



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS (PPGPC)

FERNANDO FAGNER PATURY

UDIGRUDI RECIFENSE E SUAS PERFORMANCES

GOIÂNIA

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Fernando Fagner Patury

3. Título do trabalho

UDIGRUDI RECIFENSE E SUAS PERFORMANCES

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por Fernando Fagner Patury, Discente, em 15/12/2023, às 15:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Sebastião Rios Correa Junior, Professor do Magistério Superior, em 19/12/2023, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 informando o código verificador 4206077 e o código CRC 295082B6.

FERNANDO FAGNER PATURY

UDIGRUDI RECIFENSE E SUAS PERFORMANCES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.
Área de concentração: Performances Culturais
Linha de Pesquisa: Espaço, Materialidades e Teatralidades

Orientador: Professor Dr. Sebastião Rios Correa Júnior
Coorientação: Professor Dr. Rafael Guarato dos Santos

Goiânia

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

PATURY, FERNANDO FAGNER
UDIGRUDI RECIFENSE E SUAS PERFORMANCES [manuscrito]
/ FERNANDO FAGNER PATURY, - 2023.
XCVI, 96 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. SEBASTIAO RIOS CORREA JUNIOR; co
orientador Dr. RAFAEL GUARATO DOS SANTOS.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, ,
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2023.
Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. UDIGRUDI. 2. PERFORMANCES CULTURAIS. 3.
HIBRIDISMO CULTURAL. 4. RECIFE. I. CORREA JUNIOR,
SEBASTIAO RIOS, orient. II. Título.

CDU 3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 06 da sessão de Defesa de Dissertação de Fernando Fagner Patury, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e nove dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte três, a partir das 14:30 hs, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "UDIGRUDI RECIFENSE E SUAS PERFORMANCES". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Sebastião Rios Correa Júnior (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Lara Santos de Amorim(UFPB), e Professor Doutor Daniel Christino (UFG), cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Sebastião Rios Correa Júnior, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por Sebastiao Rios Correa Junior, Professor do Magistério Superior, em 12/12/2023, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Lara Santos de Amorim, Usuário Externo, em 15/01/2024, às 12:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Daniel Christino, Professor do Magistério Superior, em 17/01/2024, às 09:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4206076 e o código CRC 520FFD99.

Referência: Processo nº 23070.066282/2023-84

SEI nº 4206076

Aquele período merece ser registrado. Era o eco nordestino de um movimento que unia os jovens do mundo todo em torno de um ideal de rebeldia contra uma vida morta. A través da música, nós nos unimos a todos os jovens que lutavam por um estado de coisas melhor.

Marco Polo – Ave Sangria.

AGRADECIMENTOS

É com grande satisfação que expresso meus sinceros agradecimentos por esta jornada de mestrado na área de Performances Culturais, realizada na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

Caminhar por este trajeto de pesquisa e descobertas foi, sem dúvida, um desafio significativo, repleto de obstáculos e superações. Agradeço à vida por cada obstáculo que encontrei, pois cada um deles foi uma oportunidade de crescimento e aprendizado. Este mestrado não foi apenas um período de estudo, mas uma verdadeira experiência transformadora, na qual pude mergulhar nas nuances da cultura e performances, desbravando novos caminhos do conhecimento.

Não posso deixar de mencionar aqueles que, infelizmente, não puderam acompanhar esta jornada até o fim. Suas contribuições e presenças são lembradas com respeito e gratidão. Cada ausência deixou uma marca e reforçou a importância de valorizarmos cada momento e cada pessoa que faz parte do nosso caminho acadêmico.

Em especial, quero expressar minha gratidão à minha mãe, Maria Augusta Albano, e ao meu amigo Ícaro. As presenças deles ao longo deste percurso foram fundamentais para minha perseverança e sucesso. Ícaro, seu apoio, orientações e amizade foram importantes nos momentos mais desafiadores. Mãe, a senhora desempenhou um papel essencial, oferecendo suporte emocional e encorajamento ao longo dessa jornada acadêmica.

A todos os professores, colegas, amigos e familiares que contribuíram direta ou indiretamente para esta conquista, meu mais profundo agradecimento. Este mestrado foi construído coletivamente, e agradeço a cada um que compartilhou um pedaço deste caminho comigo.

Que este trabalho contribua, de alguma forma, para o enriquecimento do conhecimento na área de Performances Culturais. Saio deste período acadêmico grato, ansioso por novos desafios e pela aplicação do aprendizado adquirido.

