baterista Israel Semente.

pernambucália. Das gravações “alternativas” do udigrudi, através da Rozemblit, boa parte saiu por intermédio da Casa Abrakadabra – considerando as articulações dos proprietários, e o arsenal cultural da casa, livros, pinturas, instrumentos musicais etc. Dos discos lançados nos anos 1970, imagina-se que as únicas exceções sejam do grupo Aratanha Azul, gravando em compacto no final dos anos 1970, também com uma dose de musicalidade intensa no *rock*, e o “Rosa de Sangue” de Lula Côrtes, já no início dos anos 1980.

Sobre a exacerbada atenção ao *rock*, dada pelos jovens que compunham o cenário da música urbana dos anos 1970, o jornalista Fernando Gabeira alertou que:

“Se uma pessoa, por exemplo, disser: “Olha, eu acho que você gosta mais de *Rock’n Roll*, isso é uma alienação”, eu vou discutir com ele e mostrar que *Rock’n Roll* não é exatamente uma alienação, como ele surgiu nos Estados Unidos e o que ele representou para a juventude naquele momento, que aspectos progressistas ele trazia.”⁴⁵⁶

Portanto, o *rock*, aderido não só pelos músicos do udigrudi da pernambucália, mas por inúmeros artistas jovens dos anos 60/70. Diversifica-se em referências, pois inicialmente é associado à moda da Jovem Guarda, da música de baile e posteriormente da música de acampamento e da revolução comportamental da experiência vivida. Para Lula Côrtes, vida de artista é pintar, tocar, cantar e escrever livros.⁴⁵⁷ A Casa Abrakadabra, uma criação sua em companhia de Kátia Mesel, foi o arsenal cultural inspirador, mais que um veículo para disseminar a musicalidade do pessoal do udigrudi e a fabricação de artefatos na Rozemblit, se tornou também o laboratório experimental, mais que um veículo no lançamento do artefato material dessa produção musical da pernambucália. Contudo, observa-se que os “impasses de criação da arte” não proibiram alguns dos jovens de produzirem seus bens musicais livremente, pois na condição de não definir as aspirações culturais e políticas da época como as suas próprias, criaram uma série de atitudes e comportamentos outros e que permitem “leituras plurais”. Estas leituras diversas se estabelecem de acordo com os códigos próprios de cada fórmula de representação apresentada. Cabe aqui, ressaltar as palavras do historiador Roger Chartier, ao afirmar que:

⁴⁵⁶ GABEIRA, Fernando. IN: *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80*. HOLANDA, Heloisa Buarque. & GASPARI, Elio. & VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. pp. 143

⁴⁵⁷ Ver matéria do *Jornal do Comércio* de 11 de outubro de 1974, diz que Lula é “um dos mais sérios artistas plásticos nacionais, contando com 23 anos e já tendo 2 livros publicados, várias exposições de pinturas e um disco lançado também colaborado em outros”. “Lula Côrtes está Mostrando”, Caderno II. Pag. 4.

“pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”.⁴⁵⁸

Dessa forma, as experiências dos atores sociais envolvidos nesta pesquisa se distanciaram da perspectiva de estabelecer legitimidade para as definições de “popular” e “erudito”, seria um “reconhecimento da igual dignidade de todos os universos simbólicos em uma lembrança das implacáveis hierarquias do mundo social”.⁴⁵⁹ Da significativa produção de LP’s no Recife dos anos 1970, deve-se atenção a Fabrica de Discos Rozemblit Ltda, que foi criada e instalada em 1954, pelos irmãos Rozemblit,⁴⁶⁰ localizava-se no bairro de Afogados. A fábrica surgiu ligada ao Plano Desenvolvementista do Nordeste, e a formação e consolidação de um “discurso regionalista”, ou melhor, da “pernambucanidade” no Brasil. Com isso, cuidava da produção local e regional, inclusive, vez por outra, alguma produção de artistas do eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

A Fábrica Rozemblit, “era dotada de um dos mais modernos estúdios da América do Sul, único aliás no Brasil da época a ser construído com esta finalidade, com espaço interno suficiente para abrigar uma grande orquestra”.⁴⁶¹ Nas considerações do historiador Antonio Alves Sobrinho, a:

“Rozemblit associaria a indústria fonográfica a “Gráfica Rozemblit”, produzindo as embalagens (capas) para seus discos, além dos selos de identificação e os encartes. Nos lançamentos de discos estrangeiros, aproveitavam-se as fotos originais e traduzia-se o texto, numa perfeita trucagem com os fotolitos; antecipando-se às multinacionais, a “Rozemblit” comprava as matrizes dos discos estrangeiros, prensava-as e as lançava no mercado nacional em simultaneidade com os grandes centros internacionais”.⁴⁶²

⁴⁵⁸ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1990. pp. 49.

⁴⁵⁹ CHARTIER, Roger. *Formas e sentido – cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes Meirelles. São Paulo: Mercado das Letras, 2003. pp. 142.

⁴⁶⁰ Para saber mais sobre a origem da Rozemblit, e presença da industrialização cultural no nordeste, ligada tanto ao discurso desenvolvimentista como ao incentivo desenvolvimentista. Cf. SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 Rotações: A Indústria Fonográfica Rozemblit*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 1993.

⁴⁶¹ TELES, José. *Do Frevo ao Mangue Beat*, São Paulo: Ed 34, 2000. pp 71-85.

⁴⁶² SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 Rotações: A Indústria Fonográfica Rozemblit*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 1993. pp. 50-67.

Os custos das atividades de produção e lançamento dos artefatos musicais pela Rozemblit eram, algumas vezes, incompensáveis. Pois, por vezes, o pouco lucro das tiragens de disco no mercado não era suficiente para sanar o somado dos custos do funcionamento da fábrica. Ainda mais, a cheia de 1966 prejudicou a Rozemblit com alagamentos e com ajuda de incentivos da SUDENE, continuou gravando e lançando discos no mercado nacional por mais alguns anos. O *Jornal do Comércio* de 20 de setembro de 1968, noticia que “ao aprovar o projeto de ampliação da Fábrica de discos Rozemblit – a tradicional unidade fabril pernambucana, situada na Estrada dos Remédios – o Conselho Deliberativo da Sudene conferiu possibilidade àquela Empresa de prosseguir, agora em melhores condições, na jornada a que se propôs há 14 anos, qual seja, a de soar bem alto o som do Nordeste musical”.

Por isso, havia as preocupações das grandes gravadoras com o que se estava lançando no mercado de consumidores, apoiavam o regionalismo na música, que por um tempo soou também como uma forma de dar oportunidade de voz ao “artista local”, e raramente ao artista “estrangeiro”. Muitos dos diversos frevos e passos pernambucanos carregam sob gravação nos seus artefatos o nome da Rozemblit. Contudo, o udigrudi da pernambucália somente abarcou as produções dos registros fonográficos da música experimental, que representa também o som psicodélico produzido de forma “autônoma” no Recife, e que usaram os estúdios da Rozemblit.

O importante foi que as históricas instalações da indústria fonográfica Rozemblit favoreceram alguns artistas a lançarem seus artefatos no mercado dos bens simbólicos. E mesmo havendo alguma uma rigidez das rádios e difusoras em fomentar a produção musical dessa turma mais udigrudi, estes conseguiram sobrepor ao total silêncio, saindo um pouco da obscuridade, não só promovida pela censura ditatorial, mas também pela silêncio da propaganda. Por isso, se torna indiferente a consideração de aceitabilidade comercial, ou não, do artefato, que somente enaltece ou empobrece seu valor de mercado.

O casal de artistas, Lula e Kátia, sempre reunia seus amigos na Casa Abrakadabra para discutirem e produzirem música, teatro, pintura, poesia, tudo que estive no âmbito das artes. Lá, os jovens do udigrudi não ouviam somente *rock n’roll*, também escutavam outros gêneros. Por isso, pode-se identificar que se existiu uma singularidade do fazer musical experimentalista do pessoal mais udigrudi do Recife. Pois, quando se tratando estritamente da Casa Abrakadabra, os músicos que lá freqüentavam acabaram por se envolver, de uma forma ou de outra, nos vários projetos

artísticos ali desenvolvidos. Pois, cada um que queria dar sua contribuição, no âmbito musical e artístico, não somente com uma aproximação pelo *rock*, do gostar só de *rock*, mas gostar também de *rock*. Nas considerações do jornalista José Teles:

“A turma udigrudi dos 70 não se preocupou em cerzir uma cena local através de manifestos ou trajes com que fossem identificados. Se cena houve, foi uma colcha de retalhos, de muitas tonalidades e feita com tecidos de procedências variadas. Não houve, enfim, uma ação premeditada: a “cena” foi acontecendo sem muito respaldo da imprensa, que, feito o Mr. Jones da canção de Bob Dylan, sabia que algo estava acontecendo, mas não do que se tratava”.⁴⁶³

Reforçando, foram gravados nos estúdios da Rozemblit, através da Abrakadabra (Solar), os artefatos musicais de Lula Côrtes e Lailson (*Satwa*), de Maroni Notaro (*No Sub Reino dos Metazoários*), de Flávio Lira (*Flaviola e o Bando do Sol*) e de Lula Côrtes e Zé Ramalho (*Paêbirú*). Sem muito distanciamento do experimentalismo psicodélico usado por Marconi Notaro em 1973, está o disco de Lula Côrtes e Zé Ramalho, gravado de outubro a dezembro de 1974. O LP, *Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol*, que traz como foco temático, as antigas escrituras entalhadas na Pedra de Ingá, localizada no estado da Paraíba, na cidade de Ingá de Bacamarte, a 85 km de João Pessoa. O disco é um tipo de “álbum conceitual arqueológico” do cariri, idealizado na excursão pela caatinga sertaneja nas itacoatiaras da Paraíba, organizada pelo artista plástico, Raul Córdula. Trata-se de um álbum duplo dividido em quatro temáticas musicais, dos elementos terra, ar, fogo e água, inspirados nas paisagens naturais da Pedra de Ingá. O disco está envolvido com algum tipo de pesquisa arqueológica das escrituras nas pedras, como ponto de observação astrológico sensibilizante para a música que transcende o lugar terrestre.

O historiador paraibano, Vanderley de Brito, no livro “A Pedra do Ingá: Itacoatiaras na Paraíba” ressalta que “o disco é expoente pioneiro de uma corrente mística sobre as inscrições do Ingá”⁴⁶⁴ e faz associações do nome “Paêbirú” como vocábulo Inca que parece representar “o caminho da montanha do sol”. Segundo Wanderley de Brito:

“A gravadora, Rozemblit, onde o “Paêbirú” foi gravado, ficava na beira do rio Capibaribe, em Recife, e uma enchente do rio acabou invadindo a gravadora e devastando tudo. Todavia, sobraram cerca de trezentas cópias do disco, que a ex-mulher de Côrtes, a

⁴⁶³ TELES, José. *Do Frevo ao Mangue Beat*, São Paulo: Ed 34, 2000. Pag. 148

⁴⁶⁴ BRITO, Vanderley. *A Pedra do Ingá: itacoatiaras na Paraíba*. João Pessoa: JRC Ed., 2008. P. 54

cineasta Kátia Mesel, havia levado para casa, que hoje são raridades psicodélicas muito valorizadas nas mãos dos colecionadores, muitas dos quais no exterior”.⁴⁶⁵

O encarte duplo do disco, com a foto de Zé Ramalho (de um lado) e Lula Côrtes (do outro), e ao fundo, uma imagem dos antigos e lendários desenhos inscritos da Pedra de Ingá, foi ilustrado com fotografias de Fred Mesel e Paulinho da Macedônia. Tal encarte de quatro páginas expõe imagens da pedra, letras de músicas, fotos dos participantes, mais outros textos diversos. Nas margens das duas páginas internas do encarte do LP, encontram-se os nomes e fotos dos músicos e artistas que participaram da produção inteira do artefato. Na página de referência a Terra (nas faixas: *Trilha de Sumé*, *Culto à Terra*, *Bailado das Miuscarias*) e ao Ar (nas faixas: *Harpa dos Ares*, *Não Existe Molhado Igual ao Pranto*, *Omm*), estão as fotos de, Zé Ramalho, Lula Côrtes, Ronaldo, Alceu, Dikê, Kátia, Geraldinho, Fernando, Marcelo, Fred, Jarbas e Hélio. Na página, com temáticas do Fogo (nas faixas: *Raga dos Raios*, *Na Parede da Pedra Encantada*, *Maracás de Fogo*) e da Água (nas faixas: *Louvação à Iemanjá*, *Regato da Montanha*, *Beira Mar*, *Pedra Templo Animal*), encontra-se referências visuais de Jonathas, Marconi Notaro, Agrício, Ivinho, Zé da Flauta, D. Tronxo, Zé Ramalho, Lula Côrtes, Lailson, Raul Córdula, Israel, Paulo Raphael, Zé de Torubanba e Preto.

Na música “*Culto à Terra*”, a musicalidade inicial é dos congas, do bongô e dos chocalhos em ritmos de rituais indígenas, aparece a menção da letra indígena dos “*Carirís da Nhambuzinha*”,⁴⁶⁶ surge e se repete em coro, frases seguidas de solos distorcidos de guitarra e ruídos diversos a faixa é finalizada com um dueto seqüencial entre o piano e o sax barítono. Na faixa “*Trilha de Sumé*”, a harmonia compõe a evocação da ancestralidade, dos povos antigos, dos maracás, dos chocalhos, da flauta melódica, no baixo as variações jazzísticas das notas dominam a musicalidade inicial de vocalizações transcendentais e ruídos aleatórios no universo astral de “Mercúrio, Vênus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano, Netuno e Plutão”.⁴⁶⁷ A música expressa uma atmosfera astral em referência às inscrições rupestres da Pedra de Ingá. Transcendendo as referências históricas a letra da música mitifica a experiência com a paisagem local, onde “o viajante lunar desceu num raio lazer, num radar, com sua barba vermelha, desenha no peito pedra de Ingá”. A questão é pela igualdade que pergunta, “a

⁴⁶⁵ Idem.

⁴⁶⁶ LP - *Paêbirú: O Caminho da Montanha do Sol*. Abrakadabra – Solar, Recife. 1974.

⁴⁶⁷ Letra da música “*Trilha de Sumé*”. IN: LP - *Marconi Notaro: No Sub Reino dos Metazoários*. Abrakadabra – Solar, Recife. 1973.

mim mesmo e a meu irmão. Que mensagens, que caminhos, que traços estão nesse chão?”⁴⁶⁸



Capa do disco Paêbirú de Lula Côrtes e Zé Ramalho

A crítica do *Jornal do Comércio*, elaborada pelo jornalista Celso Marconi, esboçou que:

“Na verdade o que temos no álbum de Lula Côrtes e Zé Ramalho é uma mistura de influências, que começam certamente pela própria música regional nordestina, pelos cantadores (principalmente quanto a Zé Ramalho), indo depois aos sons estridente das guitarras dos conjuntos de rock ingleses/americanos (Black Sabbath, Grande(sic) Funk, Led Zeppelin, etc), e chegando até o Oriente, via viagem ao Oriente Médio (Lula Côrtes/Kátia Mesel)”.⁴⁶⁹

O experimentalismo e a música psicodélica ganham destaque em algumas canções do LP, onde os arranjos diversos, místicos, orientais e sons da natureza são evocados. A música experimental é expressa nos arranjos e arpejos aleatórios dos compositores, nos efeitos sonoros usados conforme as intenções das musicalidades, nos instrumentos e nas sonorizações que remetem alusão prioritariamente de uma paisagem rural, da natureza selvagem. Eis a dimensão transcendental do cotidiano urbano expressa no disco. A experiência do experimentalismo e da atitude psicodélica dos artistas em uma viagem à Pedra de Ingá, que após longas horas caminhadas, ingestão de cogumelos, o violento calor. A menção do disco esclarece os sentimentos de tal viagem. Nas palavras dos viajantes, “já sem os sapatos, éramos como os índios, e à medida que

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ *Jornal do Comércio*, “Paêbirú – o caminho da montanha do sol”, de 25 de julho de 1976.

nos compenetrávamos disso, sabíamos mais onde procurar os escritos. E achamos vários”.⁴⁷⁰

A menção sobre as “marcas deixadas por extraterrestres” nas paisagens naturais, remetem a Erich von Däniken no livro “*Eram os Deuses Astronautas*”? E falar sobre o disco *Paêbirú*, significa lembrar que a contracultura dos anos 1970 também esteve voltada ao tema da “ecologia”? Mas o que era falar de ecologia nessa época? Em resposta de tais questões, o esclarecimento do antropólogo, Antonio Risério, é que:

“... falar de “ecologia”, para além da etimologia do vocábulo, significa falar grego – quando não significa se expor ao estigma da “alienação” e, ainda, ao ridículo. Os nossos partidos políticos e confrarias intelectuais, regra geral, não tinham a menor idéia do que fosse “ecologia”, ou ao menos se comportavam como se o problema inexistisse, confinando-o, no máximo, ao delírio de cabeludos ociosos”.⁴⁷¹

Contudo, isso não quer dizer que as preocupações estéticas da música com base no fortalecimento de identidades tenham acabado após o “tropicalismo”, mas que o “tropicalismo” sugeriu desvios estéticos válidos para a produção musical naquele instante de tensão. Será que, por que os “alienados” superaram os “lúcidos” em esclarecimento estético artístico? A atuação experimentalista no Brasil surgiu na arte dos anos 1960 – sob menção de Hélio Oiticica com a arte experimental e suas referências – e ganha expressividade no âmbito musical dos anos 1970. Assim, como mencionado anteriormente, se torna propósito na condição de não definir as aspirações culturais e políticas da época como as suas próprias e criam uma serie de atitudes e comportamentos que permitem “leituras plurais”, e que se diversificam de acordo com os códigos próprios de cada fórmula de representação apresentada. Pois, o “antigo” morre enquanto vive efemeramente o “novo”, e o artista experimental deveria inovar e nunca “repetir o já feito”. Destarte, uma análise das “tribos urbanas” de Michel Maffesoli contribui para a confecção e produção discursiva e histórica da “turma”. Pois, a preocupação se deu em analisar o comportamento dos jovens urbanos na ótica do nomadismo, do consumo, dos novos formatos associativos e afetivos da fragmentação social. Uma demonstração que os micro-grupos emergentes de jovens tomavam a forma de comunidades emocionais onde o valor afetivo e do “estar junto”. Com isso, a

⁴⁷⁰ Ver encarte do disco *Paêbirú*. Solar, LP - *Paêbirú: O Caminho da Montanha do Sol*. Abrakadabra – Solar, Recife. 100.001 – 1975.

⁴⁷¹ RISÉRIO, Antonio. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 27.

valorização do corpo e os laços de proximidade, conduziam não mais a um princípio individualista do social, mas a uma produção cultural de grande complexidade. Neste emaranhado de sociabilidades emergentes, o sociólogo francês Michel Maffesoli, chama a atenção para o caráter efêmero destes laços associativos ou neo-tribais da modernidade, sua fluidez e flexibilidade, a forte carga de impulsos às pesquisas de interesse local, a atenção ao desenvolvimento da significação de atividades seculares e ao escasso formato organizacional segundo critérios pré-estabelecidos, onde o fator político na modernidade é um componente aglutinador privilegiado das sociabilidades.

– CAPÍTULO III –



RETOMADA RETUMBANTE? 1967-68 E OS DISCURSOS “DESVIANTES” DA TROPICÁLIA

“Se é verdade que no final dos anos 1960 apresentavam-se para a juventude radicalizada dois caminhos – o desbunde ou a luta armada –, a avaliação mais objetiva dessas formas de contestação não pode esquecer certas nuances. O primeiro momento do projeto da contracultura no Brasil, tal como foi sentido pelo tropicalismo e pelo teatro de Jose Celso Martinez Corrêa e que se definia como um projeto libertário e anárquico de cores político-revolucionárias e cujas origens remontam aos rachas no interior do CPC (Centro Popular de Cultura, UNE), diferencia-se significativamente do desbunde-70, de cores pacíficas, que é levado adiante pela cultura jovem de caráter alternativo. Da mesma forma, cabe uma clara distinção entre o projeto de luta armada de Marighela, gerado pelos rachas com o PCB, e a opção guerrilheira tal como foi sentida e experimentada pelos segmentos de estudantes secundaristas que a ela aderiram”.

Heloisa Buarque de Holanda – “*Cultura em trânsito*”

Insígnias da Alegoria

“Por que a canção popular se cantava tradicionalmente com uma voz nua, é porque era importante que se ouvisse bem a história: algo é contado, que é preciso que eu receba a nu: eis o que quer.”

Roland Barthes – “*O Óbvio e o Obtuso*”

O interesse em uma retomada argumentativa sobre o impacto da “agitação cultural” promovida em termos dos anos 1960, pelos agentes tropicalistas, conhecida como “Tropicália”, estipula-se como propósito de confecção do texto em questão. Agora, em resumo, busca-se problematizar algumas interpretações sobre o tema e expor, o quanto, a “produção cultural” e a “fomentação de idéias” dos artistas tropicalistas se pautaram na reafirmação de outras tradições vanguardistas,⁴⁷² com foco para produção musical aleatória e polissêmica. Com isso, tenta-se evidenciar, também, um pouco do que foi o impacto cultural experimental da “Alegoria Tropicalista no Brasil”, a exemplo da expansividade do interesse da indústria fonográfica quando envolvendo as manifestações musicais tropicalistas, como retumbantes no “fazer musical brasileiro” com vista na abrangência da “liberdade” referencial, fomentada na música experimental da década de 1970.

A importância dada ao “fenômeno” da “Tropicália” por pesquisadores e estudiosos da cultura é tamanha. Muitos dos escritores que teceram considerações críticas sobre a “Tropicália” usaram também o termo “Tropicalismo”,⁴⁷³ como conceito eventual, em harmonia/desarmonia com as manifestações artísticas e culturais da época. Por isso, o uso freqüente do termo, torna-o do tipo inesgotável em conceito, e vem sempre relacionado com inúmeras perspectivas culturais inovadoras, como da estética, do comportamento, das livres associações e das composições, sobretudo de seu caráter contracultural e vanguardeiro. Nas palavras do historiador Durval Muniz de Albuquerque, “o tropicalismo foi o ultimo movimento cultural no país que pôs em discussão a relação entre cultura e identidade nacional ou regional e, ao mesmo tempo, aquele que evidenciou os limites de tal relação”.⁴⁷⁴ Nestas proposições, o foco

⁴⁷² Exemplo da relação íntima relação com o “Movimento Antropófago”, de Oswald de Andrade e com a “poesia e arte concreta” de Augusto de Campos e Hélio Oiticica.

⁴⁷³ O nome é mais particularmente usado para preencher os espaços sobre a idéia cotidianamente construída de “movimento tropicalista”. A construção de um *movimento* concomitantemente gera o saudosismo ao “monumento”?

⁴⁷⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Cartografias da Alegria ou a Diversão do Nordeste: As imagens do Regional no Discurso Tropicalista*. IN: *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP; São Paulo: Olhos D’Água, 2003. pp. 250.

discursivo é da “desterritorialização dos tropicalistas”, ou seja, a capacidade do “grupo baiano”⁴⁷⁵ de ultrapassar as barreiras dos regionalismos e nacionalismos que se instituíam junto ao censor da ditadura. Portanto, Durval Muniz em, “*Cartografias da Alegria ou a Diversão do Nordeste: As imagens do Regional no Discurso Tropicalista*”, coloca em evidência que a partir do “tropicalismo” o espaço social ganhou novas dimensões do ponto de vista discursivo, este é tomado como “dimensão do poder e descobre-o múltiplo”.⁴⁷⁶ Logo, se é descartada a pressuposição de que a “identidade regional” ou “nacional” molda diretamente as práticas sociais, de acordo com as possibilidades e limites produzidos pela mesma, como pretenderam alguns intelectuais de maneira evidente.⁴⁷⁷ Nas proposições do historiador Durval Muniz, a partir do “tropicalismo”, “é da linguagem, que se formulam projetos espaciais que informam práticas sociais”.⁴⁷⁸

Com isso, o advento artístico da modernidade ganhou novas representações, a análise discursiva de algumas faixas do disco “Tropicália” de 1968, confirma a impressão que é também da linguagem que se dá a possibilidade de se construir diversas e paradoxais “espacialidades”. Contudo, observa-se que, a “tropicália”:

“se fundamenta na troca simbiótica que seus proponentes constroem com três segmentos constitutivos do campo cultural: a esfera culta, por meio do diálogo com a poesia concreta e as tendências do movimento concretista; a cultura de massa pela inserção no mercado fonográfico e pela estreita relação estabelecida com diferentes mídias (imprensa, radiofônica, televisiva, editorial); e as manifestações populares, por meio da incorporação das tradições baianas e de outras expressões de variados regionalismos”.⁴⁷⁹

Não é que o “tropicalismo” acabe com o “regionalismo”, é que na “Tropicália” também está presente uma multiplicidade de referenciais que desliza seus próprios códigos e signos em autocrítica. No programa “Divino Maravilhoso”, as atuações de Caetano, Gil e os Mutantes, estreadas em 28 de outubro de 1968 na TV Tupi, foram

⁴⁷⁵ Observar o foco dado em ensaios e textos às músicas e atuações dos baianos na *cenografia tropicalista* – Caetano e Gil.

⁴⁷⁶ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Cartografias da Alegria ou a Diversão do Nordeste: As imagens do Regional no Discurso Tropicalista*. IN: *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP; São Paulo: Olhos D’Água, 2003. pp. 250.

⁴⁷⁷ Ver considerações de Durval Muniz de Albuquerque Jr. a respeito dos discursos sobre as performances dos “tropicalistas”, em especial: Caetano e Gil. Cf. Op. Cit. pp. 264 e segs.

⁴⁷⁸ Idem.

⁴⁷⁹ BORELLI, Silvia. “*Cultura brasileira: exclusões e simbioses*”. IN: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. Pag. 57.

noticiadas no *Jornal da Tarde* como “Uma hora de total loucura”.⁴⁸⁰ Tais ações denominadas “tropicalistas”, que após respectivas migrações regionais e encontros diversos apresentaram diante do olhar repressivo e autoritário da ditadura militar no Brasil, uma particular carnavalização da produção cultural/musical, a crítica fundamental ao fazer cultural partidário da “*intelligentzia* de esquerda” em uma busca desenfreada pela “liberdade de criação”. No sentido oswaldiano de referência, era a “esquerda festiva” e sua revolução comportamental, que não soou tão positivamente para o público, como para os artistas deste campo musical.⁴⁸¹

Pode-se ressaltar que coincidentemente, ou não, em fins de 1968, foi decretado por Arthur da Costa e Silva o AI-5 (Ato Institucional Nº. 5), que nitidamente ajudou ainda mais a acuar as representatividades das duas esquerdas. Tratava-se de uma intensificação nos “olhos” do poder ditatorial, almejando total conhecimento do que se produzia artisticamente no país. Com isso, a ditadura instituía a prévia liberação em “censura moral e estética” de qualquer execução cultural no país, um tipo de aprofundamento repressivo do Regime Militar, que ocorreu no Brasil quatro anos antes – Golpe Militar de 1964. Ou seja, no momento tropicalista estava estabelecida uma censura prévia a todos os veículos de comunicação, de forma mais intensa em alguns setores e menos em outros.⁴⁸²

Algumas das produções históricas atribuídas à Tropicália reverberaram como debates significativos. Atualmente, pode-se considerá-la, em discurso, como uma “multitropicália”,⁴⁸³ apresentada por interpretes dos mais variados estilos, que em sua maioria elucidam abrangências de significados da agitação cultural, colocando em discussão seu caráter subjetivo, sua extemporalidade,⁴⁸⁴ seu inesgotamento de sentidos. Sem esquecer, de observar, sobretudo, seu caráter subversivo, revolucionário, vanguardeiro, desbundado e contracultural.⁴⁸⁵ Na escrita de Durval Muniz de

⁴⁸⁰ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995. pp. 143.

⁴⁸¹ Saber diferenciar entre as produções atuações da “*esquerda engajada*” e da “*esquerda festiva*”, visto que as práticas mesmo com paradoxos na questão da estética musical e referencial, ambas contrapunham a direita oficial. A saber, naqueles anos, a ditadura.

⁴⁸² Entender como em fins dos anos sessenta e início dos anos setenta há uma intensificação na produção cultural dedicada ao público infantil, tanto na música quanto na literatura, um tipo de saída estratégica – como inúmeras outras – para driblar com os “olhos” atentos da censura.

⁴⁸³ Ver como a censura foi incisiva em muitos campos de produção cultural brasileiro, e quando no caso da tropicália entender suas especificidades. Cf. BASUALDO, Carlos (ORG). *Tropicália: Uma revolução na Cultura Brasileira*. Ed. Cosacnaif, 2007.

⁴⁸⁴ MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Manufatura, 2004.

⁴⁸⁵ Só em título de esclarecimento, ver sobre o “*tropicalismo*” produções textuais de Luiz Carlos Maciel, Heloisa Buarque de Hollanda, Marcos Napolitano, Lucia Santaella, Durval Muniz de Albuquerque Júnior,

Albuquerque, a questão da identidade artística deixa de ser associada ao lugar social – cidade, região ou nação – e passa a ser evidenciada pela sensibilidade do corpo e seu comportamento, produzindo sentidos, na música, nas artes plásticas, na poesia, no cinema, na literatura. A leitura da vida em proximidade da arte transpassa o sentido do corpo disciplinado, militarizado, desbundado, desviante etc?⁴⁸⁶ Encontra-se a percepção escrita de que uma “nova” preocupação com a arte brasileira foi evidenciada no momento “Tropicalista”. Agora, pode-se evidenciar a expressão de Hélio Oiticica, onde, “só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento”.⁴⁸⁷

Portanto, a proposição de Durval Muniz, sobre a “desterritorialização tropicalista”, neste contexto, soma-se na produção de significados, que ocorre de forma freqüente e continua na produção do saber, pois nada está pronto e acabado, tudo é “construído” e “demolido” pelas práticas dos discursos. Mas, parece que enquanto se é desnaturalizada para os “sulistas”, a visão “imperativa e cristalizada” do Jeca Nordestino⁴⁸⁸ com o advento do “tropicalismo”, pelos agentes “tropicalistas”, entra em vigor uma pluralidade de significados e interpretações das ações desviantes que de forma diversa, se propõem a assumir “outras figurações” sobre o evento estudado, um tipo de discussão em uma “rua de mão dupla”. A produção de sentidos se dá no corpo da história, no corpo do devir, pelos múltiplos intérpretes que inscrevem os acontecimentos,⁴⁸⁹ muitas vezes assumindo posições de estrangeiros em sua própria terra, em seus próprios corpos, numa herança antropofágica assumida pelos tropicalistas em suas performances musicais, atuantes e desviantes.

Celso Favaretto, Augusto de Campos, Jomard Muniz de Britto, Edwar Castelo Brando, Carlos Calado, Marcelo Ridenti, Antônio Risério, dentre outros.

⁴⁸⁶ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Cartografias da Alegria ou a Diversão do Nordeste: As imagens do Regional no Discurso Tropicalista*. IN: Fronteiras: paisagens, personagens, identidades. Franca: UNESP; São Paulo: Olhos D'Água, 2003. pp. 260 e segs.

⁴⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 63.

⁴⁸⁸ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Cartografias da Alegria ou a Diversão do Nordeste: As imagens do Regional no Discurso Tropicalista*. IN: Fronteiras: paisagens, personagens, identidades. Franca: UNESP; São Paulo: Olhos D'Água, 2003. pp. 250 e segs.

⁴⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. 15ª Edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

O “espaço” representado se torna subjetivo, um ponto de vista, “uma sensibilidade em constante mutação”.⁴⁹⁰ Por isso, o momento tropicalista, de se buscar uma revolução comportamental através das artes, ganhou impulso alguns anos antes e não perdurou na mídia por muito tempo, embora as interpretações nesse sentido sejam variadas. As evidências levam a crer que a idéia de “tropicalismo”, não se limitou às figuras Caetano e Gil, nem mesmo em ser uma revolução comportamental que envolveu o uso do “regionalismo na produção cultural”. Contudo, os interpretes primeiros não precisaram de credenciais para falar, bastavam entender empaticamente o problema da “Tropicália” e colocar a “boca no trombone”.⁴⁹¹ As figurações eram também elaboradas pelo “exercício experimental da liberdade”, evocado inicialmente por Mario Pedrosa, ao propor ao intérprete consumir o próprio consumo.⁴⁹² Em algumas falas, determinados artistas e agentes culturais são evidenciados, em outras, diferentes percepções são estabelecidas. Embora, se saiba que todos os artistas mencionados possuem suas próprias histórias e sua própria forma de contá-la,⁴⁹³ e que suas experiências vividas deixaram algum legado de recordação para eles e aqueles que estavam próximos, formando o que se pode chamar de grupos de atuações.

O campo de experiência da “Tropicália” torna-se alvo do cruzamento de diversas informações, proporcionadas por vários agentes sociais que forneceram interpretações diversas a seu respeito. Basta a aproximação e entrelaçamento das informações coletadas que arquitetaram tal “fenômeno”, envolta em um ideal de revolução e engajamento artístico. É assim, que a “Tropicália” surge em meio da atuação da “jovem guarda”, da “bossa nova” e das “canções de protesto” na música brasileira, sem esquecer na política social da propagação de idéias, como o “milagre econômico”, e o “nacionalismo populista”. Também, observa-se associado à imagem da “Tropicália”, o cinema novo de Glauber Rocha, o concretismo com Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. O Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, as artes plásticas de Hélio Oiticica, a influência artística de Ligia Clark, e literária dos Modernistas de 1922. Tais exemplos são algumas associações, entre outras, possíveis de se encontrar na

⁴⁹⁰ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Cartografias da Alegria ou a Diversão do Nordeste: As imagens do Regional no Discurso Tropicalista*. IN: Fronteiras: paisagens, personagens, identidades. Franca: UNESP; São Paulo: Olhos D’Água, 2003. pp. 254.

⁴⁹¹ Conferir declaração de sensação empática e comportamental de Ney Mato Grosso ao observar ações performances de Caetano Veloso.

⁴⁹² BRITTO, Jomard Muniz de. *“Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos”*. Recife: 1992. pp. 65-68.

⁴⁹³ CHARTIER, Roger. *História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro: 1988. pp. 19..

visualização das produções culturais que leram a “Tropicália” como uma múltipla força cultural contrária à política ditatorial e opressora. De todo modo, esboça-se a idéia de que a “Tropicália” ganhou vigor “recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa”.⁴⁹⁴ E mesmo tachados de “hippies alienados” pelo público da época, pareciam estimar para as representações figurativas dos “yuppies”.⁴⁹⁵

O que se pretende ressaltar, é que os tropicalistas não estavam sozinhos e muito menos “parados na contramão”, persistiam no “transe” e no trânsito informacional. Nas considerações do historiador Marcos Napolitano, o motivo da intensificação repressora do AI-5, era de efetuar “um corte abrupto de uma grande festa revolucionária, que estava em pleno auge”.⁴⁹⁶ Isso quer dizer que, existiam algumas manifestações artísticas subversivas no pindorama dos anos 1960, além das tropicalistas, que não as ofuscavam, pelo contrário, somavam-se a elas?⁴⁹⁷ É que já havia uma empatia pela produção cultural com o propósito de reclamar da repressão reproduzida nas artes, desde o início dos anos 1960. Esta pode ser encontrada também, de forma nítida, na “música de protesto” e no “cinema novo”, embora de maneira diferenciada, às vezes não tão desferrolhada – no sentido da diferenciação da expansão na mídia – quanto foi a “Tropicália”. Contudo, os tropicalistas não seriam os primeiros a reclamar do abafa cultural da ditadura, e certamente, também não os últimos. Executaram a androfagia cultural para fins estéticos da música e tais procedimentos romperam os limites apontados para a criação musical brasileira – no LP, *“Tropicália, Ou Panis Et*

⁴⁹⁴ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. pp. 52

⁴⁹⁵ Diferenciação escrita para se referir ao, “Jovem Profissional” entusiasmado com a nova moda.

⁴⁹⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. Pag. 76.

⁴⁹⁷ Em referência a música Geléia Geral de Gilberto Gil e Torquato Neto. Eis que: “Um poeta desfolha a bandeira / e a manhã tropical se inicia / resplandente cadente fagueira / num calor girassol com alegria / na geléia geral brasileira / que o jornal do brasil anuncia / ê bumba-iê-iê-boi / ano que vem mês que foi / ê bumba iê-iê-iê / é a mesma dança meu boi / a alegria é a prova dos nove / e a tristeza é teu porto seguro / minha terra é onde o sol é mais limpo / e a mangueira é onde o samba é mais puro / tumbadora na selva selvagem / pindorama – país do futuro / ê bumba-iê-iê-boi / ano que vem mês que foi / ê bumba iê-iê-iê / é a mesma dança meu boi / (é a mesma dança na sala / no canecão na TV / e quem não dança não fala / assiste a tudo e se cala / não vê no meio da sala / as relíquias do Brasil: / doce mulata malvada / um elepê de Sinatra / maracujá mês de abril / santo barroco baiano / superpoder de paisano / formiplac e céu de anil / três destaques da portela / carne seca na janela / alguém que chora or mim / um carnaval de verdade / hospitaleira amizade / brutalidade jardim) / ê bumba-iê-iê-boi / ano que vem mês que foi / ê bumba iê-iê-iê / é a mesma dança meu boi / pluralva contente brejeira / miss-linda-brasil diz bom dia / e outra moça também Carolina / da janela examina a folia / (salve o lindo pendão dos seus olhos / e a saúde que o olhar irradia) / ê bumba-iê-iê-boi / ano que vem mês que foi / ê bumba iê-iê-iê / é a mesma dança meu boi / um poeta desfolha a bandeira / e eu me sinto melhor colorido / pego um jato viajo arrebento / com o roteiro do sexto sentido / foz no morro pilão de concreto / tropicália bananas ao vento”. Música Geléia Geral de Gilberto Gil. LP. Tropicália.

Circencis” de 1968 – daqueles anos, pela simples razão de que tudo merece consideração, até a mesa “na sala de jantar”, das pessoas “preocupadas em nascer e morrer”.⁴⁹⁸ São os iniciais conflitos de geração com a juventude?



Capa do LP, *Tropicália de 1968*

A maneira de reclamar tropicalista é que foi singular. Um breve itinerário dessa jornada é feito pelo estudioso Marcos Napolitano, em seu livro “*Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*”. Onde, se discute a ligação da música tropicalista com outras artes, na busca de um “radicalismo cultural que tomou conta da sociedade brasileira,

sobretudo sua juventude”.⁴⁹⁹

Tal explosão/implosão do evento da “Tropicália” discutida por alguns intérpretes da “cultura brasileira” evidenciaram os personagens de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como chaves para a compreensão do que os tropicalistas propunham para o “avanço” da “cultura musical brasileira”. Muitas dessas configurações discursivas se desenvolveram devido ao fato que as “maiores” e mais representativas referências musicais midiáticas naquele instante foram, “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque”, respectivamente. Músicas estas apresentadas no “*III Festival da Música Popular Brasileira*”, em 1967, promovido pela TV Record de São Paulo. E embora não se intitulassem “como porta vozes de qualquer movimento... destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira)”.⁵⁰⁰

As diversidades de referências e vozes que produziram significados para tais músicas polifônicas e dissonantes se encontram/distanciaram em suas marcas para com a maturação da estética musical e da crítica social das composições, numa idéia que para os teóricos pretendia contribuir na “linha evolutiva da música popular brasileira”. O respaldo de José Ramos Tinhorão, como crítico musical, impulsionou o interprete a se orientar nas correntes musicais e suas particularidades para a “evolução” da música

⁴⁹⁸ “*Tropicália*” Música. LP “*Tropicália, ou Panis et circencis*”, 1968.

⁴⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. Pag. 63.