RESUMO

A proposta desta dissertação é analisar o movimento de contracultura Udigrudi Recifense, que eclodiu no início da década de 1970. Um movimento iniciado através do hibridismo cultural e de reação ao contexto social e político da Ditadura Militar. Assim, nos dispomos a discutir a contracultura e movimentos anteriores ao Udigrudi e a situação da cultura e dos artistas brasileiros durante um período de mudanças e tensões políticas. Através da ótica das performances culturais, o trabalho se dedica a expor os principais elementos estéticos desse movimento, desde seu surgimento, ambientes, produções e impactos na cultura e nas artes brasileiras. Metodologicamente, utilizaremos da revisão das bibliografias sobre o tema e análise das produções artísticas diversas do Udigrudi. Contaremos com a influência da história, sociologia, geografia e outras áreas das ciências humanas para expor os contrastes existentes entre o Movimento Udigrudi e o contexto histórico no qual estava inserido. A estabilização de ideais e ideologias se edifica na cultura através de diversos mecanismos. Dentro de cada contexto social, histórico e político, há uma construção de práticas, saberes e viveres que são enraizados através de práticas e disseminadas por meio dos veículos de comunicação e cultura. Da mesma forma, surgem ideias, movimentos e manifestações que se opõem a essa cultura de massa.

Palavras-chave: Udigrudi, performances culturais, hibridismo cultural, recife.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the Udigrudi Recifense counterculture movement, which emerged in the early 1970s. A movement initiated through cultural hybridism and reaction to the social and political context of the Military Dictatorship. Thus, we are willing to discuss counterculture and movements prior to Udigrudi and the situation of Brazilian culture and artists during a period of political change and tension. Through the perspective of cultural performances, the work is dedicated to exposing the main elements aesthetic this movement, from its emergence, environments, productions and impacts on Brazilian culture and arts. Methodologically, we will use the review of bibliographies on the topic and analysis of the various artistic productions of Udigrudi. We will rely on the influence of history, sociology, geography and other areas of human sciences to expose the contrasts between the Udigrudi Movement and the historical context in which it was inserted. The stabilization of ideals and ideologies is built in culture through various mechanisms. Within each social, historical and political context, there is a construction of practices, knowledge and living that are rooted through practices and disseminated through communication and cultural vehicles. In the same way, ideas, movements and demonstrations arise that oppose this mass culture.

Keywords: Udigrudi, cultural performances, cultural hybridity, Recife.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Hipster Nutella	27
Figura 2: Pôster promocional do Festival Woodstock.....	31
Figura 3: Instalação da obra Tropicália	34
Figura 4: Álbum Tropicália ou Panis et Circencis, 1968.....	36
Figura 5: Letra da música Homossexual de Luiz Ayrão.....	38
Figura 6: Letra da música Cálice de Chico Buarque e Gilberto Gil	39
Figura 7: Charge do seminário O Pasquim: O Grito do Ipiranga - Eu Quero Mocotó.....	40
Figura 8: Charge do seminário O Pasquim: Lula preso em 1980.....	41
Figura 9: O nu de Ney Matogrosso no álbum Feitiços	42
Figura 10: I Feira Experimental de Música	48
Figura 11: Capa do álbum A Turma do Beco do Barato – Antologia 70	61
Figura 12: No Abismo da Alma.....	63
Figura 13: Lula Côrtes com o seu Gimbri	67
Figura 14: Capa do Disco Satwa.....	70
Figura 15: Interpretação da Capa do Disco Satwa.....	71
Figura 16: Capa do Disco de Marconi Notaro – No Sub Reino dos Metazoários (1973)	73
Figura 17: Trupe do Ave Sangria.....	76
Figura 18: Capa do 1º Disco do Ave Sangria	78
Figura 19: Capa do 2º Disco do Ave Sangria	82
Figura 20: Pedra do Ingá - Paraíba	86
Figura 21: Capa do Disco Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol (1975) Lula Côrtes e Zé Ramalho	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Capítulo I – Cultura de Massa e Contracultura.....	16
1.1 A Industrialização da Cultura	16
1.2 Cultura e Contracultura	21
1.3 The Beats Road – A estrada seguida pelo Udigrudi.....	24
1.4 Os Hippies	28
1.5 O início da contracultura no Brasil em plena Ditadura	31
Capítulo II – Udigrudi: O <i>Underground</i> Abrasileirado	44
2.1 O <i>Underground</i> Chega ao Nordeste	44
2.2 As teorias das Performances Culturais e os udigrudistas	49
2.3 Território, Territorialidade e Produção Musical.....	54
2.4 O Barato do Bar Beco do Barato	58
Capítulo III – O caminho das Performances do Udigrudi recifense.....	64
3.1 O psicodelismo na abordagem musical	64
3.2 <i>Satwa</i> – Lula Côrtes e Lailson de Holanda (1973): a centelha da ignição	66
3.3 Marconi Notaro – <i>No Sub Reino dos Metazoários</i> (1973)	72
3.4 Ave Sangria (1974).....	76
3.5 Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol (1975) Lula Côrtes e Zé Ramalho	85
Considerações Finais	92
Referências Bibliográficas	95