⁵⁰⁰ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 19.

brasileira. Algumas vezes, não reconhecendo as singularidades atuantes em se apropriar inteiramente da moda dominante, como faziam os tropicalistas. De todo caso, a “Tropicália” está ligada à moda *hippie*, colorida e psicodélica, ao misticismo orientalista e macrobiótico, à carnavalização cultural, das “bananas ao vento”. Suas apresentações estão relacionadas não só com a produção e o consumo dos gostos e estilos, mas com a dimensão do corpo e sua representatividade social.

Tropicália: momento, movimento e monumento

"O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história".

Jacques Le Goff – *"História e Memória"*

Celso Favaretto, em seu livro, *"Tropicália: alegoria alegria"*, esboçou uma interpretação do "tropicalismo" como empreendedor da autonomia da canção no Brasil. No referido estudo, o autor tenta validar a idéia que, "ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambigüidades implícitas em qualquer tomada de posição".⁵⁰¹ Outra atribuição relevante vem de Augusto de Campos, ao perceber imediatamente as "inovações" das práticas musicais e ações desviantes daquele pessoal, os nomeou logo de "Revolucionária Família Baiana".⁵⁰² Pois acabava de ser lançado o disco de Gilberto Gil, em 1968, e o autor de *"O Balanço das Bossas"* – livro publicado no mesmo ano –, já inclui referências ao artefato. Na confecção do LP de Gilberto Gil, participaram, além de Duprat – vanguardista que contribuiu na produção do "simulacro de locução" na música ao inserir arranjos de temas cotidianos –, os Mutantes e Beat Boys – desempenhando a execução musical complexa –, Torquato Neto – nas elaborações das letras e composições de *"Domingou"*, *"Margilália II"* e *"A coisa mais linda que existe"* –, e de Bruno Ferreira e Juan Arcon em *"Pega voga, cabeludo"*⁵⁰³ e *"Frevo rasgado"*, respectivamente. Todos consolidando a fusão de instrumentos elétricos com ritmos brasileiros, o fonograma levou à tona "novos efeitos de sonoridade timbrística".⁵⁰⁴ O concretista Augusto de Campos, preferindo falar em "Tropicália" ao invés de "tropicalismo", evoca que:

"'Ismo', é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar "historicizá-los e confiná-los". Os baianos estão usando uma metalinguagem musical, vale dizer, uma linguagem crítica, através da qual estão passando em revista tudo

⁵⁰¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Pag. 25.

⁵⁰² CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. Pag. 172.

⁵⁰³ Música Interpretada também pelo grupo musical "Os Brazões" em 1969. Letra: "Pega a voga, cabeludo/Que eu não sou cascudo/Tenho muito estudo/Pra fazer minha embolada/Cá na batucada não me falta nada/Eu tenho tudo/Tenho uma tinta/Que no dia que não pinta fica feia/Tenho uma barca/Que no dia de fuzarca fica cheia/E a mulata que tem ouro/Que tem prata, que tem tudo/É quem grita: "Pega a voga/Pega a voga, cabeludo!". LP. *Gilberto Gil*, de 1968.

⁵⁰⁴ CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. Pag. 172.

o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criarem conscientemente o novo, em primeira mão”.⁵⁰⁵

O artista, José Carlos Capinam, continua a construção de sentidos, ao dizer que, a “Tropicália foi simplesmente um esforço no sentido de defender o que era essencial na Bossa Nova”.⁵⁰⁶ Percebe-se que, a “Tropicália” atravessa historicamente seu próprio caminho de interpretação, como um pensamento atemporal que atravessa um determinado momento, um devir que atravessa a história, um delírio que invade o corpo pensante, “num ultrapassar constante das figuras identitárias”.⁵⁰⁷ Na ação cotidiana, a atividade “tropicalista”, como expressa Waly Salomão, é “de atravessar registro variados, vozes, teclas, o registro dado, o registro surreal, o registro *beatnik*, o registro *pop*, o registro *hippie*, o registro antropofágico, o registro concreto, o registro tropicalista, o registro pós-tropicalista etc. e tal..”.⁵⁰⁸

Nesse momento, parece clara, a idéia de que a “Tropicália” institui o experimentalismo no campo artístico musical em busca da “universalidade” no campo da música brasileira. Embora, o termo “experimental” não se encontrasse extraterreno em palavras e significados dos discursos sobre as artes da época, pois como havia falado o artista plástico, Hélio Oiticica:

“Não existe ‘arte experimental’, mas o *experimental*, que não só assume idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-convivência. No Brasil, portanto, *uma posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos. Tudo mais é diluição na diarreia”.⁵⁰⁹

E o quanto se carrega de uma identidade nas expressões artísticas? Quase nada, o efêmero? O polêmico momento de agitação na cultura brasileira, do qual participaram os tropicalistas, foi também o lugar da ressonância dos rótulos e dos múltiplos significados dados ao evento, aqui problematizado historicamente? Nas palavras de Marcos Napolitano, “os eventos fundadores do Tropicalismo são localizados em 1967,

⁵⁰⁵ Op. Cit. pp. 261.

⁵⁰⁶ Ver entrevistas no site: www.tropicalia.uol.com.br Acesso em 15/07/2009.

⁵⁰⁷ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Cartografias da Alegria ou a Diversão do Nordeste: As imagens do Regional no Discurso Tropicalista*. IN: Fronteiras: paisagens, personagens, identidades. Franca: UNESP; São Paulo: Olhos D’Água, 2003. pp. 258.

⁵⁰⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto M. Pereira. *Patrulhas Ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980. pp. 141.

⁵⁰⁹ Ver *Poesia Jovem: Anos 1970*, seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira; colaboração Lula Buarque de Hollanda. São Paulo: Abril Educação, 1982. pp. 107.

embora o movimento, como dissemos, tenha surgido em 1968, a partir de um “manifesto” despretensioso de Nelson Motta no jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro, intitulado “Cruzada Tropicalista”.⁵¹⁰ Agora, vale a longa citação, de Carlos Calado, para visualizar-se o clima de euforia ideológica da época, a adoção dos novos termos pelos intérpretes e agentes, como também a questão da estética da ação tropicalista:

“Nelson Motta lançou o termo que logo se alastrou pela imprensa, pelas rádios e televisões, denominado enfim a mais nova corrente da música popular brasileira. O rótulo realmente colou. Poucos dias depois da publicação do artigo de Nelson, Torquato Neto escreveu um irônico manifesto do anunciado movimento, intitulado *Tropicalismo para Principiantes*:

“...Tropicalismo. O que é? Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceito de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é”, definia Torquato. E, mais adiante, perguntava: “Como adorar Godard e *Pierrot lê Fou* e não aceitar *Superbacana*? Como achar Fellini genial e não gostar do Zé do Caixão?”

O movimento estava oficialmente lançado. Pouco depois, em uma entrevista a Augusto de Campos (publicada no livro *Balanço da Bossa*), Caetano dava sua definição pessoal da nova tendência:

“Que é Tropicalismo? Um movimento musical ou um comportamento vital, ou ambos?”, perguntou o poeta concretista.

“Ambos”, respondeu Caetano. “E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que agente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo””.⁵¹¹

O rótulo estético na jornada tropicalista foi proposto inicialmente pelo jornalista Nelson Mota, também não deixou de ser, motivo de inquietação de produções textuais que se reportaram ao tema e evidenciaram as disputas dos lugares sociais. Estas, relacionadas a uma postura ética daquele que se propõe a falar, constitui como, “o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído”.⁵¹² Caetano Veloso, explicita uma sensibilidade singular, ao comentar em uma entrevista, sobre o que achou da alusão encontrada no livro de Antonio Risério, *Expresso 2222*, de que a “Tropicália” surgiu básica e essencialmente da cabeça dele. A expressão é a seguinte:

⁵¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 63.

⁵¹¹ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995. Pag. 120-121.

⁵¹² FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4ª Edição. São Paulo: Ed. Loyola, 1996. pp. 17.

“Talves(sic) seja um pouco de exagero de Risério. Num dos prefácios da coletânea de poemas de Torquato, organizada por Waly Salomão, Décio Pignatari escreveu que o verdadeiro intelectual do tropicalismo tinha sido o Torquato. Acho que talvez Risério tivesse dito isso porque não gostou de ver Décio dizer aquilo. Também não gostei. Por que não está certo, quer dizer, seria uma injustiça comigo e com Torquato”.⁵¹³

Ao escutar as vozes sobre as condutas e reverberações das diversas atuações dos artistas da “Tropicália”. As paradoxais interpretações não param por aí, a ver, a intérprete, pesquisadora e estudiosa, Flora Süssekind, ilustra um pouco mais sobre as discussões que giraram em torno da idéia de “movimento tropicalista”:

““O tropicalismo nunca existiu”, chegou a dizer José Celso Martinez Corrêa em 1977. “o que existiu”, segundo ele, “foram rupturas em várias frentes”. Rupturas que, a princípio, foram se processando em plena consciência de sua interligação e abrangência, ou de um possível “estado criador geral”. Lembre-se, desse ponto de vista, que 1967 é o ano da mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada em abril no MAM-RJ, na qual Hélio Oiticica apresentaria a instalação *Tropicália*; da exibição, em maio, na mesma cidade, do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; da proposição, por Lygia Clark, de suas *Máscaras sensoriais*; da composição, por Caetano Veloso, da canção que tomaria emprestado o título do trabalho de Oiticica; da encenação pelo Grupo Oficina, da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade; da apresentação, por Caetano e Gil, em outubro, no Festival de Música da TV Record de São Paulo, das canções “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”.⁵¹⁴

Seguindo as elucubrações anteriores, visualiza-se o caráter de (a)temporalidade dada à “Tropicália” e ressalta-se a importância dialética dos eventos e das iniciativas culturais e pessoais para a compreensão dessa agitação. Experimentando o experimental os tropicalistas – talvez por esse motivo, Hélio Oiticica, afirma ter inventado a tropicália e eles⁵¹⁵ o tropicalismo – apresentaram sua desterritorialização que foi evidenciada pelo historiador Durval Muniz de Albuquerque. Portanto, se houve algum “tropicalismo”, estava mais para “neo-antropofagismo”⁵¹⁶, como mencionou Caetano, em entrevista à Augusto de Campos? Isso, pelas metamorfoses que vieram ocorrendo na cultura brasileira desde a Semana de Arte Moderna de 1922, e a evidência no olhar cultural para

⁵¹³ Conferir site da tropicália: www.tropicalia.uol.com.br

⁵¹⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 1960*. IN: BASUALDO, Carlos (ORG). *Tropicália: Uma revolução na Cultura Brasileira*. Ed. Cosacnaif, 2007.

⁵¹⁵ Artigo do artigo de Edgar Castelo Branco, “Relíquias das relíquias do Brasil”.

⁵¹⁶ Considerações de Jomard na entrevista “economia política x economia libidinal”: <http://www.interblogs.com.br/marcoabreu/post.kmf?cod=7391925>. Acesso em 02/10/2008.

a figura Oswaldo de Andrade, na música a elaboração do som da Bossa Nova, desenha a “Tropicália” numa continuação radical da primeira? Da “Tropicália”, se formaram eventos múltiplos e plurais de discursos variados, esses adquiriram reafirmações não só na literatura, mas no cinema, no teatro, nas artes plásticas, mas ganhou seu ato culminante na cultura brasileira através da música produzida pelos agentes tropicalistas. Tal “advento da modernidade” confirma o que é definido pelos teóricos da etnomusicologia, que a música, é também um construtor de sentimentos e reverbera consideravelmente nas práticas sociais, se tornando um ótimo foco para analisarmos as complexidades socioculturais de um lugar, uma época. Contudo, pode-se identificar na música tropicalista uma liquidificação de incontáveis estilos e ritmos sonoros, inventando e reinventando, de acordo com a intenção cultural vigente naquele momento. É que, a ida de Gilberto Gil à Pernambuco, ainda em 1967, foi de importância para complementação das idéias que os baianos tinham, e sugeriam, para a música brasileira. Caetano Veloso mencionou que “essa mistura de vontade de atuar na história com a audição da Banda de Pífanos de Caruaru e a consciência do que significavam os Beatles na cultura de massas, essa conjunção incendiou a cabeça de Gil”.⁵¹⁷

Os nortes referenciais sobre a “Tropicália” se diversifica à cada interpretação dada, neles encontram-se um tipo de tentativa de esgotar os sentidos do que significou 1968, para a cultura brasileira. Seria, buscar sentido em algo que não queria possuir sentido? Quiçá, por isso, para Zuenir Ventura, acusa o ano de 1968, como sendo “o ano que não terminou”? Não caindo em taxações limitadas e reducionismos, explicita-se que o processo criativo da “Tropicália”, como a reapropriação na música, do que já vinha sendo iniciado, não só na musicalidade de outros artistas contemporâneos e antigos, mas também em outras artes e na efemeridade da moda *hippie*. Hélio Oiticica, esclarece que “o experimental pode retomar nunca reviver”,⁵¹⁸ mas sem medo, nem compromisso com estilos e modas, a “Tropicália” exaure o que é descoberto na modernidade, é o “moderno” sendo fabricado no engenho “anti-moderno”.⁵¹⁹ De certa forma, quando no consumo dos interpretes tropicalistas, a ida de Caetano e Gil em 1968, para Pernambuco, também rendeu outras elucubrações importantes, que tiraram a discussão

⁵¹⁷ Cf. Entrevista com Caetano Veloso no site da Tropicália: www.tropicalismo.uol.com.br

⁵¹⁸ BRITTO, Jomard Muniz. *Bordel Brasília Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. pp. 79.

⁵¹⁹ Considerações de Durval Muniz de Albuquerque sobre a “Invenção do Nordeste”: In: *O Engenho Anti-Moderno: A invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

sobre a “Tropicália” como proveniente somente do eixo Rio-São Paulo. Pois, sem timidez, os tropicalistas pernambucanos apresentaram no Recife, o manifesto de nome: “*Porque somos e não somos tropicalistas*”.⁵²⁰

A transição de tempo e lugar dos agentes tropicalistas é muito abrangente, desculpem-se os desmemoriados, mas se pode explicitar mais um manifesto pernambucano intitulado, *Inventário do nosso Feudalismo Cultural*.⁵²¹ Este segundo artefato, escrito em julho de 1968 por, Jomard Muniz e Aristides Guimarães, subtrai nos rótulos e intensifica nas ações tropicalistas, o impulso na “força jovem”, no fazer cultural. Este, assinado por Jomard Muniz de Britto (PE), Aristides Guimarães (PE), Celso Marconi (PE), Marcus Vinicius de Andrade (PB), Carlos Antônio Aranha (PB), Raul Córdula Filho (PB), Dailor Varela (RGN), Alexis Gurgel (RGN), Falves da Silva

⁵²⁰ Vale a atenção. Anexo I.

⁵²¹ “1) O ALGO MAIS QUE OS SIMPLES RÓTULOS NÃO DIZEM: O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (rádio, TV, etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”. O que é tropicanalha: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco, do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos. Além e aquém destas proposições podem existir muitas outras. 2) VAMOS SOLTAR O TIGRE DAS PERGUNTAS: Por que os departamentos de cultura de nossas “Universidades” não ouvem os estudantes na programação de suas promoções? Pode haver reforma universitária sem a participação efetiva dos estudantes? Pode existir universidade livre num país sem liberdade? Onde encontra a Imprensa Universitária justificativa para suas publicações? Correspondem elas aos interesses das classes estudantis e intelectuais? Foi realmente “Existindo” o acordo “Mec-Usaid”, ou apenas ficou mais disfarçado? Até quando os representantes da cultura oficial se utilizarão dos cargos que ocupam com objetivo de promoção pessoal? Por que o dedodurismo (da queimação pessoal e profissional) em todas as repartições públicas, especialmente na Sudene? Por que não foram ouvidos os técnicos da Sudene em seu parecer contrário à “CRUZADA ABC”? Já que nenhum serviço prestam à coletividade, por que não se “Extinguem” os Conselhos de Cultura e as Academias de Letras? O que se pode esperar de certos grupos teatrais que se afirmam confirmam como “propriedades privadas”, casas de fulano ou beltrano? Por que alguns jovens artistas ainda persistem numa política de completa subserviência aos industriais conselheiros, comprometidos com o poder constituído? Quando terminarão a erudição, a desatualização e o impressionismo gagá de nossos suplementos literários? Por que os nossos críticos em geral não saem de seus castelos para debaterem publicamente suas idéias? Por que se teme tanto a “Vanguarda Poética”? Será que os críticos preferem ser “guardiães de cemitérios” – ou apenas não estão capacitados metodologicamente para julgar o novo? Por que os nossos críticos de cinema ainda continuam a promover mais o cinema “made in Hollywood”? O desentendimento do público é maior que o da crítica especializada? Constituímos, em verdade, um dos centros cinematográficos mais importantes do país? Por que não “Desobedecer” aberta e radicalmente a Censura – incompetente, arbitrária e estúpida? Como admitir a censura exercida pelos “conselhos universitários”? Como se justificam o bom comportamento e a aceitação das normas impostas pela engrenagem de certos festivais de música, por que de certos “compositores” sequiosos de promoção? DEBAIXO DAS PERGUNTAS E LONGE DO FEUDALISMO. a) Por toda iniciativa de cultura “não oficial”, descomprometida com a política cultural dominante. b) Pelo “Poder Jovem” (compreendido não apenas como um fenômeno de luta entre gerações) representado pelo movimento radical-estudantil e pelos intelectuais independentes. c) Por qualquer movimento de vanguarda cultural (pois não queremos impor unicamente a nossa posição) que se caracterize pelo rompimento com todos os padrões: morais, sociais, literários, sexuais, etc e tal.” Cf. BRITTO, Jomard Muniz. *Bordel Brasília Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992. Pag. 81-83.

(RGN), Anchieta Fernandes (RGN), Moacyr Cirne (GB), Caetano Veloso (BA) e Gilberto Gil (BA)⁵²². Algo impulsionou o ensaísta Jomard Muniz de Britto, a anunciar os tropicalistas como “pós-modernos”, mediante o pensamento sobre a capacidade tropicalista de se mover, esquivar-se, criticar e interpretar a si mesmo de forma experimental. É o experimentalismo e a “iniciativa de uma cultura “não oficial”, descomprometida com a política cultural dominante”,⁵²³ que será o palco das articulações musicais dos experimentalistas de Pernambuco dos anos 1970.

A atração do Recife pelas vanguardas – exemplo dos antropófagos, dos concretistas e dos tropicalistas – também é apresentada pelo escritor e jornalista paraibano, José Teles, em seu livro, *Do Frevo ao Mangue Beat*. O autor, nesta obra, arrisca uma interpretação do “modernismo no Brasil” e efetua a associação do *Modernismo de 22* ao *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre . Nas palavras do jornalista José Teles, “o tropicalismo dos baianos ecoou quase que simultaneamente no Recife, com manifestos (endossados inclusive por Caetano Veloso e Gilberto Gil) festas, *heappenings* e tudo que se tinha direito”.⁵²⁴ Em sentidos diversos, observa-se que os tropicalistas estavam em muitos lugares no ano 1968, e ao mesmo tempo em lugar nenhum. Pois, suas dimensões representativas iam muito além das dimensões corporais revolucionárias, das suas lutas subjetivas, das posturas sociais-político-ideológicas. A “Tropicália”, se mostra como fazer da exceção da regra, a regra da exceção, invertem os papéis dos atores sociais e do fazer cultural, e acentuam a atenção ao impacto do “aqui e agora” nas mãos poder jovem, que se metamorfoseia rapidamente.



Jomard Muniz, Celso Marconi e Aristides Guimarães

O estudioso, Jomard Muniz de Britto – na foto da matéria jornalística, “*Duas Visões do Tropicalismo*”⁵²⁵ –, na pretensão de uma definição ética da nomenclatura “Tropicália”, ainda em processo de “fixação” na linguagem

⁵²² Op. Cit. Pag. 83

⁵²³ Ibid. Idem.

⁵²⁴ TELES, José. *Do Frevo ao Mangue Beat*. São Paulo: Ed. 34, 2000. pp 71 e segs.