INTRODUÇÃO

Como distinguir a diversidade cultural brasileira sem antes olhar para trás, ainda nos primórdios das discussões sobre a Terra Brasilis¹? O Brasil que conhecemos hoje, com todo seu portfólio cultural e suas múltiplas formas de subjetivação, possui uma diversidade que se perde de vista ao longo de seus horizontes, em suas cosmopercepções e culturas que o constitui. Entretanto, com a intervenção dos colonizadores, promoveram-se variáveis medidas que reprimiram os povos colonizados, modificando seu universo simbólico, expressões culturais, produção de sentidos de objetivação e subjetividade. Essas intervenções, sabemos que não foram plácidas, como as referências as margens do Ipiranga, e sim, ardentes como efeito do fogo em brasa, uma alusão a cor do vermelho do pau-brasil. Mais precisamente ao vermelho incandescente do ferro em brasa, que marcou a forma atroz os colonizadores europeus, do genocídio às populações indígenas, à escravidão, a imposição da cultura europeia e a narrativa de sua superioridade. Uma violência que ainda aguarda por uma retratação histórica real e efetiva.

Dentro desse processo da formação do Brasil, podemos destacar que, historicamente, o país foi construído sob um olhar eurocêntrico, patriarcal e fundamentado em divisões e hierarquização de gênero, sobre as relações étnico-raciais e classe. Desde os tempos coloniais, passando pelo império, a sociedade foi sendo formada por uma matriz multiétnica. Matriz preenchida pelas tradições dos povos originários, da cultura africana e afro-brasileira, das imposições dos colonizadores europeus e demais contribuições dos imigrantes que vieram para o país. Apesar dessas influências e interações, ainda há uma marca do fruto do *modus operandi* dos colonizadores europeus, que se estabilizou enquanto normativa na colonização e foi reafirmada no Império. Segundo Quijano (2005), a formação das relações sociais fundadas na América, produziu novas identidades sociais que foram associadas às hierarquias, consequentemente conduzidas ao padrão de dominação que se impunha.

Dessa maneira, as etnias europeias e africanas encontraram-se aqui com diversas etnias indígenas, e cada uma delas trazia as suas raízes culturais. Com o processo de aculturação, que se dá por meio da imposição cultural eurocêntrica pelos colonizadores portugueses, pessoas afrodescendentes e os povos indígenas foram forçados a modificarem seus hábitos culturais o que caracteriza a chamada colonialidade do poder, que introduz o padrão de poder capitalista

¹ Era como os portugueses se referiam ao Brasil nos primeiros anos da sua ocupação e, mais tarde, Terra dos Brasis, devido à presença do pau-brasil com tonalidade avermelhada que lembra brasas.

eurocêntrico e global, estruturado em relações de dominação, conflitos e exploração (Quijano, 2005). Depois do fim das práticas escravocratas, ao final do século XIX, o nosso país continuou recebendo outras etnias, como os italianos, alemães, espanhóis e asiáticos. O fim da escravidão aliado a estrutura hierárquica racista, alarmava para a construção de uma imagem nacional baseada no progresso e na civilidade. Isso só seria possível, segundo os ideais da época, com uma população branca. Consequentemente, o Brasil abre as portas para essas nacionalidades e etnias e entre os motivos estava a necessidade de embranquecer a população

O Centro-Sul do Brasil é, de fato, a região mais rica economicamente, e historicamente o Nordeste tem uma diversidade étnica significativa devido à imigração de pessoas de diferentes nacionalidades. Algumas nacionalidades que imigraram para o Nordeste do Brasil, além dos portugueses, incluem: holandeses, espanhóis, africanos e franceses. Todas essas influências étnicas desempenharam um papel importante na riqueza e diversidade cultural do nordeste brasileiro. Já Pernambuco, reduto das invasões holandesas no século XVII, também recebeu imigrantes alemães, italianos e judeus. Essas diversas influências étnicas e culturais tiveram um impacto profundo na região de Pernambuco, tornando-a única e rica em diversidade cultural e que também influenciou o efervescer do Udigrudi recifense na formação de seu caráter híbrido.