⁵²⁵ *Revista do Jornal do Comércio* de 28 de maio de 1968.

ordinária cotidiana. Tendo em vista que, o “termo” em uso inicial na imprensa brasileira, possibilitou ao escritor pernambucano abrangência de leituras interpretativas outras, ainda não consumadas e consumidas pelos agentes tropicalistas. Com isso, o estudioso Jomard Muniz de Britto, publica no *Jornal do Comércio* de 17 de março de 1968, a matéria, “*Tropicalismo e Tropicalistas*”, onde desvela significações avançadas explicitando que antes mesmo do vocábulo “ganhar forma, conteúdo, como movimento renovador e salvador já havia tropicalistas”. Neste artigo, o professor e crítico da cultura brasileira, apresenta na literatura, afinidades tropicalistas em Cassimiro de Abreu, Castro Alves, Paulo Afonso, não se limitando “à paisagem e beleza dos Trópicos”. E na busca de fundamentação para melhor estruturar o fenômeno como de produção de significação e de sentido, adiciona similitudes tropicalistas aos nomes de Garcia Lorca, Mario de Andrade, Padre Vieira, Celso Furtado, Gilberto Freyre, Euclides da Cunha, Manoel Antonio de Almeida, Olavo Bilac, Gonçalves Dias e Aluisio de Azevedo e “qualquer outro que tenha saído do anonimato e preparado algum trabalho em qualquer campo de atividades”, “tomando como exemplo o Brasil, mas como uma dimensão universal”.

As considerações de Jomard Muniz de Britto são no intuito de elucidar que o “tropicalismo” está presente nas práticas culturais de escritores e artistas brasileiros desde “tempos remotos”. E mesmo sem o reconhecimento de leitores contemporâneos, percebe-se em 1968, uma tomada de consciência desta condição “tropicalasca” da arte brasileira. Uma proporção discursiva que almejava atingir a América Latina e combater o discurso colonizador e opressor. Contudo, o “*Pindorama*” já estava formulado, agora só restava “não ser contra, nem a favor, antes pelo contrário”, foi necessário tomar o espaço de movimentos “superados” como a “Jovem Guarda” e o “Psicodélico que definha e vira defunto a cada dia”. Visto que, até a portuguesa Carmem Miranda, com suas roupas coloridas, o corpo dançante e cabeça feita de frutas tropicais, teve seu espaço “Tropicalesco”. Foi, “*o tropicalismo ou a hora de endoidar de vez?*”? A “Tropicália” em sua transitoriedade procurava, antes de tudo, efeitos imediatos e deslindava a pitoresca ação cultural sem fanatismo, hostilizando o provincianismo e o “marasmo” cultural empreendia no Recife, “combater a burrice com a loucura”.

As proposições do debate sobre as interpretações dadas ao “momento” – ou “movimento” – tropicalista, são encontradas também no âmbito acadêmico (algumas se tratando de reaver a ética cultural) e impressiona, a maneira como um evento iniciado “tão distante” das universidades da época – pois este lutava contra a “burrice estética da

intelligentzia de esquerda” mais próxima do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes)⁵²⁶, que conseqüentemente possuía a empatia da maioria dos estudantes universitários –, vai desencadear na atuação de novas práticas discursivas significativas para se produzir um campo de representação acadêmica da atuação “tropicalista” no anos de 1968. Neste exemplo, encontram-se as proposições historicizantes de Marcos Napolitano, ao empreender a construção de uma imagem do “tropicalismo” como “tributário” – cultural, político e esteticamente – do passado histórico da juventude brasileira. Ou mesmo como o pesquisador, Edwar de Alencar Castelo Branco, ao enxergar o “tropicalismo” como uma invenção do discurso “tropicalista” e reafirmando seu momento como entrada da pós-modernidade, em concordância com o ensaísta Jomard Muniz de Britto. Sem esquecer o trabalho inaugural de Celso Favaretto, que vê no “tropicalismo” uma “escola de filosofia aplicada”. No mais, estes elegem na memória dos leitores contemporâneos o “monumento” que se tornou a “Tropicália”, nas pesquisas musicais recentes. Que facilmente podem ser somadas aos outros tipos de confecção literária e crítica, como nos livros de memórias e artigos acadêmicos. Contudo, os possíveis problemas de excesso de interpretações da “Tropicália”, são discutidos tanto por Marcos Napolitano e Maria Martins Villaça em, “*Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*”⁵²⁷, como por Edwar de Alencar Castelo Branco, na acusação da construção discursiva de um “*movimento tropicalista*”⁵²⁸, inventado com interesses diversos de autores diversos, e segundo este, “reafirmado” por Marcos Napolitano – instrutor de pesquisas sobre a canção – em trabalhos mais recentes.

Edwar de Alencar, através da procura de uma ética da pesquisa histórica, tenta ampliar o leque de personagens do “tropicalismo” “reafirmados” por Marcos Napolitano, se focando, em sua tese de doutoramento, na figura de Torquato Neto, e também na atuação dos pernambucanos – Jomard Muniz, Celso Marconi e Aristides Guimarães –, produzindo ensaios “tropicalistas”, a fim de “desconstruir”, ou “desmontar”, a estruturação das “reliquias”, da associação da “Tropicália”, somente aos

⁵²⁶ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 62.

⁵²⁷ NAPOLITANO, Marcos; VILLACA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881998000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15/01/2009.

⁵²⁸ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo Branco. “*Pernambucália: outras verdades tropicais*”. Revista Eletrônica da Anphlac. ISSN 1679-1061. Número 6. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/revista/revista6/pernambucalia.pdf> Acesso em: 15/001/2010.

nomes de Caetano e Gil. Dessa forma, no artigo de Edwar de Castelo Branco, de nome “*A invenção da tropicália: relíquias das relíquias do Brasil*”,⁵²⁹ com o tom explícito de crítica às reafirmações discursivas do fenômeno “Tropicália”, o autor esboça um tema que não se esgota em significados, o processo de construção de sentido se metamorfoseia diante das explicitações de seus interpretes, que não são poucos e vêm ascendendo desde 1968.

Contudo, a “Tropicália”, quando discutida em foco acadêmico, se torna fundamentalmente um problema de linguagem, como elucidou anteriormente o historiador Durval Muniz de Albuquerque. Pois, ela se multiplica em sentidos, se expande em memória e se reproduz nas ações de signos. Por isso, o “tropicalismo” se readaptou, se regenerou e se transformou na linguagem. Portanto, é bom se inteirar de que as limitações aos rótulos ficam em rigor e critério de jornalistas e críticos, e que cabe aos intérpretes problematizar tais amplificações dos significados desse “fenômeno”, expresso por alguns como “movimento”, e relacioná-los com seus produtores atores e agentes sociais, sem obscurecer a expansão da “herança tropicalista” para a cultura brasileira, no decorrer de alguns anos.

O ensaísta e interprete “tropicalista”, Jomard Muniz de Britto, que desenvolveu atividades em grupos culturais criados com sua participação em meados dos anos 1960, a exemplo dos grupos *Construção* e *Raízes*, próximos ao Teatro Popular do Nordeste. Nas palavras deste estudioso e teórico do “tropicalismo”, consegue-se refletir que a “Tropicália” é um problema de memória que persiste em continuar entre os leitores e intérpretes tropicalistas. Daí vê-se nitidamente, que a história é construída na linguagem e nem sempre está encoberta pela “verdade”, pois nos poderes dos discursos, a “Tropicália”, se tornou recentemente, um problema da memória atual e artística da cultura brasileira, ou seja, dos agentes e atores sociais que moveram seus corpos desviantes naqueles “anos de chumbo” e subvertendo a ordem vigente, dançaram o *rock*, o *pop* e o *baião*.

“Jean-Luc Jormad”,⁵³⁰ esclarece com cautela a complexidade do assunto ao problematizar a questão, ao menciona que:

“é perigoso entrevistar pessoas com uma certa idade. Vou dar um exemplo. O Caetano não é tão juvenil no palco, mas ele disse, outro

⁵²⁹ Disponível em: <<http://sistemason.vanderblit.edu/files/gikYTu/Castelo%20Branco.doc>> Acesso em 15/01/2009.

⁵³⁰ Cf. Entrevista “Retrato Tropical: O Dono do Bordel Brasilírico Bordel”. Disponível em <http://www.revistaogrito.com/page/16/09/2008/jomard-muniz-de-britto/>

dia – a não ser que não tenha entendido certo – que só conheceu agente quando voltou de Londres depois do exílio [em 1971]. Quer dizer, a memória então... Brevemente eu vou me recusar, talvez seja essa a ultima entrevista que eu dou de caráter memorialista, porque acho que agente não deve abusar dessa incompetência orgânica. O Caetano foi colega do cineasta Vladimir Carvalho, em Salvador, no curso de filosofia, iam para aula juntos. Caetano não se lembra disso. Acho isso uma coisa terrível, não é? Minha memória é de fulgurações e ambientes”.⁵³¹

Portanto, tal questionamento do estudioso Jomard Muniz de Britto pode ser de extrema importância para visualizarem-se como os discursos que envolvem a “Tropicália”, ou “Tropicalismo”, participam concomitantemente da produção de uma infinidade de significados, que abarcam algumas tantas biografias em sua investigação. Por isso, para melhor compreensão do processo histórico da “Tropicália” e de sua construção cronológica, a partir dos anos iniciais 1967-1968. Deve-se não perder o foco das evidências propagandísticas, mediante marco informacional de construção imagística social da realidade cultural brasileira, como no lançamento nacional da Revista Veja, que traz duas matérias sobre as músicas tropicalistas somente no ano de 1968, como problematizado por Edwar de Alencar Castelo Branco, em sua recente pesquisa sobre a “Tropicália”.⁵³²

⁵³¹ Disponível em: <http://www.interblogs.com.br/marcoabreu/post.kmf?cod=7391925>. Acesso em 02/10/2008.

⁵³² Disponível em: <http://sistemason.vanderblit.edu/files/gikYTU/Castelo%20Branco.doc> acesso em 15/01/2009.

A época dos festivais: festa, a condição da moda

“Ganhando a esfera do ser-para-outrem, a moda revela a dimensão oculta de seu império: o drama da intimidade no próprio coração do arrebatamento das novidades. A moda não é um anjo nem fera, há também um trágico da leveza erigida em sistema social, um trágico ineliminável na escala das unidades subjetivas”.

Gilles Lipovetsky – “*O Império do Efêmero*”

Os espetáculos dos grandes festivais, arquitetados nas sociedades por trás de uma propaganda da amostragem do diferencial artístico dos finais dos anos 1960. Tornou-se também um drama da intimidade e vivências de alguns dos personagens tropicalistas de forma bastante imprevista. Considerando a resistência que o público inicialmente manifestou, ao ver/ouvir a música “*É proibido proibir*”, sendo executada em 1968, por Caetano Veloso e os Mutantes no FIC (Festival Internacional da Canção). Respondendo com vaias, ruídos e urros, também jogando objetos nos artistas, por desaprovação do uso da guitarra elétrica, ou por acharem ser esta um símbolo de dominação do consumo internacional. E a moda também está inserida nestas unidades subjetivas? E as evidências acusam que a platéia acusou o cantor de “hippie alienado”?⁵³³ Isso se problematiza, só para se ter idéia o quanto os tropicalistas estavam envolvidos com a moda *hippie*, contra as ortodoxias mundiais? Não por completo, mais especificamente, na tentativa de imaginar uma esfera do ser-para-outrem na espetacularização da vida. Contudo, as evidências tropicalistas expõem que o palco social não estava totalmente preparado, limpo e arrumado, para a propagação de suas atuações desviantes, a ser contraídas publicamente. Muitos eram os obstáculos da “vida de artista” que tendia ao experimental na música, a exemplo da musicalidade dos artistas de “esquerda” e seu “engajamento revolucionário”, os “populistas de direita”, os “entraves ditatoriais”, os “festivais”, as “críticas de jornais”, a “incompreensão do público”, as “produções dos discos” etc.⁵³⁴

A música, vista também como produtora de sentidos e sentimentos, se tornou um veículo de comunicação fundamental na época dos festivais para se buscar uma “nova” perspectiva ideológica? Os festivais, em 1968 eram lugares das atuações musicais

⁵³³ A exemplo do famoso discurso *happening* de Caetano “se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 72; FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 29 e segs; Também Revista Veja de 25 de setembro de 1968.

⁵³⁴ “Havia agressividade, quando não desprezo, contra as tendências experimentalistas, assim como uma recusa da importação de formas, ritmos e estilos.” Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 29.

problematizadoras da realidade social. Como queriam os “músicos de esquerda”, sob aprovação do público. Por isso, naquele instante, a “Tropicália” não foi tão vivida pelo público dos festivais, visto que a música, “antes de ser reflexo da cultura, era uma espécie de cimento que reforçava identidades e valores político-sociais que informavam aquela geração”.⁵³⁵

“Toda música é de protesto”, atestava Geraldo Vandré no Maracanãzinho, nas finais do FIC (Festival Internacional da Canção). Este foi o tom crítico que os universitários de esquerda queriam ver repetido nos Festivais da Canção. Os jovens eram de presença majoritária nos eventos promovidos pelas emissoras, sonhavam com o engajamento e a participação ativa nas tomadas de decisão da “política contestatória”. Em 1968, crescia a opção pela luta armada contra o “regime militar”, o estopim do sonho na revolução. Com isso, os festivais já possuíam algum respaldo de atratividade para alguns artistas mais ousados, pelas premiações oferecidas, *marketing* e oportunidades proporcionadas aos músicos finalistas. O Geraldo Vandré estava na final, e Caetano e os Mutantes – com “*É proibido proibir*” – não foram bem compreendidos por alguns jurados e parte do público. Dessa forma, a grande encenação da “Tropicália” não foi muito suscetível de sensibilidade empática do público, em seu momento mais significativo de atuação, não se sabe se pelos músicos usarem roupas de plástico coloridas e guitarras elétricas, tudo muito “artificial” e “alienado”⁵³⁶ para o público presente. Apresentação esta finalizada – após rejeição – com o “famoso discurso-*happening*” de Caetano Veloso em crítica “à *intelligentzia* de esquerda”.⁵³⁷ Por assim dizer, “trinta mil pessoas cantaram “Caminhando” em coro, uma multidão continuou cantando a música enquanto ia embora para a casa”.⁵³⁸

A improvisação instrumental também fazia parte da atuação experimentalista da “Tropicália”, por isso Gilberto Gil cantava, “mas esse som psicodélico é bom”, daí a premissa de “pega a voga, cabeludo”. A estética tropicalista andou tão mesclada à moda *hippie*, que uma leitura de suas atuações não pode se limitar somente ao foco “da luta simbólica de classes”, precisa se utilizar também de uma metafísica da linguagem. Pois, foram “os valores e as significações culturais modernas, dignificando o Novo e a

⁵³⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 73.

⁵³⁶ Op. Cit. 72

⁵³⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem - cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. pp. 55.

⁵³⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. pp. 73.

expressão da individualidade humana⁵³⁹”, que permitiam o surgimento de diversas opiniões públicas sobre o fenômeno tropicalista, as quais conviviam com a incerteza das práticas cotidianas. Visto que, os valores pessoais justificaram, não só o interesse de alguns artistas pelos festivais e pelas promoções oferecidas, mas também acontecia a repulsa artística, a possibilidade aceitar ou recusar a sugestão dos experientes, de que o lugar de oportunidade é no “Sul Maravilha”. Mas, os festivais aconteciam mesmo em muitos lugares, e no “I Festival da Música Popular Brasileira” do Recife, Aristides Guimarães, artista tropicalista pernambucano, possui sua música classificada, que dentre 108 artistas inscritos passaram para a segunda fase “36 composições das quais doze entrarão para as finais, no Rio de Janeiro”.⁵⁴⁰

As feiras de música, embora com um porte bem menor que os grandes festivais, também presenciaram apresentações de artistas e músicas tropicalistas, anunciadas pelo jornalista pernambucano, Celso Marconi, em matéria do *Jornal do Comércio*, intitulada “Aranha, tropicalismo e “Giramulher”, onde apresentou “Marcus Vinicius de Andrade e Carlos Aranha, êste(sic) menos conhecido no Recife, Marcos foi o grande vitorioso da II Feira de Música, e hoje está integrado no movimento tropicalista, não só fazendo música como teorizando”.⁵⁴¹ Da “II Feira de Música Popular do Nordeste” em termos dos anos 1960, o artista Aristides Guimarães, recordou: “Eu inscrevi uma composição minha – já éramos tropicalistas – ‘Debaixo das Laranjeiras e Longe dos Laranjais”. Era cantada por Edy Starr, com o conjunto Moderatos e a orquestra do maestro Guedes Peixoto. Aí o apresentador José Pimentel chegou para mim e falou: ‘Olha, sua música é ótima, tem chance de ganhar. Desde que você retire as guitarras elétricas”.⁵⁴²

Entretanto, a atenção dos artistas locais era pros festivais. Pois, na terceira eliminatória do “I Festival Nacional da Música Popular Brasileira”, que aconteceu no Recife com cobertura da TV *Jornal do Commercio*, o noticiamento estabelecia as singularidades da, “*Música tropicalista no Festival de MPB*”, com “Aristides Guimarães ensaiando com “Os Moderatos” e Edy Souza sua música “Debaixo das Bananeiras e Longe dos Laranjais”, que será apresentada amanhã, no Canal 2”. Tal exibição apresentou as doze músicas finalistas do festival, das quais cinco seriam

⁵³⁹ LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 11.

⁵⁴⁰ Verificar matéria no Caderno II do *Jornal do Comércio* “I Festival da Música Popular classifica 36 compositores da Região” de 31 de maio de 1968.

⁵⁴¹ Observar matéria de Celso Marconi em 21 de maio de 1968 do *Jornal do Commercio*.

⁵⁴² TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 117.

premiadas com uma viagem ao Rio de Janeiro para competir com as “demais classificadas”. Nas palavras do cantor Edy Souza, a música, “É um frevo que não é frevo” e “porque não?”, utilizava guitarras elétricas não só em assimilação *tropicalista*, mas pelo “frevor” de Robertinho de Recife. Entusiasmado com a música de Aristides Guimarães, o intérprete Edy Souza – Edy Star antes de gravar o disco *Sociedade da Gran-Ordem Kavernista...* – afirmou em matéria do *Jornal do Comércio*, de 22 de junho de 1968, “vou levá-la para o Rio, classificada ou não, e tenho certeza que vai causar reboliço por lá, empolgando a maré tropicalista, que muito “entendido” pensa morta, mas que vem por aí mais viva do que nunca, no nôvo LP “Tropicália”, de Gil, Caetano, Gal e Nara Leão”.

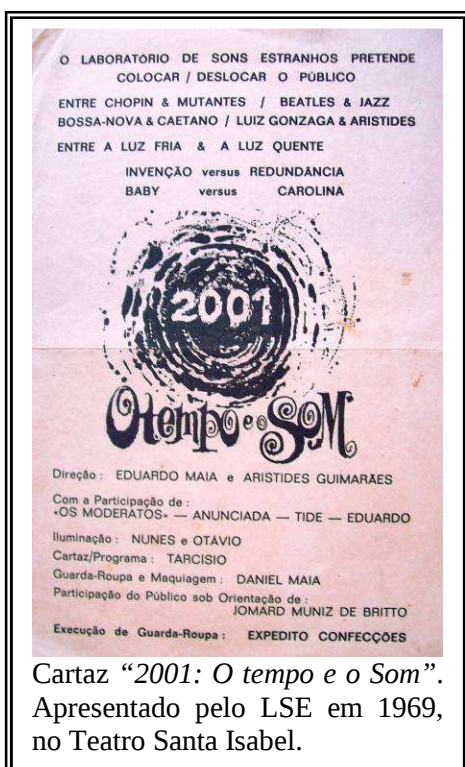
E a resistência à atuação musical, artística, tropicalista e festiva, não se deu somente nos palcos dos festivais. No Recife, eis uma matéria intitulada, “*Tropicalismo ou Palhaçada?*” Que foi uma crítica do jornalista Ricardo Noblat, publicada no *Jornal do Comércio*, que acusou as atuações dos artistas tropicalistas do Recife. Em matéria de pagina inteira e com foto de Aristides Guimarães, Ricardo mencionou que:

“O tropicalismo foi lançado na semana passada no Recife. Movimento formado por alguns intelectuais, artistas e muitos festivos. Até um manifesto foi lançado, preconizando a loucura contra a burrice e chamando de quadradões todos que se opuserem, ou não entenderem o movimento.

Contudo, quem tiver um pouco de bom senso, verá que tudo isso é uma palhaçada de um grupo de pessoas que procuram promoção e noticiário de jornais, apesar de muitas delas – como Jomard Muniz de Brito e Celso Marconi – já serem estrelas e não precisarem de nada disso...

...Gonçalves dias foi tropicalista. Cantou nossas belezas com um amor quase fanático, chegando até a suplicar a Deus que “não permita que eu morra sem que eu volte lá”. Quando as môças no Rio vestem vestidos com o desenho de frutas tipicamente brasileiras estão sendo tropicalistas, apesar de quase sempre festivas..

Mas e os nosso pseudos-tropicalistas do Nordeste? Que fazem? Que dizem? Nada. Apenas que a loucura deve combater a burrice. E organizam um movimento falso, alienado, atraindo dezenas de jovens que anseiam por promoção. Ou por algo diferente...”⁵⁴³



⁵⁴³ *Jornal do Comércio* de 28 de abril de 1968.

Mas, festivamente e tropicalisticamente, Aristides Guimarães criou o Laboratório de Sons Estranhos, grupo musical em que passou a cantar acompanhado de Robertinho do Recife e Geraldo Amaral. Os músicos passaram a tocar nos teatros – acompanhados de grupos de *iê-iê-iê* – e nas “festas tropicalistas” que aconteciam no Recife, a rumores que também na casa do jornalista Celso Marconi, que foi aluno de estética do professor Ariano Suassuna, na Faculdade de Filosofia. O jornalista Jose Teles, também interprete do “tropicalismo pernambucano”, sugere que “o tropicalismo pernambucano/paraibano/potiguar adotou o nome tropicalismo da mesma forma como aconteceu com os baianos: não passava de um rótulo, tropicália era a palavra que estava na moda e soava bem”.⁵⁴⁴

Todos podiam tentar se tornar tropicalistas e ecléticos, mas nem todos permaneciam ilesos de suas ações discordantes sobre os caminhos que escolhiam para reproduzir a cultura brasileira. Ariano Suassuna, que na época não era nada seduzido pelas idéias da moda tropicalista em matéria do *Diário de Pernambuco* de 14 de abril de 1968 publica “Resposta a Celso Marconi”⁵⁴⁵, explicando por que não respondeu aos ataques do seu ex-aluno à direção do filme – ainda não produzido – *O Auto da Compadecida*, ser do diretor húngaro George Jonas e não de um diretor brasileiro. Embora, os personagens tenham colaboração cultural singular na produção literária e artística do Recife. Não se pode negar que houve efervescência de discussões díspares na paisagem cultural do Recife, nos términos dos anos 1960. E que parcialmente envolviam os agentes tropicalistas. Pois, em réplica ao artigo de Ariano Suassuna, Jomard Muniz e Celso Marconi publicaram no *Jornal do Comércio* em 24-25 de maio de 1968 publicam “Resposta a um Professor de Bestética (I)” e “(II)”.⁵⁴⁶ Respectivamente com cinco tópicos cada, as matérias somavam uma texto argumentativo e tropicalístico de dez tópicos, em uma discussão que envolvia os “lugares” do fazer cultural. As entusiasmadas tensões discursivas, entre Ariano Suassuna e os tropicalistas, já vinham ocorrendo há algum tempo. Como mostra a exposição do jornalista Jeová Franklin, ao mencionar sobre a ação de Ariano Suassuna, na Assembléia Legislativa do Recife, ao receber o título de Cidadão Pernambucano, expondo que “o grande professor Ariano Suassuna, com inusitada violência, investe

⁵⁴⁴ TELES, José. *Do Frevo ao Mangubeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. Pag. 119.

⁵⁴⁵ Op. Cit. pp. 128

⁵⁴⁶ Ver Anexo II.

ferino e ferido contra um ex-aluno Celso Marconi que ousou fazer-lhe algumas críticas”.⁵⁴⁷

Observa-se que, a questão da ética e da estética cultural que norteava as calorosas discussões emblemáticas, mas “a cultura, a civilização elas que se danem? Ou não?”⁵⁴⁸ É que a violência simbólica não era a única vivida pelos tropicalistas, levando em consideração que muita violência física também espreitou os espaços artísticos e culturais, e não só por parte da “ditadura”. O jornalista Celso Marconi, foi agredido no intervalo da peça *Andorra*, apresentada no Teatro Popular do Nordeste no Recife, em dia 07 de junho de 1968, “logo que foram acessas as luzes, o snr. Ariano Suassuna dirigiu-se à vítima, esmurrando-o pelas costas”.⁵⁴⁹ E em seguida, o diário *Jornal do Comércio*, publicaria uma série de “mensagens solidárias” de artistas e amigos do jornalista, inclusive o apoio do “Teatro de Amadores Guararapes”. Será que, a “esquerda festiva e tropicalismo”, foi “do irracionalismo conseqüente, ou do pega prá rasgar?”⁵⁵⁰

Mesmo antenados na idéia de que, o compositor brasileiro – de acordo com “movimento tropicalista”, – não deve negar a vitalidade da guitarra elétrica, em favor da “guerrilha artística” e caleidoscópica, do “som universal”, do colorido “superbacana”, da questão do corpo e da sexualidade, na busca de “desmascarar o subdesenvolvimento”, visto que, “censura e cultura são um paradoxo poético”. A idéia tropicalista, também não se apresenta inteiramente consensual no Recife, e pode-se lembrar das contradições tropicalistas, que iam “da cultura baiana à civilização carioca”. E que apesar de alguns tratarem o “movimento” como uma “filosofia”, houve quem dissesse que tudo não passa de “uma arrancada festiva”, de “badalação sem maiores conseqüências”, o “tropicalismo não exatamente o que quer, não diz precisamente a que veio e mistura o sério com o pitoresco, política com paisagem e ideologia com outras”.⁵⁵¹

As aparências contraditórias do chamado “tropicalismo” assustaram muitas pessoas, principalmente as que possuíam valores culturais mais ortodoxos. Compreende-se que a nova moda “tropicalista”, esteve também associada com a “nova

⁵⁴⁷ Matéria do *Jornal do Comércio* de Jeová Franklin, “Imagem e Miragem de um Mito” publicada em 21 de abril de 1968.

⁵⁴⁸ Referência à música de Gal Costa (LP de 1968), “*Cultura e Civilização*”.

⁵⁴⁹ J.C. de 08 de junho de 1968. “*Jornalista é Agredido por Suassuna durante a exibição de “Andorra”*”.

⁵⁵⁰ Matérias de J.M.B no J.C. de 14/04/1968 e 10/03/1968, respectivamente.

⁵⁵¹ Matéria escrita por Jorge Neto, apresentada em contraposição das interpretações de Celso Marconi sobre o “tropicalismo”. Chamada “*Duas visões do tropicalismo*” de 28/04/1968.

imagem da feminilidade, dessa, estratégia de sedução pelos signos estéticos”.⁵⁵² Nas proposições do filósofo Gilles Lipovetsky, a moda está definitivamente relacionada com a “revolução da relação com devir histórico”.⁵⁵³ Os tropicalistas chocaram mesmo, com seus cabelos longos, suas roupas coloridas, suas expressões corporais voluptuosas, suas androginias, suas expressividades. Contudo, estes promoviam um tipo um singular de orientação temporal da vida social em 1968. Na música, reproduziam o “moderno” e musicalmente experimental dos *Beatles*, em álbuns como *Sgt. Peppers* (1967) e *Revolver* (1966). Mas, como visto anteriormente não obtiveram tanto sucesso em seu momento mais atuante. Entretanto, de acordo com Lipovetsky, “foi preciso que fosse aceito e desejado o “moderno”, que o presente fosse considerado mais prestigioso do que o passado, que houvesse uma excepcional dignificação das novidades”.⁵⁵⁴ Portanto, a “tropicália” emite os signos de “aceitação da modernidade”, caminha “sem lenço, nem documento” nas diversas representações das aparências sociais, na produção de uma linguagem significativa, para imaginar-se inúmeros conflitos culturais e de valores herdados. Tropicália, sobrepujabilidade conflitiva em âmbito estritamente musical?

Em 1967, a canção “*Alegria, alegria*”, ficaria em quarta colocada no Festival da TV Record, enquanto “*Domingo no Parque*” de Gilberto Gil, ocuparia o segundo lugar.⁵⁵⁵ Daí, o crítico Waldenir Caldas, em seu livro de nome, “*Iniciação à Música Popular Brasileira*”, remete a idéia de que este evento foi o divisor de águas histórico na “música popular brasileira”. Contudo, Caetano Veloso afirmou que: “agente já falava nisso em 66”, ao mencionar uma reunião organizada por Gil na casa de Sérgio Ricardo, onde estava presente Edu Lobo, Chico Buarque o irmão de Sérgio, “várias pessoas”, problematizando inclusive “sobre o preconceito contra o rock e o iê-iê-iê, que embora não interessava tanto em princípio, tinha uma vitalidade que agente foi descobrindo. Bethânia, já havia chamado a atenção para Roberto Carlos”.⁵⁵⁶ Mesmo assim, Waldenir Caldas considerou a apresentação de Caetano e os Beach Boys, “da mais nova e revolucionária proposta de transformação da nossa música”.⁵⁵⁷ O corpo desviante e performático de Caetano, com seus cabelos longos e roupas coloridas, rodando no palco, durante a apresentação, parecem ter mesmo causado um imenso impacto nas

⁵⁵² LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 60-68

⁵⁵³ Op. Cit. pp. 61

⁵⁵⁴ Idem.

⁵⁵⁵ Revista Veja de 25 de setembro de 1968, matéria “A carreira das canções premiadas”. Ed. Abril. pp. 69.

⁵⁵⁶ Entrevista com Caetano no site da tropicália. www.tropicalia.uol.com.br

⁵⁵⁷ CALDAS, Waldenyr. *Iniciação À música popular brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

peças e famílias “tradicionais”, pois teve até quem achasse “aquilo, coisa do demônio”.⁵⁵⁸

Nos festivais que aconteciam em São Paulo e no Rio de Janeiro, eram onde as notícias repercutiriam melhor nas rádios e TV’s, ou seja, onde as coisas aconteciam para a “música popular brasileira” no ano de 1968. Na estratégia de promover apresentações diversas e prêmios para os artistas vencedores, os festivais ganharam atratividades para os voluntários de várias localidades, que estavam sempre em busca das carreiras musicais e que aos poucos alcançavam. A Revista Veja de 25 de setembro de 1968, na sessão de música, noticiou o ocorrido no “*III Festival Internacional da Canção*” sob o título de “*Um Festival de Protestos*”, mencionando sobre a vaia do público sobre a encenação do *hippie* Johnny Grass, a musicalidade dos Mutantes, premiada para as finais do Rio de Janeiro e o famoso discurso-*heappening* de Caetano.⁵⁵⁹ Esta revista também nos apresenta um resumo dos festivais da época, “*De “Arrastão” à “É proibido proibir”*”. Veja que:

“O fenômeno festival começou em 1965, quando Edu Lobo, com “Arrastão” venceu no Guarujá (SP) o I Festival de Música Brasileira patrocinado pela TV Exelsior. O desinteresse da Exelsior levou o produtor do festival, Solano Ribeiro, a se transferir para a Record, ali trazendo um novo festival em 1966 com o prêmio Viola de Ouro. O êxito de músicas como “A Banda” e “Disparada”, as disputas de torcidas organizadas em teatros lotados, a presença maciça da juventude, cedo demonstraram a força dessas promoções. Arrependida, a Exelsior voltou à carga. Este ano, o seu Berimbau de Ouro valeu 50 000 cruzeiros novos para o vencedor, o maior prêmio brasileiro no gênero. O FIC (Festival Internacional da Canção patrocinado pela TV-Globo), com seu troféu Galo de Ouro, nasceu improvisadamente em 1966, bastante acanhado, mas no ano seguinte foi um sucesso. A Record se empolgou tanto com os festivais que em maio deste ano criou mais um: a I Bienal do Samba. “O velho ritmo popular, com sua simplicidade, não encontrava meios de aparecer, em meio as elaboradas canções dos festivais”, diz Paulo Machado de Carvalho Filho, diretor da Record, justificando a criação da Bienal. Ainda assim, nela os primeiros lugares couberam a compositores jovens”.⁵⁶⁰

Gilberto Gil, ao apresentar “Domingo no Parque” no festival de 1967, de “black-power” e “roupas extravagantes”, usou sonorização e ambientação com ruídos de parque, instrumentos clássicos em ritmos regionais, guitarra e baixo elétricos, coral

⁵⁵⁸ “Tradição, Família e Propriedade”.

⁵⁵⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 34.

⁵⁶⁰ Revista Veja de 25 de setembro de 1968

jovem, em uma montagem de ruídos, sons e gritos, com contribuição dos arranjos do músico de vanguarda, Rogério Duprat.⁵⁶¹ Maestro que continuou o trabalho iniciado por Júlio Medaglia, que não pode prosseguir devido ao convite para participar do júri do festival.⁵⁶² Sobretudo, as músicas “*Alegria, Alegria*” e “*Domingo no Parque*”, foram de grande impacto para se pensar as associações vanguardistas da “Tropicália”? Nas palavras do estudioso, Celso Favaretto, “o festival foi o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada tropicalismo. A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros”.⁵⁶³



Ilustração usada na apresentação de Hélio Oiticica na boate Sucata.

Até então, percebe-se que as encenações tropicalistas em festivais foram marcantes naquele campo artístico, embora não vividas de forma tão intensa pelo público, como foram pelos artistas. As elucidações em revistas de circulação nacional, como a recém lançada Revista Veja, também anunciou em 1968, que Caetano, Gil e os Mutantes, “propõem um novo caminho para a música brasileira”. Tal proposta repercutiu

mesmo, fundamentalmente quando se tratando da autonomia dos artistas nas produções das canções, de estarem “todos, predominantemente interessados numa visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção”.⁵⁶⁴ Este grupo de artistas, permaneceram juntos até 1969, quando no Rio de Janeiro, na boate *Sucata*, instituíram juntamente com Hélio Oiticica, o “*Seja Marginal, Seja Herói*”. E tudo indica que foram os últimos passos tropicalistas dos baianos no Rio de Janeiro antes de serem deportados. Pois, os militares suspenderam o show, prendendo Caetano e Gil e, posteriormente, enviando-os para cumprir o exílio em Londres com as cabeças raspadas. Este episódio é também considerado por alguns intérpretes como, o fim do intenso badalo tropicalista.

Ainda em 1968, os festivais se tornaram um atrativo substancial para as “músicas de protesto” e uma tendência para a cultura de vanguarda, com o aumento da

⁵⁶¹ CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. pp. 154. Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 22

⁵⁶² CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995. pp. 97.

⁵⁶³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 23.

⁵⁶⁴ CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. pp. 14.

mídia televisiva no Brasil. A difusão dos bens televisivos de consumo, com o chamado “milagre econômico”, impulsionou ainda mais a produção da música brasileira. Tendo em vista que, os festivais em São Paulo, formaram um tipo de amplificação local da rádio, visto que:

“através do rádio não somente a difusão, mas sobretudo o maior incentivo à criação musical: a disputa, a concorrência, a dificuldade de sobrevivência, o início da profissionalização. Todos esses aspectos foram como facas de dois gumes, a necessidade de expansão, de democratização cultural, e os equívocos da comercialização da deturpação rotineira”.⁵⁶⁵

Tais modificações freqüentes na cultura brasileira podem ser percebidas de forma mais evidente nos términos de 1968, e contribuíram intensamente para a busca de autonomia na criação artística tão evidenciada na música experimentalista de alguns grupos brasileiros dos anos 1970. Na poesia, no cinema, na, arte plástica, no teatro e na música, já vinha se processando combinações de um com outro movimento da “modernidade”, as vanguardas modernas visaram especialmente, democratização e renovação da cultura. Não permitindo que lhe impusessem formas definidas para a criação artística, buscaram um campo cultural fundamental para instaurar e comunicar as diferenças, vivendo em um espaço de lutas pelas apropriações do capital simbólico.

⁵⁶⁵ BRITTO, Jormard Muniz de. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

Influências, Personagens e Discos

“Um dos primeiros “desbundados” da ciência! Messias-Dionisus atômico, com violino e amor a Bach. E como serão os cientistas do rock-soul samba-maracatu que estão aí surgindo como pipocas estourando por debaixo de nossa História oficial, nos subcorredores subterrâneos de todos os guetos das minorias e vanguardas e minorias das minorias, em poucos segundos-História transformados em maioria, por necessidades de se beber, comer, e aumentar os nervos com uma filosofia mais coerente e correspondente com este maravilhoso-terrível real que vivemos?”

Jorge Mautner – “*Mitologia do Kaos*”

No ano de 1986, Lúcia Santaella publica um livro inteiramente dedicado a considerações sobre uma das vanguardas de maior influência para os artistas tropicalistas. Sob o nome de, *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*, a obra se propõe a esboçar “um mapeamento das analogias que fundam essas semelhanças mais aparentes entre Poesia Concreta e Tropicalismo⁵⁶⁶”. E enfatizando o interesse do “grupo baiano” no trabalho dos poetas concretos, é que a pesquisadora em comunicação, Lúcia Santaella traça considerações sobre a poesia concreta como uma escola de vanguarda artística, e menciona sobre a familiaridade que naquele momento os poetas e escritores Augusto de Campos e Haroldo de Campos possuíam com a “Tropicália”. Nas propostas dos concretistas, a arte não se encontra em uma posição hierárquica de cima ou de baixo do aparato cultural material, daí Santaella argumenta que “cada um dos diferentes setores, na complexa esfera da criação, opera não apenas com objetos materiais, mas também com meios de produção e de divulgação/difusão historicamente determinados”.⁵⁶⁷

Tais arguições devem ser tomadas com o cuidado de diferenciar a “produção econômica” de bens de consumo e o consumo referenciais das produções\objetos culturais. Estabelecendo as devidas distinções preliminares, pode-se trilhar no horizonte⁵⁶⁸ da “dimensão cultural” de nossa sociedade com o olhar voltado para a sua “produção cultural”, e o que esta pressupõe, busca-se uma motivação artística, na arte de fazer do homem ordinário, para usar as palavras do historiador francês Michel

⁵⁶⁶ SATELLA, Lúcia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986. pp. 4

⁵⁶⁷ Op. Cit. pp.8

⁵⁶⁸ Relação aqui estabelecida à proposição de Gadamer sobre o “senso histórico”, ao se colocar em “uma posição reflexiva a que tudo que lhe é transmitida pela tradição”. Significa que para se pensar historicamente em uma possível tradição *tropicalista*, é preciso pensar expressamente envolto a um horizonte *tropicalista*. Cf. GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Trad. Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: EFGV, 1998. pp. 18-25.