Na primeira metade da década de 1970, o Udigrudi recifense, um movimento que levantou a bandeira da contracultura, englobou não só o universo musical, mas também o universo lúdico do teatro, literatura e expressões das artes plásticas. Esse movimento, do povo de Recife traz consigo uma de nossas características enquanto povo brasileiro. Conseguiu miscigenar características de nossa cultura, com culturas estrangeiras. Mais especificamente, da cultura nordestina com aspectos de ideias importados dos norte-americanos, como dos movimentos *Beatnik*² e *Hippie*³.

No universo musical abordado nessa dissertação existiu uma grande experimentação instrumental, marcada sobretudo pela mistura da guitarra com sanfona caracterizada através da incorporação do rock, blues e os elementos dos ritmos da cultura popular. Segundo Souza (2017) uma outra vertente em que o Udigrudi ramificou-se para além da música, foi observada a partir do impacto visual (moda) no sentido de não seguir a estética do hemisfério norte, mas fazendo alusão as características regionais a partir da distinção dos figurinos dos músicos. Esse hibridismo

² Os Beatniks foram artistas, escritores, poetas, músicos, entre outros, que participaram do movimento beat nos anos 1950 e princípios dos anos 1960, que subscreveram um estilo de vida anti-materialista, na sequência da 2ª Guerra Mundial.

³ O Movimento Hippie foi uma manifestação social de contracultura, que questionava os costumes conservadores, cristãos e retrógrados da sociedade ocidental moldada pelo capitalismo americano, num contexto de Guerra Fria.

cultural, criava uma performance irreverente e ao mesmo tempo reflexiva sobre o momento sociopolítico que o Brasil atravessava, a Ditadura Militar.

A pesquisa proposta está voltada para o Udigrudi Recifense. Quanto ao objetivo, a proposta é analisar o movimento Udigrudi como vanguarda artística originada no processo de absorção da cultura estrangeira, resultando em manifestações artísticas expelidas pela cultura brasileira moderna. A abordagem foi realizada em caráter qualitativo, considerando as inter-relações presentes no contexto social, com objetivo de interpretar a proposta e estabelecer linhas que ligam o contexto político do movimento Udigrudi.

Assim, iremos explorar a hipótese de que a opressão e censura na conjuntura política e social durante o período da ditadura militar exerceram influência direta sobre o movimento Udigrudi recifense. O hibridismo das culturas importadas de outros países como Estados Unidos da América, França e Marrocos, em conjunto com a cultura regional recifense, que foi de suma importância para que a mensagem desse movimento pudesse ser bem recebida pelo público. Portanto, registaremos fatos que influenciaram diretamente a mudança de comportamento social de um determinado grupo de jovens nordestinos, mudança esta expressada através do hibridismo das culturas importadas com a cultura regional recifense.

E é pelo olhar dos estudos das performances culturais que analisaremos os aspectos da contracultura contidos no movimento Udigrudi recifense. Elencamos conceitos discutidos nas teorias e práticas das performances culturais, a fim de registrar como esse universo de diversidades culturais contribuiu para a mudança de comportamento desses jovens, dando início ao movimento. Ideias dos estudiosos do campo das performances como os antropólogos Clifford Geertz (antropologia hermenêutica e a semiótica), Esther Jean Langdon (conceitos teóricos analíticos das Performances Culturais), Victor Turner (o processo de Liminalidade e Ritual) que contribuirão para tal análise.

As performances culturais propõe vastas combinações de abordagens, agregando profissionais de diferentes áreas do conhecimento acadêmico, passando pelas áreas das Artes Cênicas, História, Psicologia, Cinema, Economia, Filosofia, Educação Física e/ou qualquer área científica que busque estudar os fenômenos culturais. O que afirma Camargo:

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser (Camargo, 2013, p. 1).