Certeau. Ou seja, na investigação das distinções mais nítidas – sob o olhar do intérprete que acusa – dos vários processos de produção. Processos esses finalizados, a partir dos lançamentos dos bens culturais no mercado nacional ou internacional, no campo específico da música que se deseja ouvir, onde é comum o lançamento do disco. A veiculação do fonograma proporciona ao ouvinte – aquele que possui uma vitrola ou gramofone – não só ouvir os artistas, mas também ler, sobre o que os mesmos escrevem, se identificar com os significados criados, ou mesmo repudiá-los. O mercado cultural é variante para cada autor em cada disco lançado, como também a aceitação\repúdio comercial do bem difundido. A crítica pública não é um problema somente do artista que deseja sobreviver de sua arte, mas também da produtora que financia os lançamentos, promove propagandas para o consumo de discos, agita e colore o mercado. E a cena, é o mercado, ou o vivido sentido, ou ambos se misturam na inexatidão ideológica? Uma das mais famosas propagandas fonográficas do Brasil é a “Disco é Cultura”. Os discos apresentavam estas propagandas como selos criados por convenções em associações, tipo a “Associação Brasileira dos Produtores de Discos” que promulgou a Lei de Incentivo Fiscal, contribuindo para que a indústria fonográfica no Brasil em 1967/68, esta empreende-se em uma “caça a novos talentos, devido a forte concorrência no setor”.⁵⁶⁹

Aqui, implica-se também dizer que o aumento dos lançamentos de discos no mercado dos bens culturais brasileiro, foi favorecedor para os artistas – daquele momento – que se interessavam pelos incentivos das gravadoras, um impulso e na movimentação da produção musical. Pois, grande parte – senão quem produzissem para se alimentar daquele trabalho – dos artistas brasileiros da época gostariam de terem seus discos lançados no mercado nacional, embora essa fosse uma disputa diferente das ocorridas nos festivais. O quantitativo musical dos bens culturais dessa época – os discos de vinil, LP (*Long Play*) –, é bem considerável, ampliou também o horizonte das representações fonográficas e dos espetáculos, crescia a quantidade de artistas solo no país, todos queriam lançar um disco com sua foto impressa na capa e que levasse também seu nome impresso nele. No lançamento do disco, “*Tropicália, ou Panis et Circencis*”, estavam na foto da capa: Gil – segurando ao colo um retrato de Capinam –, na linha de frente, Rogério Duprat, Caetano – segurando uma foto de Nara Leão –, Gal,

⁵⁶⁹ Considerações sobre indústria fonográfica brasileira. Cf. SILVA, Edilson Delmira. *Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira*. UNISATA, Mato Grosso do Sul: INTERCOM, 2001.

Torquato Neto, sentados, e encostados em uma parede florida, Arnaldo, Rita, Sérgio e Tom Zé.⁵⁷⁰ Estes, inicialmente compunham o grupo tropicalista da “Tropicália”, que construiu/produziu – tudo muito colorido, delineado e repleto de significações – este artefato fonográfico. Vale lembrar de que o título do disco também pode ser novamente associado há uma influência da antropofagia oswaldiana, como questiona o estudioso Celso Favaretto, “aplicação da oswaldiana “contribuição milionária de todos os erros”?” Lembrando-se de que “a expressão correta é *panem et circenses*”⁵⁷¹.

As influências sonoras deste fonograma são várias, em composições musicalmente abrangentes que bebiam também dos *Beatles* em sua polifonia musical. As canções ganham sentido múltiplo em suas referências musicais, sonoras, literárias, diálogos e manipulações eletroacústicas. Na contra-capa do disco as referências musicais e pessoais dos *tropicalistas* eram de “(Lupicínio Rodrigues, Pixinguinha, Vicente, Celestino, João Gilberto, Augusto de Campos); a filmes e artistas cafonas (*Átila*, *O Rei dos Hunos*, Charlton Heston); a Godard (*La Chinoise*); a figuras políticas (Roberto de Campos) etc”. Tudo isso em uma “retomada da linha evolutiva” da música brasileira, com base no diálogo entre Augusto de Campos e João Gilberto.⁵⁷² A Tropicália foi bem explicitada musicalmente, sua representação é da alegoria paradoxal do cotidiano da sociedade brasileira, a ação manifestada da produção e lançamento do disco em questão, expõe a agitação cultural promovida pelos tropicalistas nos festivais ganharia novos sentidos e problemas.

O próprio grupo da “Tropicália” manifestou interpretações diversas, faz-se ouvir as vozes dos atores e agentes culturais sobre este fenômeno cultural que tanto reverberou artisticamente. Caetano Veloso, no esforço de entender como passou pela “Tropicália”, ou como ela passou por ele, publica seu livro de nome, Verdade

⁵⁷⁰ “Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Na primeira face sobrecal a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam um casal recatado; Nara; em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com tonga de cores tropicais, está à frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais assim como o *décor*: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem efeito de profundidade. O título – *Tropicália ou Panis et Circensis*, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores. É curioso que no selo do disco a música-título vem gravada de forma diferente – *Panis et Circenses* [sic] – simples descuido ou aplicação da oswaldiana “contribuição milionária de todos os erros”? Na capa representa-se o Brasil arcaico e o provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação”. Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 78 e segs.

⁵⁷¹ Op. Cit. pp. 82.

⁵⁷² Idem.

Tropical,⁵⁷³ no qual menciona os maestros da “nova música” que se interessaram pelas idéias tropicalistas, antes do lançamento do LP no mercado, como: “Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino hohagen”.⁵⁷⁴ Duprat e Medaglia foram participantes da *Arte Nova*, os maestros eram uma “conjunção de perspectivas com esses jovens compositores baianos, dispostos ao “exercício de liberdade” e à “necessidade de assumir o risco”⁵⁷⁵”. Os estilos musicais e músicos reverenciados pelos artistas que gravaram o disco Tropicália iam do samba à música *pop* inglesa e norte-americana. O próprio disco produz uma infinidade de emblemas, signos iconográficos, textuais e musicais, fazendo surgir referências múltiplas, a própria “Tropicália” em cena, se multiplica. Caetano Veloso, ao lembrar-se da composição da música que ele intitulou de Tropicália,⁵⁷⁶ presente em seu disco solo, fala da proximidade da música com “Coisas Nossas” do sambista dos anos 1930, Noel Rosa e associa a “Tropicália” ao carnaval, ao mencionar que na música estavam presentes menções não só ao samba, mas à Carmem Miranda, Elis Regina ao “carnaval, o próprio movimento tropicalista (que ainda não tinha esse ou qualquer outro nome), a miséria e a opressão, a Jovem Guarda de Roberto Carlos, tudo teria lugar legal ali – as palavras encontram rimas; as idéias, contrastes e analogias; as imagens, espelhos, lentes e ângulos insuspeitados. Mas eu não queria que a canção fosse, como “coisas nossas” um mero inventário”. Seria preciso transformar os signos em referências da modernidade como a inauguração do “monumento no planalto central”.⁵⁷⁷

⁵⁷³ “por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro”. Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 18,

⁵⁷⁴ Op. Cit. pp. 184.

⁵⁷⁵ SATAELLA, Lúcia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986. pp. 98.

⁵⁷⁶ “sobre a cabeça os aviões \ sob os meus pés caminhos \ aponta contra os chapadões \ meu nariz \ eu organizo o movimento \ eu oriento o carnaval \ eu inauguro o monumento \ no planalto central \ do país \ viva a bossa-sa-sa \ viva a palho-ça-ça-ça-ça \ o monumento é de papel crepon \ e prata \ os olhos verdes da mulata \ a cabeleira esconde atrás \ da verde mata \ o luar do sertão \ o monumento não tem porta \ a entrada é uma rua antiga \ estreita e torta \ e no joelho uma criança \ sorridente feia e morta \ estende a mão \ viva a mulata-ta-ta \ viva a mulata-ta-ta-ta-ta \ no pátio interno há uma piscina \ com água azul de amarelinha \ coqueiro brisa e fala nordestina \ e faróis \ na mão direita tem uma roseira \ autenticando eterna primavera \ e nos jardins os urubus passeiam \ a tarde inteira girassóis \ viva maria-ia-ia \ viva Bahia-ia-ia-ia-ia \ no pulso esquerdo um bang-bang \ em suas veias corre muito \ pouco sangue \ mas seu coração balança a um \ samba de tamborim \ emite acordes dissonantes \ pelos cinco mil altos-falantes \ senhoras e senhores ele põe os \ olhos grandes sobre mim \ viva iracema-ma-ma \ viva ipanema-ma-ma-ma \ domingo é o fino da bossa \ segunda-feira está na fossa \ terça-feira vai à roça \ porém \ o monumento é bem moderno \ não disse nada do modelo \ do meu terno \ que tudo mais vá pro inferno \ meu bem \ que tudo mais vá pro inferno \ meu bem \ viva banda-da-da \ carmem miranda-da-da-da-da” Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 152.

⁵⁷⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 184.

O momento da “Tropicália” se deu na mistura de toda aquela agitação e fervor cultural de 1968, muitas pessoas passaram por ela e ela conseqüentemente não deixou de passar por todos. O estudioso Celso Favaretto, elucidou de onde provinha a incorporação dos elementos não musicais da “Tropicália”, citando “Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clarc, José Celso”, na literatura com “Drummond, João Cabral, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e, depois, Oswald de Andrade e a poesia concreta”, sem esquecer na abrangência de referências que a música expressava, dos “ritmos regionais, manifestações folclóricas, e a música urbana, Beatles e Bob Dylan, jazz e bossa nova até música de vanguarda e artes plásticas”, somando às associações interpretativas do trabalho de teatro e cinema.⁵⁷⁸ Também, uma nítida influência dos tropicalistas com as propostas antropofágicas oswaldianas, em uma saída para o problema de identidade brasileira, o antídoto contra o imperialismo evidenciado no mito do consumo rural e urbano circular do cotidiano cultural, fomentado também pelo carnaval, o futebol e a televisão anunciavam-se. A música Tropicália, pela sua circularidade “abre no final a possibilidade de uma volta ao seu início, da mesma forma ou com variações. Ela indica a trajetória crítica do tropicalismo, que desmonta a música brasileira, da bossa à banda”.⁵⁷⁹

As críticas sociais que os tropicalistas usavam, apontavam as aparências sociais efêmeras, as contradições cotidianas, preocupações estéticas presentes na moda, a complexidade do comportamento subversivo às políticas ditatoriais. Por isso, é um evento preocupado com as vontades, os gostos e estilos. Em 1964, ano que se deu o Golpe Militar no Brasil, Glauber Rocha lançava o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, com participações de vários estudiosos, técnicos e artistas. O filme problematizou a questão do direito à propriedade no nordeste, da dominação – feita por leis criadas individualmente – dos grandes fazendeiros em suas terras. Nele, são ensaiados os primeiros passos das propostas do Cinema Novo. A trilha sonora foi elaborada por Glauber e Sérgio Ricardo e foi lançada separadamente em vinil. Em 1967 foi a hora do lançamento de *Terra em Transe*, onde Sérgio Ricardo continuava ao lado de Glauber Rocha na produção do então chamado “espetáculo poético, sobre o transe político pelo qual passam os países da América Latina”. O longa-metragem explorou a questão da falta de atitude dos que ingressam no poder, trabalha a política brasileira como um

⁵⁷⁸ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 36 e segs.

⁵⁷⁹ Op. Cit. pp. 78.

campo ideológico corrompido pelos interesses pessoais, distante da atração pelos problemas do povo, explicitando traições políticas e fazendo alusão a associação da religiosidade com a fraqueza do homem, o medo, a passividade e inércia do povo, na voz do protagonista Paulo, “a caridade apenas adia, agrava mais a miséria”.⁵⁸⁰ Glauber Rocha mencionou a idéia da esquerda armada que se fortalecia nos anos de produção de *Terra em Transe*, e fala que não cedeu a tais ideais por se encontrar distante das fomentações ideológicas promovidas pela “esquerda revolucionária” que “por ser colonizada” não entendeu o discurso do filme.⁵⁸¹ O cineasta atestou que:

“os guerrilheiros voltaram, a maioria está aí fazendo política da CIA com esse negócio de Gay Power, Ecologia, de Revolução do corpo. Todo o programa do Plano Camelot, esses imbecis aplicam aqui, talvez sem serem agentes, seguindo as ordens de outras pessoas. De forma que não vem que não tem, eu sei de onde vem isso. Então, eu estava aqui conflituado com essa esquerda armada e contra a opção hippie, que era a opção da CIA programada para o Brasil, através de jornais que surgiram para ocultar a guerra do Vietnã e transformar os perigosos maoístas guerrilheiros em hippies drogados. Foi a luta da granada contra o Rock. Quer dizer, duas opções: uma colonização guerrilheira orientada pela CIA, por Cuba e pela China, e uma orientação hippista orientada pelos Estados Unidos no sentido de liquidar com o Terceiro Mundo, com as potencialidades revolucionárias que estavam explodindo. Na verdade, é o seguinte: o Maio francês foi uma operação da CIA para desestabilizar a política nacionalista do General Gaule que apoiava o Terceiro Mundo e a revolução cubana. Por isso que o operariado francês não participou do Maio. O Maio começou no XVI^{ème}, nos bares granfinos, comandado por Marcuse e utilizando já o segundo time”.⁵⁸²

Glauber Rocha, ao tecer tais considerações, fala também do papel de Carlos Diegues, em prestar, “uma provocação anticomunista no seio da intelectualidade” brasileira, e mostra uma habilidade impar em relacionar o momento de 1968 do Brasil, com as políticas de interesses internacionais. E mesmo tendo acompanhado Glauber, musicando as produções audiovisuais do Cinema Novo, Sérgio Ricardo opinou que a música tropicalista tinha que ter uma cara nordestina⁵⁸³, como na música do filme produzido por Glauber, alguns anos antes, e discutia essa problemática com Gil e Capinam.

⁵⁸⁰ Formulação que há entre as vozes do protagonista de *Terra em Transe* sobre a política a religião e a voz do povo na época.

⁵⁸¹ HOLANDA, Heloisa Buarque. *Patrulhas ideológicas Marc. Reg.: arte e engajamento em debate*. HOLANDA, Heloisa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto M. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

⁵⁸² ROCHA, Glauber. IN: *Patrulhas ideológicas Marc. Reg.: arte e engajamento em debate*. HOLANDA, Heloisa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto M. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

Pag. 29-39.

⁵⁸³ Ver entrevista com Capinam no site da “tropicália”. www.tropicalia.uol.com.br

Seguindo as associações textuais aqui sugeridas, gira-se o foco discursivo ao âmbito da relativização da autonomia do campo cultural da modernidade, visto que tais campos não se dissolvem nas leis globais, mas se entrelaçam interdisciplinarmente. Não que o folclore e o regionalismo, estivesse “sempre” presente nas manifestações culturais dos jovens, mas que ao “querer cantar” os tropicalistas, estavam colocando um “tigre” na música,⁵⁸⁴ criando uma “intersecção de diferentes temporalidades históricas”.⁵⁸⁵

No teatro, a impacto de *O Rei da Vela*, peça produzida por José Celso Martinez com base no texto de Oswald de Andrade, apresentada em 1967 no *Teatro Oficina*, foi reconhecida em depoimentos tropicalistas como uma grande influência⁵⁸⁶. Embora, para Celso Favaretto, mesmo que não houvesse um grande interesse pelo experimentalismo, os grupos artísticos mais significativos da década de 1960 foram,

“os de cultura popular, como o CPC da UNE, em que, além de estudantes, se engajaram poetas cineastas e teatrólogos; espetáculos mistos de teatro, música e poesia, como o do Grupo Opinião; o Cinema Novo; Teatro Arena e Oficina; a poesia participante de Violão de Rua e alguns romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach* de Carlos Heitor Cony”.⁵⁸⁷

O experimentalismo musical é também lembrado nas composições dos tropicalistas, mas, suas experiências de vida, seus sentimentos, suas referências pessoais e subjetivas, ganhavam o norte da música como pura expressão do artista. Suas vivências eram o espelho para a produção de sua arte, as migrações dos tropicalistas para a capital também eram temas de sua produção cultural, os nortes folclóricos são evidenciados, similar aos velhos compositores, que tiveram de viajar para o sudeste para mostrar seu trabalho artístico, como exemplo de Luiz Gonzaga, e Jackson do Pandeiro, em épocas que a região nordeste ainda se encontrava sob o signo do “anti-moderno”,⁵⁸⁸ da miséria e da injustiça social, rompido artisticamente pelas astúcias tropicalistas que,

⁵⁸⁴ Associação, aqui estabelecida, entre a canção do disco “*Tropicália*”, chamada “*Panis et circensis*”, com a matéria de Celso Marconi no *Jornal do Comércio* de 08 de junho de 1968, intitulada “*Ponha um tigre na sua música*”, o “tigre” em metáfora da “violência simbólica”, anunciando uma palestra-debate de J.M.B, onde “não vale agressão física”.

⁵⁸⁵ Considerações de Canlini, tais paráfrases de Perry Anderson, autor de “*Modernity and Revolution*”, para se referir aos “movimentos” de “conjunturas mais complexas”. Ao defender que “Os movimentos modernistas surgem na Europa continental”. Cf. CANCLINI, 1998. pp. 67-97.

⁵⁸⁶ Compreender nas entrelinhas a atuação da ação ditatorial no Brasil em 1968, quando proíbem o *Rei da Vela* e outras tantas apresentações *tropicalísticas*, explorada significadamente por estudiosos... (Ventura, Heloisa, Gaspari, Carlos Fico, Napolitano, Ridenti, Villaça...)

⁵⁸⁷ Relações entre atuações dos *tropicalistas* pernambucanos no *Teatro Popular do Nordeste*. Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 28 & TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo. Ed. 34. 2000. pp. 109 e segs.

⁵⁸⁸ Considerações de Durval Muniz sobre o termo. Cf. ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *O Engenho Anti-Moderno: A invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

negavam o dualismo político como única forma de embate ideológico na cultura brasileira. O artista, Tom Zé, aparece como personagem do retirante na capa do disco *Tropicália*, Caetano compõe com a ajuda de Gil, a canção “*No dia em que eu vim me embora*”, um tipo de denúncia sensitiva da experiência da migração retirante, regravada por Elis Regina alguns anos tempos depois. E embora, no final de 1968, seja noticiada na Revista *Veja*, um embate ocorrido no Rio de Janeiro, em uma apresentação na boate *Sucata*, quando Caetano toca “*Saudosismo*”, uma homenagem de amor, agressiva e contundente, para João Gilberto, ironicamente marcada pela batida da bossa nova. Numa das mesas, a perplexidade de Elis Regina é desabafada numa série de palavrões⁵⁸⁹. Somente os próprios tropicalistas e os seus iminentes podiam entender – tecer considerações – as tantas contradições daquele momento. O novo ritmo da modernidade, onde “tudo que é sólido se desmancha no ar”,⁵⁹⁰ e o *modus vivendis* experimental e musical, se reverberaram no Brasil destes anos. Mas, o ar não é o elemento mais importante que existe para o tropicalístico. É que, Tom Zé, que em uma entrevista sobre o caráter crítico de suas músicas, reafirma a influência musical do experimentalismo que a “*Tropicália*” proporcionou em suas experiências, e também enaltece a presença da “cultura urbana”, e do *rock* naquele momento. Pois, “como se ouve lá no rock, o importante que existe é a pátina do tempo. Por isso entre *one* e *two* a alma morre, mas não se perde no inferno, como pensava a inquisição”.⁵⁹¹

Em matéria de *rock*⁵⁹², quem entendia bem mesmo na época eram os *Mutantes*, e *betleamaniacos*. Precoces, já tinham familiaridade com a turma da *Jovem Guarda*, e em 1966, fizeram sua estréia de apresentação no programa *O pequeno Mundo de Ronnie Von*, na *TV Record*. Depois do advento da “*Tropicália*” as guitarras elétricas dominavam os festivais, e Os Mutantes tinham intimidades prévias com o instrumento, visto que o irmão mais velho de Arnaldo e Sérgio, o Cláudio possuía sua própria oficina de instrumentos elétricos nos fundos sua casa.⁵⁹³ O estouro do uso dos instrumentos elétricos aconteceria depois no *IV Festival da Record* em 1968, noticiado na imprensa como “*Um festival ligado na tomada*”,⁵⁹⁴ onde participariam, Mutantes, Chico Buarque, Tom Zé, Gilberto Gil e Gal, Edu Lobo, os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Vale, Sérgio

⁵⁸⁹ Revista *Veja* de dezembro de 1968.

⁵⁹⁰ BERMAN, Marchal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a abertura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁵⁹¹ Entrevista com Tom Zé no site da *Tropicália*. Cf. www.tropicalia.uol.com.br

⁵⁹² Ver a Trajetória dos irmãos Mutantes no rock, suas aprendizagens e musicalidades. Cf. CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

⁵⁹³ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995. 94.

⁵⁹⁴ Edições da Revista *Veja* do final de 1968.

Ricardo e Geraldo Vandré, em mensura das canções de protesto e outros⁵⁹⁵. Os Mutantes foram fundamentais para representar o elemento *rock*, usado pelos tropicalistas, visto que Gilberto Gil e Caetano em “*Domingo no Parque*” e “*Alegria-alegria*”, dialogaram musicalmente com os jovens. Depois do lançamento de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* em 1967, dos *Beatles*, e com as músicas do *Rolling Stones*, o *rock* mundial não seria mais o mesmo. E depois de ouvir os *Beatles*, Gilberto Gil pensou na produção de uma música como uma linguagem universal, “Gil sabia que esse som passava necessariamente pelo *rock* e pela guitarra elétrica. Para tomar uma atitude como essa, o músico baiano precisaria de muita coragem. Sabia que iria comprar briga até mesmo com vários de seus amigos. Não ia ser nada fácil”.⁵⁹⁶

Com uma liquidificação de ritmos e estilos, a “Tropicália” não tendeu a ser engajada de esquerda, nem de direita, rompeu com o dualismo ideológico da produção artística em busca de uma identidade musical brasileira transformadora do fazer artístico em político. Não que as escolas anteriores não tenham sua grande importância, muito pelo contrário, pois os tropicalistas ao estudarem a cultura musical – o que é o mínimo de atributo necessário para se tornar um bom compositor, e um artista renomado, todos sabem –, se deparam com uma rica tradição de compositores e assumem estarem contribuindo para a “linha evolutiva da música popular brasileira”. Estes, estabeleceram convergências diversas com os velhos músicos, as tradições culturais começam a ser redesenhadas musicalmente, e isso fortalece a idéia da moda da música *pop*. Caetano Veloso e Gilberto Gil, logo foram perseguidos, mas o experimentalismo ressoou reverberando por alguns anos de insistência, na inquietação *hippie* “contra o sistema”, dos anos 1970.

As convergências – como mencionado pela escritora Lúcia Santaella, por priorização do termo (“coincidências”) do que “influencias” –, remetidas à “Tropicália” são inexauríveis, Medaglia trabalhava musicalmente em uma peça teatral – *Isso devia ser proibido* – tipo cabaré brechtiano, que Caetano Veloso assistiu e no dia seguinte procurou-o para fazer o arranjo de uma música. Caetano, diz que “era “Tropicália”, mas o nome ainda não estava certo. Então conheci Gil e Manuel Barenstein, o produtor do disco. Ficávamos em casa conversando sobre as coisas da época. Logo em seguida à

⁵⁹⁵ Estréia no festival da Record de Gal no grupo *tropicalista* com a música “Divino Maravilhoso” de Caetano e Gil. “Então fui pro palco com aquele cabelo black power e aquelas roupas irreverentes... Metade da platéia vaiava, metade aplaudia. Era uma coisa inteiramente nova pra mim”. Ver entrevista com Gal no site da Tropicália.

⁵⁹⁶ CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995. pp 95.

gravação, explodiu o Tropicalismo⁵⁹⁷. Apesar de dinâmica e abrangente, a “Tropicália” também não assumiu de imediato seu legado de “tropicalismo”, não muito diferente dos concretistas, visto que Haroldo de Campos, dez anos antes dizia que, a “Poesia concreta: produto de uma evolução de formas. Implica uma dinâmica, não uma estática. Teoria e prática se retificam e se renovam mutuamente num círculo reversível”, e continuava Décio Pignatari, “a poesia mudou, tem mudado, vai mudar. Não é *ismo*”.⁵⁹⁸ A arte não requer uma definição, “não se submete à regras”.⁵⁹⁹ Os concretistas sabiam o que queriam e reafirmavam as palavras, John Cage e Duchamp.

A música brasileira – nas interpretações de alguns estudiosos – estava no ápice de sua mudança. As discussões eram efervescentes, Lúcia Santaella acusa que a música “moderna tropicalista”, “resiste a esse “tradicionalismo” – ligado a um tipo de leitura defendida por José Ramos Tinhorão⁶⁰⁰ –, com uma modernidade de idéia, ou de forma, imposta como melhoramento qualitativo. Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toma informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira”.⁶⁰¹ O “modernismo” lido nas elaborações dos velhos sambistas de vanguarda, representado aqui por Noel Rosa, em “*Coisas nossas*”, já instituíra uma necessidade de “liberdade de apropriação”, na criação das músicas com referências às influências de cultura nacional. Não muito distante, Augusto de Campos, relacionara a produção tropicalista à antropofagia oswaldiana, em 1968⁶⁰², embora não se saiba se os artistas conheciam bem como devorar a cultura canibalesca, das idéias antropofágicas. Para Santaella, a antropofagia é a “fonte de formação em que se cruzam os criadores da Poesia Concreta e os Tropicalistas”.⁶⁰³ Seguindo as proposições da autora:

“Ambos, Poesia Concreta e Tropicalismo – de modos diversos e em áreas distintas da criação, este com a força explosiva e corrosiva do humor, operando desde dentro da parafernália dos meios de reprodução-difusão em massa, aquela com força implosiva do rigor implacável, perseguido, sem desvios, na solidão de um estúdio –

⁵⁹⁷ Entrevista com Medaglia no site “*Tropicália*”. www.tropicalia.uol.com.br

⁵⁹⁸ SATAELLA, Lúcia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986. pp. 27.

⁵⁹⁹ Op. Cit. pp 28 e segs.

⁶⁰⁰ Lucia Santaella se refere trata às considerações de Tinhorão sobre os “avanços” da música popular brasileira.

⁶⁰¹ SATAELLA, Lúcia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986. 98.

⁶⁰² “Oswaldiano, antropofágico, desmistificador, é o novo LP de Caetano (Philips – R 765.026). É o que há de mais inventivo na música popular brasileira desde João Gilberto”. Cf. CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. pp. 161.

⁶⁰³ SATAELLA, Lúcia. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986. pp. 103.

acabaram por produzir contra-ideologias estéticas ou estratégias culturais profundamente semelhantes”.⁶⁰⁴

O ritual tropicalista da música, ganha sentido no LP *Tropicália*, para o escritor Celso Favaretto, o ritual “*Batmacumba*, juntamente com o de *Miserere Nobis* e o do *Hino ao Senhor do Bonfim*, configura o ritual-devoração do disco, com uma cena dessacralizadora das imagens do Brasil”.⁶⁰⁵ Heloisa Buarque de Hollanda continua, imprimindo significados para a “*Tropicália*”, a partir de Roberto Schwarz, vendo “no uso da alegoria um procedimento central das correntes tropicalistas, agora configurando as contradições dessa modernização de país dependente, onde o arcaico e o moderno se chocam, fixando para o Brasil, a imagem do absurdo”.⁶⁰⁶ E inclui nas *Impressões de Viagem*, as agitações de Luiz Carlos Maciel e do *Pasquim*, surgido no final da década de 1960. Coincidentemente, ou não, entre as proposições de Luiz Carlos Maciel, encontra-se a chegada da informação da contracultura no Brasil, o *underground*, o uso de drogas, as atitudes desviantes do corpo, dos circuitos alternativos, do *rock*, dos jornais *undergrounds*, das ações tropicalistas, os discos piratas, numa grande mudança de foco das preocupações. Pois:



“a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”; marginal do *Harlem*, eletricidade e LSD, Rolling Stones e Hell’s Angels. A identificação não é mais imediata com o “povo” ou o “proletário revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, como paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, os rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do tropicalismo”.⁶⁰⁷

Os debates em torno da “*Tropicália*”,

⁶⁰⁴ Op. Cit. Pag. 103.

⁶⁰⁵ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. 3ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. pp. 112.

⁶⁰⁶ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem - cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. Pag. 60 e segs.

⁶⁰⁷ Op. Cit. Pag. 60-61.

por um período foram freqüentes, e a repercussão de seu colorido e da psicodelia⁶⁰⁸ foi imediata, o grupo dos tropicalistas, sob a produção de Manuel Barebein, coloriam o mercado de discos brasileiro, com seus álbuns recém-lançados. No mesmo ano de lançamento do disco *Tropicália*, no mercado seriam lançados também o disco de Gilberto Gil, de Caetano Veloso, dos Os Mutantes, de Tom Zé – sob produção de João Araújo –, Nara Leão, A Banda Tropicalista do Duprat, e no ano seguinte o disco de Gal. Uma série de lançamentos. Em sua maioria com capas muito singulares e coloridas, e contornos delineados, a exemplo do disco colecionador de Jorge Ben, lançado em 1969, o qual traz a música “*País Tropical*”, regravada por Gal em seu disco “psicodélico” no mesmo ano. Dessa forma, os tropicalistas inovaram nas possibilidades de artes gráficas das capas de discos brasileiros em 1968, e trabalharam também sob a orientação do produtor tropicalista, Manoel Barebein – com exceção do disco de Tom Zé –. Na contracapa do disco *Tropicália*, encontra-se impresso um texto com questões elaboradas pelo Duprat, sobre a música brasileira, em termino a reaquisição, “Baianos respondam...”, em seguida encontramos frases de Gil, Caetano, Capinam, Torquato, Nara, Os Mutantes e João Gilberto, de “NY olhando pra todos”. Os discos solos de Caetano, Gil e Tom Zé, também apresentavam a mesma estratégia de utilização, da contracapa da embalagem do disco, na produção de cores, referências e mensagens sobre as contradições aparentes da sociedade e outros símbolos diversos. Caetano Veloso configurou uma imagem do caráter efêmero da modernidade em “transe”, através de lembranças dos dias passados, sua devoção e dedicação a João Gilberto, e uma queixa em que “os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica”, no final deixa uma mensagem para Gil, “hoje não tem sopa na casa de Maria.”

Gilberto Gil esboçara considerações estonteantes sobre a representação do corpo vestido e despido, preferindo não trair a nudez, aclamou: “mas eles gostam de uniformes, admitiriam até minha nudez, contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez”. O artista, na busca de combater o

⁶⁰⁸ Termo indicado pela referência ao colorido das capas, a musicalidade polifônica, a experiência psicodélica através da ingestão de substâncias alucinógenas, também difundido na mídia musical pela produção de sons experimentais, desconexos e alucinantes na mídia musical a partir dos anos 1970.

preconceito racial e de qualquer outro gênero, estoura dizendo que vai andar nu, “até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas”.

Tom Zé, em sons radicais criticou o momento de estouro da sociedade de consumo, o sorriso vendido nas capas de revistas, o mundo “industrializado, procurado, fotografado”, lançando seu “pastel recheado com versos musicados e venenosos”. Satírico e escorregadio, o poeta e cantor, que enfrentou a religiosidade ortodoxa dizendo: “resta o catecismo e nós todos perdidos”, alertando o público para que “providenciem escudos, bandeiras, tranqüilizantes, anti-ácidos, antifiséticos e reguladores intestinais. Amem”. O disco de Tom Zé, apresenta-se como um grande “pastel salada” de referências, coisa de cozinheiro e alquimista da arte. Mencionou os nomes de “Nobili, Bernardo, Corisco, João Araújo, Shapiro, Satoru, Gauss, Os Versáteis, Os Brazões, Guilherme Araújo, O Quarteirão, Sandino e Cozzela, (todos de avental) fizeram este pastel comigo. A sociedade vai ter uma dor de barriga moral”.⁶⁰⁹

Uma especificidade em comum com lançamentos dos discos dos tropicalistas, é que também não foram tão bem recebidos pelo público daquele momento, e não existe nenhum relato que se conhece, e que trate de retratar especificações aparentes nos trabalhos de cada artista musical tropicalista, em 1967-1968. Os discos de Gal, Caetano, Gil e os Mutantes vendiam aproximadamente entre cinco mil e dez mil cópias de cada um, e seus lançamentos, um número não tão promissor para as estimativas de uma emissora prestigiosa como a Philips, mas que pela empatia de diretores como André Midani aos artistas baianos.⁶¹⁰ Estes referenciais experimentais na música, continuaram lançando discos no Brasil, mesmo depois de serem deportados para Inglaterra, após prisão domiciliar em 1969. Neste momento, no eixo Rio e São Paulo, houve as grandes gravadoras CBS e Polydor, como também a gravadora independente RGE, as rádios fomentavam as difusões das chamadas “revelações da musica brasileira”, e com isso, o som “universal” da “Tropicália”, ganharia novos horizontes no mercado da música brasileira.

⁶⁰⁹ Todas as referências dos discos, podem ser encontradas no site uol da Tropicália. Cf. www.tropicalia.uol.com.br

⁶¹⁰ MIDANE, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. pp. 116 e segs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na construção da narrativa em questão, algumas considerações se tornaram reveladoras, e agora se pretende apresentá-las pausadamente, de acordo com os questionamentos considerados em cada dimensão de exposição realizada. Isso, devido ao fato de que, todo o trabalho experimental de pesquisa esteve envolvido em análises das astúcias pessoais dos personagens inseridas nas suas sociabilidades cotidianas de uma determinada situação cultural e temporalidade específica. Um tipo de instrumentação de leitura das práticas cotidianas inicialmente enunciadas por Michel de Certeau. Daí, uma associação com a idéia de “que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade”.⁶¹¹

Esclarecida a importância dada ao “operador” em sua auto-exposição discursiva na sociedade, e visualizando a cultura como um diverso campo de identificação das artes do fazer, como pressupunha Michel de Certeau. Enfatiza-se que, a construção desta narrativa histórica se remeteu também a uma imagem caleidoscópica da cidade, sendo as atuações dos agentes, nos campos das artes, mais especificamente da música, e os discursos que se remeteram a tais práticas, diferenciações singulares e minuciosas com atenção às maneiras de fazer cultura em uma determinada paisagem estudada, com seus espaços e temporalidades específicas, claro. Como se, somente um ponto de vista, fosse fundamental para constatação e contemplação daquela paisagem histórica. Talvez, por isso, o historiador David Lowenthal, queira esclarecer o problema inicial de toda pesquisa histórica, ao mencionar que “desacreditar todos os relatos sobre o passado, duvidar da autenticidade ou da sanidade de todos aqueles que documentaram vastamente aquilo que não havia ocorrido, poria em dúvida nossa própria sanidade e veracidade”.⁶¹²

Sobretudo, isso não quer dizer que se pretendeu aceitar todos os relatos e vestígios encontrados sobre o tema pesquisado como “verdadeiros”. Mas, que em uma pesquisa acadêmica necessita-se estabelecer não só um estudo comparativo entre as fontes, mas também um exame interpretativo minucioso, tanto dos documentos como dos campos de especialização do conhecimento histórico, sobretudo “como recíproca da

⁶¹¹ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. pp. 175.

⁶¹² LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. Trad. Lúcia Haddad. Projeto História Nº 17. Trabalhos da Memória. São Paulo: PUC-SP, 1998. pp. 70.

análise que Michel Foucault fez das estruturas de poder”. Portanto, nesta pesquisa histórica, também foi aplicado um distanciamento interpretativo do tema, a fim de se esquivar e transcender alguns campos que aplicam estruturas determinantes e limitadoras à pesquisa, afim de, expor as distâncias/proximidades das atividades culturais expressas na música brasileira.

Contudo, as astúcias das artes de fazer, mencionadas por Michel de Certeau, ganharam sentido quando observadas sob o foco do dionisíaco na música, e da “errância” nas sociedades modernas, ou seja, das proposições de Friedrich Nietzsche e de Michel Maffesoli, respectivamente. Nesta ocasião, a pesquisa em questão considerou o estilo - maneiras de fazer -, um traço fundamental de aproximação do fazer cultural, que quer dizer um indutor de cultura. Não somente, o *rock* experimentalista e *pop* de finais dos anos 1960, até meados de 1970, mas a manifestação de uma intenção que altera os objetos e códigos e que se reapropria do espaço social e do uso cultural a sua maneira. Isso, esboçando a análise de uma amostragem específica de como a contracultura se insere no Brasil, nos anos 1960 e 1970.

Porém, o *rock*, além de ser percebido como uma maneira de viver, ou um modo de reagir, pode também ser estudado como sugere o historiador Paul Friedlander, ao mencionar sobre o “amadurecimento sincrônico de artistas de vários gêneros”, e esclarecer que quando se tratando de *rock* pode-se “dividir os anos em eras”. Pois:

“os principais marcos identificáveis e divisórios da história do rock são, primeiro 1954-1955 – a explosão do rock and roll clássico; segundo 1963-1964 – a invasão inglesa; terceiro, 1967-1972 – a era de ouro (amadurecimento sincrônico de artistas de vários gêneros, incluindo a primeira invasão inglesa, o soul, o som de San Francisco e a ascensão dos reis da guitarra); quarto, 1968-1969 – a explosão do hard rock; e quinto, 1975-1977 – a explosão do punk”.⁶¹³

Entretanto, estes são outros caminhos diversos de possibilidades históricas, mas que não foram conclusivos para as questões propostas na problematização desta pesquisa. Por isso, torna-se importante a identificação e interpretação dos vestígios históricos, das singularidades, das participações dos indivíduos, na confecção de um tecido narrativo, com preocupação na reverberação de uma suposta revolução comportamental, pós-68. Um tipo de produção histórica como conceito interpretativo das vozes dos registros que falam dentro de um lugar e uma temporalidade histórica.

⁶¹³ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Trad. A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002. pp. 18

Isso justifica a importância dada às vozes de Celso Marconi e Jomard Muniz de Britto, que possuíam periodicidade de publicação nas colunas culturais do *Jornal do Comércio* durante finais dos anos 1960 e início dos anos 1970. Pois, para o historiador alemão, Reinhart Kosellek, o conceito não pode ser entendido sem os contextos, produzindo uma ação social, por assim dizer, uma comunicação. Sua tentativa é de construir um “sentido” comum, que vê no conceito já uma interpretação instituinte. Portanto, na tentativa de compreender como o conceito de história se difunde de forma diferenciada em situação histórica e temporalidade específica, tal historiador alemão revela renovações no pensamento histórico da contemporaneidade, mapeando as fixações e os deslizamentos dos sentidos. Daí, a “história do conceito” ou “história conceitual”, consolidada inicialmente por Kosellek, tornou-se outro tipo de instrumentalização teórica da história que busca uma relação entre o conceito e aquilo que ele nomeia.⁶¹⁴

E de acordo com as reflexões propostas pelo historiador Antonio Paulo Rezende, “somo artesãos que trabalham com fios finos e quase invisíveis”, em construção dos tecidos de uma narrativa nada parcial. Isso por que, na história:

“Não há vencidos, nem vencedores, se todos têm pressa e pisam, sem sensibilidade, em papéis, poças d’água, flores ou pães, se não conseguem distinguir, mas apenas separar as coisas e os sentimentos, como se fossem fabricações de tecnologia acidental, desconectada, por isso mesmo com um messianismo cínico e nunca neutro, para ignorar as religiosidades pragmáticas que afloram a cada momento.”⁶¹⁵

E o que fazer diante da efemeridade das relações, nas seduições que se impõem na vida cotidiana? Deve-se delinear sempre um diálogo com os conceitos e suas específicas situações e temporalidades. Como fez o estudioso Gilles Lipovetsky, em análise do destino da moda nas sociedades modernas, mais uma instrumentação importante para o desenvolvimento deste estudo acadêmico. Por isso, foi dada devida atenção, ao estilo fomentado na música dos anos 1970, e às especificidades das confabulações que aproximaram/distanciaram os personagens da trama, nos vestígios encontrados. Tais escrituras pretenderam nortear o leitor a enxergar a moda, ou o estilo,

⁶¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *historia/Historia*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2004. pp. 151.

⁶¹⁵ REZENDE, Antonio Paulo. *As seduições do efêmero e a construção da história: As múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo*. IN: ERTZOGUE, M.; PARENTE, T. (ORG.) *História e sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006. pp. 42.

ou a prática, como reflexo cultural de um tempo e um lugar, ou de uma situação imaginada.

Este exemplo de visualização teórica da propagação da moda com a música experimental se apresenta como amostragem – no Recife dos anos 1970 – de se tocar ao mesmo tempo ritmos como *blues*, *jazz*, *rock*, *pop*, baião, samba, xote, frevo ou axé, esteve totalmente imerso na questão das leituras das diversas práticas e representações da música no cotidiano dos personagens desta trama histórica, envolvidas em uma idéia de “sistema cultural dos anos 70”, que produziram os sentidos e significados da trama em questão. É que muitas das atuações musicais experimentais dos jovens foram marginalizadas por sua “áurea” *hippie*, ou seja, de forma singular no Brasil durante este período. Por isso, a tentativa também de enaltecer os jogos de interpretações como sugeriu o historiador francês, Roger Chartier. Tal argüição justifica a atenção dada aos estilos e caminhos trilhados nas perpetuações das ações cotidianas dos “operadores” estudados.

É que alguns artistas experimentalistas do Recife, mesmo transcendendo suas muitas referências, atuaram em campos de criação/produção singulares, não só em contrapartida das atuações “armoriais”, mas também envolvendo-os como referências de suas próprias criações. Sobre as diversas apresentações desse pessoal udigrudi, o trabalho tenta expor que não aconteceram somente no bar do “Beco do Barato”, mas também da “Casa Abrakadabra” e na gravadora *Rozemblit*, como melhor apresentada nos capítulos anteriores –, e suas gravações e produções dos artefatos aqui estudados, se atrelaram aos históricos das atividades pessoais, das referências artísticas, antecedentes aos eventos marcantes, como o da “I Feira Experimental de Música” ou do “Tropicalismo”. Seria o estopim histórico, a busca por uma história individual, uma infinita construção de biografias?

Não somente, mas na compreensão de um individualismo histórico, de tomar a experiência vivida como um elemento importante para a leitura da sensibilidade do artista atuante, daquilo que Michel Maffesoli chamou de “aura estética”. A fim de observar a “partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismos) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais”.⁶¹⁶ Nos anos 1970, a idéia de cultura brasileira se mostrou como um belo campo de “disputa” do fazer artístico, das práticas e

⁶¹⁶ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. pp. 51.

suas valorações, que expressavam concomitantemente como cada artista e sua música se direcionava e tendia a alguma – ou mais de uma – opção estética e de expressão/denúncia e como ao mesmo tempo podia multiplicar-se. Uma busca destas “representações” pode fortalecer a construção de uma determinada singularidade do fazer, “preservada” ou “não”, desde o “final do século XIX e início do século XX”.

Devido a isso, o estudo do cotidiano urbano do Recife, também se pautou na atenção para as palavras do historiador francês Michel de Certeau, ao mencionar que o “exame dessas práticas não implica um regresso aos indivíduos”.⁶¹⁷ Pois, nenhuma “cena”, ou “paisagem” por mais organizada e tradicional, ou *underground* e desorganizada, que se apresente, não importando, a arte, nunca se precisou de “porta voz”, ou bandeira para almejar se “manifestar livremente”. Todos os grupos falam por si, mas “para uma análise da sociedade supõe uma unidade elementar, o indivíduo, a partir da qual seriam compostos os grupos e à qual sempre seria possível reduzi-los”.⁶¹⁸

Tal pesquisa impulsionada pelo estabelecimento de formas estritas de fazer cultura em cada especificidade social, remete para composição das músicas em suas escolhas específicas de reapropriação em um universo de temáticas das canções que pudessem expor uma musicalidade autenticamente brasileira, num sistema valorativo de orientação estético-política. Isso, no âmbito onde, “esse nó estético-político, que encontra na música expressão privilegiada, atravessa os anos 1970, marcados pela censura e pelas lutas democráticas”.⁶¹⁹ Portanto, se é observado na história que trilha próximo ao olhar da etnomusicologia, “a variação, segundo o tempo e lugar, os grupos sociais e as comunidades de interpretação, as condições de possibilidade, as modalidades e os efeitos”, como questões fundamentais para uma atenção “oblíqua” da “cultura” que “faz crer e não crer, que faz aderir à verdade do que é lido (ou escutado) sem jamais fazer desaparecer a desconfiança e a dúvida quanto à sua autenticidade.”⁶²⁰

Isso não quer dizer que as preocupações estéticas da música com base no fortalecimento de identidades tenham acabado após o “tropicalismo”. Mas que a “Tropicália” sugeriu desvios estéticos válidos para a produção musical naquele instante

⁶¹⁷ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

⁶¹⁸ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. pp 37.

⁶¹⁹ SANDRONI, Carlos. *Adeus à MPB*. IN: *Decantando a república, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 30.

⁶²⁰ CHARTIER, Roger. *Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes Meireles Matencio. Campinas: São Paulo, 2003. Pp. 155.

de tensão, os “alienados” complementaram os “lúcidos” em esclarecimento estético artístico. É que a atuação experimentalista no Brasil surgiu na arte dos anos 1960 – Hélio Oiticica com a arte *experimental* e suas referências –, e ganhou expressividade no âmbito musical dos anos 1970. Assim, se tornando propósito na condição de não definir as aspirações culturais e políticas da época como as suas próprias, os personagens do Udigrudi da Pernambucália, criaram uma série de atitudes e comportamentos que permitiram “leituras plurais” que se diversificaram de acordo com os códigos próprios de cada fórmula de representação apresentada.

Sobretudo, tentou-se estabelecer em todo o trabalho uma continua comunicação com teóricos que abordaram a questão de liberdade artística inicialmente instituída nas diversas expressões do maio de 1968 na França. Isso devido à tentativa de contextualização do diálogo com o próprio tipo de liberdade imaginada pelos personagens do udigrudi da pernambucália, isso no intuito de imaginar o quanto essa idéia de liberdade musical dos anos 1970 esteve composta também do ideal libertador disseminado pelo *rock*. E mesmo assim, será que o “antigo” morre enquanto vive efemeramente o “novo”, pois o artista deve inovar e nunca “repetir o já feito”? O importante no trabalho foi observar que na conduta jovem na década de 1970, “a integração do rock, agora mais que um gênero musical, é adotada como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas, a sociedade, o comportamento. É identificado à libertação do corpo e à percepção moderna”.⁶²¹ Por isso, “curtir rock” na época se tornou também sinônimo de contracultura e de atitude *underground*, do consumo das adrenalinas, do ser alienado, da posição de marginalidade. Pois, ser roqueiro estava tão próximo da recusa fundamental, não em destruir a “cultura”, mas de criar possibilidades de leituras outras das fomentadas pela “cultura oficial”,⁶²² reverberando ainda repúdio e inconformidade com a interdição e o ditatorial instituído. Tudo isso para reforçar a idéia de que no caso da “Tropicália”, as exaustivas interpretações se encontram relacionadas não só com uma desmistificação da sexualidade, mas também com uma fomentação das dimensões – comportamentais, político-ideológicas e estéticas – “inovadoras” na “geléia geral brasileira” na marginalia sobre o udigrudi em determinada situação imaginada.

⁶²¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. pp. 68-69

⁶²² Na época, consagrada pelo jargão *Establishment*.

ANEXO I

“Porque Somos e não Somos Tropicalistas”: Texto elaborado por, Jormard Muniz, Aristides Guimarães e Celso Marconi.

“O manifesto tropicalista, lançado ontem à noite, na galeria Varanda, em Olinda, durante a “vernissage” da individual de Marcos Silva, artista de Processo do Rio Grande do Norte, e depois debatido na festa “tropicalista”, realizada no bar Alves, na Encruzilhada, é o seguinte:

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?)

2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores”. (Porque eles continuam mais “antigos” do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu historicismo, de sua menopausa intelectual).

3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística, etc e tal.

4. Comprovamos (sem ressentimentos) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do Vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários).

5. Afirmamos: “dessacralizando e comprometendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora seus adeptos tanto quanto seus atacantes”. (Quá, quá, quá, para os que “não nos entendem”...)

6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.

7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quem bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).

8. A vanguarda contra retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O Sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!

9. “Tropicalistas de todo mundo, uni-vos” – Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta; Aristides Guimarães, compositor de música popular; e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.

Jornal do Comércio, Recife, sábado 20 de abril de 1968”

ANEXO II

“Resposta a um Professor de Bestética (I)” e “(II)”.

“1. **Do orgulho** – “Eu nunca disse a ninguém que era humilde, modesto e bom cristão. Sou profundamente orgulhoso”. Aprendemos, fora de suas aulas, que o “orgulho” é uma das características do “*ethos*” grego (segundo Jeager, em **Paidéia**), o traço marcante dos heróis épicos e dos personagens trágicos. Não seria o seu caso, a sua “imagem-miragem”, uma simples vaidadezinha de gênio de província, que não admite qualquer espécie de crítica ao apenas advertência?

2. **Da violência** – “Quanto ao meu cristianismo, quero esclarecer de uma vez por todas que sou católico, mas fundei para mim mesmo um novo rito dentro da Igreja, o Catolicismo-sertanejo, uma religião muito mesclada de elementos pagãos e mouros, inclusive a violência”. Coitado de Leon Bioy..., como ainda confundir a violência transformadora com a “estéril” violência? De resto, o seu “Catolicismo-sertanejo” só nos interessa como prática calvinista da “confissão publica”... pelos jornais.

3. **Da Côrtesia** – “Pergunte a Celso Marconi que mal tinha eu lhe feito até o dia de hoje, se jamais o tratei sem Côrtesia, sem urbanidade, se ele tinha qualquer motivo de queixa de mim”. Nem temos nem teremos, pois não levamos para o debate intelectual as questões pessoais. Aliás, essa “Côrtesia e urbanidade” não são peculiares aos grandes mestres?

4. **Da intriga** – “E o caso de Anselmo Duarte ainda hoje é meu inimigo por causa das palavras que C.M. publicou”. Uma prova evidentiíssima de que ele, Anselmo, nunca fora seu amigo. Nem tinha condições vivenciais nem intelectuais para filmar a sua consagrada obra. O sr. G. Jonas as terá? Quais as suas credenciais para isso?

5. **Do Insulto** – “Aí, não: ele me insultou pessoalmente, com uma injúria ao meu caráter, por que um escritor que, em vez da expressão de seu mundo e da integridade artística, procura pura e simplesmente o êxito comercial não passa de um impostor pior que um ladrão”. Claro que o nosso mais famoso dramaturgo não aceitaria ser nivelado a qualquer Jean Gênet... Conservemos o “mito”: intelectual de “mãos limpas” que, mesmo dentro da engrenagem industrial do cinema, se mantém por cima das preocupações realisticamente comerciais. Que o leitor indague, em quanto importará o “investimento” dessa produção ou superprodução?” (I)

“6. **Da RECUSA** – “... ofereci a peça a um diretor da “jovem guarda” brasileira, Joaquim Pedro de Andrade, que não pôde fazer o filme pois não se julgava, naquele tempo, em condições para isso”. Argumento de “Côrtesia”, do autor cinematográfico de O PADRE E A MOÇA? Simplesmente, nenhum participante do cinema novo brasileiro filmaria o AUTOR DA COMPADECIDA, desde que todos concordam com as idéias tanto de Glauber Rocha como de Luis Carlos Maciel.

7. **Da CRENÇA** – “Digo tudo isso não para me desculpar de ter dado a peça a George Jonas. Fiz isso por que ACREDITO que ele fará um bom filme”... Realmente, questões de fé não se discutem...

8. **Do POVO** – “que Celso Marconi e seus companheiros têm desprezo pelo Povo”. Valendo-nos de raciocínio “aprendido” com o Professor Ariano, esse POVO nos lembra um pouco o SER, da Metafísica... Ou estaria o nosso “antigo professor” muito mais fiel à

sua formação BACHARELESCA, com essa mania de MAIÚSCULA, apesar de toda sua inegável verve humorística? Dará a TV universitária a sua “grande chance”, de comunicação com o público?

9. Do ANÔNIMO – “Citou um tal de Luis Carlos Maciel, outro anônimo a quem não conheço e a quem não respondo”... É natural que um professor de Estética se dê ao luxo de “ignorar” aqueles que contribuem para o seu “desmascaramento”. Para os leitores simples e não para os seus DISCÍPULOS AMADOS, informamos: Luiz Carlos Maciel foi quem primeiro montou, no Nordeste, MORTE E VIDA SEVERINA, pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia; é responsável pela “seleção e introdução” ao TEATRO DIALÉTICO, de Brecht; e é, mais ainda, o autor do artigo O BICHO QUE O BICHO DEU (em REVISTA CIVILIZAÇÃO, nº 7), a cujas críticas objetivas, e não impressionistas, o “nosso” Ariano até hoje não “quis” responder...

10. Das LIÇÕES – ...“sou tão inútil à Universidade que, apesar de Marconi e J.M.B. já terem saído de lá filósofos, estou disposto a repetir para ambos a aula que lhes dei há tempo”.... Legítima pretensão, mas nossa paciência não vai tão longe. Mais utilíssimo, porém, se “nosso” Professor de Estética estaria sendo, aos meus atuais alunos, discutindo com eles sobre a influência da “teoria da informação” na estética contemporânea... E como não distinguir a concepção de arte como “forma de conhecimento” tal como é formulada em Maritain e em Lulács, em Gabriel Marcel e em Lucien Goldmann, em Marcel de Corte e em Karel Kosik? Por que não apresentar e discutir em classe o “ESSAI SUR LA SCULPTURALE(sic), de Julien Blaine, que o nosso José Cláudio considerou o livro mais atraente desde a sua infância? Ou os textos de Jean-François Bory, HEIGHT TEXTS+ONE? E, mais próxima de nós, a revista argentina DIAGONAL CERO não mereceria, também, uma “lição”? Ou toda a vanguarda contemporânea não vela a sua “estética sertaneja”? Ou, para o “nosso” AUTÊNTICO Professor, a vanguarda “parou” em Joyce? Ou tudo o mais é simples “modismo”?

Como Facilmente pode ser deduzido, continuaremos a fazer “propaganda gratuita”(sic) do “filme” seu e de George Jonas. Cordial e tropicalisticamente – JOMARD MUNIZ DE BRITTO e CELSO MARCONI.”

BILBIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*. 4ª Ed. Trad. Julia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. Consultoria: Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *Cartografias da alegria ou a diversão do nordeste: as imagens do regional no discurso tropicalista*. IN: *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. São Paulo: Olho D'Água, 2003.

_____. *O Engenho Anti-Moderno: A invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O rock e o Brasil dos anos 1980*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: mpb nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROS, Souza. *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*. Editora Paralelo Ltda: Rio de Janeiro, 1971.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Edições 70: São Paulo, 1982.

BASUALDO, Carlos (ORG). *Tropicália: Uma revolução na Cultura Brasileira*. Ed. Cosacnaif, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. “*La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos*”. Barcelona - Espanha: Editorial Managrama, 1991.

BECKER, Haward Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marchal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a abertura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo (Org). *Cultura brasileira: temas e situações* 2ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. 3ª Ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

_____. *A Música Hoje* 2. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

_____. *Reflexões sobre arte*. 5ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Os usos sociais da ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico*. Trad. Dedice Bárbara Catani. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os anos 1970: mais pra eba que pra oba*. Brasília DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: Antropologia Ficcional de Nós Mesmos*. Recife: Comunicarte. 1992.

_____. *Escrevivendo*. Editado e copiado em 1973.

_____. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.

BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

CAMPOS, Augusto. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos; confins multiculturais da globalização*. Trad. Mauricio Santana Dias. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

_____. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHACON, Paulo Pan. *O que é Rock*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAMIE, Mario. *A Linguagem Virtual*. São Paulo: Quiron, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand, 1990.

_____. *Formas e sentido – cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Trad. Maria de Lourdes Meirelles. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

CONTIER, Arnaldo D. *Modernismo e brasilidade: música, utopia e tradição*. IN: *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Èrola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FAVARETTO, Celso. *Alegoria Alegria*. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FICO, Carlos. *Reinventando O Otimismo: Ditadura, Propaganda E Imaginário Social no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Getúlio Vargas, Editora, 1997.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Trad. A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Ditos & Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª Ed, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Trad. Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: EFGV, 1998.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada: as ilusões armadas*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem - cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1991.

LEGOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. IN: *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão Et Alii. Campinas: Editora UNICAMP, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. In: *Projeto História 17*. São Paulo: PUC, 1998.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAUTNER, Jorge. *Mitologia do Kaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2002.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Manufatura, 2004.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAES, Maria Tereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970-1976)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Trad. Maria Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

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

_____. *História & Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Porto Alegre : Editora L&PM, 2006.

_____. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Sobre Verdade e Mentira*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

POPPER, Karl Raymond. *Lógica das Ciências Sociais*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOBRINHO, Antônio Alves. *Desenvolvimento em 78 Rotações: A Indústria Fonográfica Rozemblit*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 1993.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história; Foucault Revolucionou a história*. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (1967-1972)*. São Paulo: humanitas, 2004.

Vários Autores:

A História depois do papel. PINSKY, Carla. B.(Org.) Fontes Históricas. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

Anos 70: Ainda sob tempestade. NOVAES, Novaes (Org). Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

Cultura em Trânsito: da repressão à abertura 70/80. HOLANDA, Heloisa Buarque. & GASPARI, Elio. & VENTURA, Zuenir. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000.

Decantando a República V. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg, organizadores. Rio de Janeiro: Nova fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

Guilles Deleuze: sentidos e expressões. CRUZ, Jorge (ORG). Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

História & Sensibilidade. ERTZOGUE, Maria haizenreder & PARENTE, Temis Gomes. Brasília: Paralelo 15, 2006.

Patrulhas ideológicas Marc. Reg.: arte e engajamento em debate. HOLANDA, Heloisa Buarque & PEREIRA, Carlos Alberto M. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

Jornais diários de maior circulação

Diário de Pernambuco
Jornal do Comércio

Jornais periódicos de menor circulação

Jornal da Cidade
Jornal da Semana
Suplemento Cultural

Fonogramas:

‘Geraldo Azevedo & Alceu Valença’, com Geraldo Azevedo e Alceu Valença (72) (LP)

‘No Sub Reino dos Metazoários’, com Marconi Notaro (73) (LP)

‘Satwa’, com Lula Côrtes & Lailson (73) (LP)

‘Do Romance ao Galope Nordestino’, com Quinteto Armorial (74) (LP)

‘Ave Sangria’, com Ave Sangria (74) (LP)

‘Paêbirú’, com Lula Côrtes & Zé Ramalho (75) (LP)

‘Molhado de Suor’, com Alceu Valença (75) (LP)

‘A Noite do Espantalho’, com Alceu Valença (75) (LP)

‘Vivo’, com Alceu Valença (76) (LP)

‘Flaviola e o Bando do Sol’, com Flaviola e o Bando do Sol (76) (LP)

‘Jardim da Infância’, com Robertinho de Recife (77) (LP)

‘Rosa de Sangue’ com Lula Côrtes (80) (LP)

Internet:

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Choro Contemporâneo de Hermeto Paschoal*. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao13/lucia_campo_s.pdf Acesso em 12/06/2009. Acesso em 12/06/2009.

CASTORIADIS, Cornelius. *Transformación Social y Creación Cultural*. Disponível em: http://www.infoamerica.org/teoria_articulos/castoriadis01.pdf Acesso em 23/09/2009.

DELEUZE, Gilles. Disponível em: <http://sussurro.musica.ufrj.br/pqrst/q/quarantadani/abertura%20da%20obra%20musical.pdf> Consultado em 15/01/2009.

LEARY, Timothy. *A experiência Psicodélica*. Disponível em: http://www.experienciapsicodelica.kit.net/experiencia_psicodelica.pdf Acesso em: Janeiro de 2009.

ULHOA, Martha Tupinambá. “*Categorias de avaliação estética da MPB*”. IN: Actas Del Iv Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de La Música Popular. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Consultado em 15/03/2009.

Outros:

Site do Memorial de Pernambuco. Disponível em: <http://www.memorialpernambuco.com.br/memorial/112artescenicass/tucap/parto.htm> Acesso em 15/02/2009.

Site do grupo Aratanha Azul. Disponível em: http://www2.uol.com.br/JC/_2000/0411/cc0411_1.htm. Acesso em 12/03/2009.