A interdisciplinaridade é uma característica predominante dentro das performances culturais. Como afirmou Camargo, a interdisciplinaridade dentro das performances culturais é como uma maneira de produzir conhecimento originando trocas de teorias e metodologias, acarretando o surgimento de novos meios de produção de teorias e metodologias com a finalidade de compreender, através dos estudos e pesquisas, fenômenos complexos de uma determinada sociedade ou grupo específico. Essa aproximação de diferentes áreas do conhecimento científico condiz com a interdisciplinaridade e ajuda a romper limites do conhecimento científico.

Portanto, através dos diálogos interdisciplinares propostos pela metodologia de análise das performances culturais será possível analisar o Udigrudi. É necessário olhá-lo através da sua própria multiplicidade de referências para compreender como aspectos históricos, sociais, políticos, culturais, artísticos, geográficos e antropológicos se presentificaram. A vida dos jovens foi diretamente afetada, mas toda a dinâmica das ideologias de um país, e da identidade de uma cidade perpassam no processo de gestação, surgimento e manifestação do Udigrudi.

E de qual que é desse tal de Udigrudi? O que foi apresentado ao Brasil foi adaptado e mesclado ao que já existia, produzindo algo que parecia incomum, mas que ainda era agradável e passou a ser fruto de uma cultura. Assim essa palavra diferente e com uma fonética um tanto quanto engraçada simboliza um dos movimentos artísticos que representa a diversidade cultural brasileira. Udigrudi nada mais é do que a forma abrigueirada de pronunciar a palavra *Underground*, e uma forma pejorativa de alguns críticos da época que implicavam com a pronúncia da palavra *underground* por parte dos artistas que seguiam a ideologia desse movimento.

O movimento *underground* da cidade do Recife acabou adotando esse termo pejorativo e ressignificando, demonstrando sua raiz transgressora e sua natureza subversiva. Constitui um dos grupos que iam contra o sistema ditatorial imposto em 1964. E qual seria a principal característica do Movimento Udigrudi? É o de mobilização da juventude recifense, produzindo através da música a contestação social. Questionando o autoritarismo exercido pelo governo durante o regime militar, que utilizava a repressão aos movimentos sociais e manifestações políticas de oposição para silenciar pensamentos que iam contra o regime ditatorial e as práticas sociais conservadoras daquela época, quando o país se afundava numa Ditadura Militar.

O Ato Institucional nº 5, “AI-5”, foi um decreto emitido durante o governo de Artur da Costa e Silva durante a Ditadura Militar no dia 13 de dezembro de 1968. O AI-5 é entendido como o marco que inaugurou o período mais sombrio da ditadura e que concluiu uma transição que instaurou de fato um período ditatorial no Brasil. O AI-5 pôs uma pedra em cima da liberdade de

expressão uma das formas encontradas pela oposição para enfrentar a ditadura militar no Brasil, foi através das performances dos movimentos artísticos.

Desta maneira visitaremos os primeiros anos desse movimento cultural. De forma representativa, usaremos alguns artistas referenciais, como Laílson e Lula Côrtes, Marconi Notaro, Ivinho, as bandas Ave Sangria, Aratanha Azul, e outros artistas que se tornaram mais conhecidos pelo público em geral como Geraldo Azevedo, Alceu Valença e Zé Ramalho. Também discutiremos de forma ilustrativa, os trabalhos do universo visual desse movimento. O som que esse pessoal produzia, o beat-psicodelia recifense, trazia algo muito diferente na sonoridade, que para aquela época era considerado exótico. Misturavam *rock 'n' roll* com influências do forró, baião, repente, xaxado, embolada e frevo, numa verdadeira viagem lisérgica, onde a sinestesia caracterizada pela mistura de ritmos acabou definindo-o como um movimento de vanguarda, originada do processo de absorção de segmentos das culturas estrangeiras como a estadunidense, africana e oriental.

Um exemplo dessa particularidade do Udigrudi recifense é a distinção dos figurinos dos músicos, que misturavam roupas de cangaço com trajes religiosos e imagens da arte *Trippy*, a Arte Psicodélica, com gráficos ou exposições visuais relacionadas ou inspiradas por experiências e alucinações psicodélicas conhecidas por seguir a ingestão de drogas psicodélicas, como LSD e psilocibina. A palavra “psicodélico” significa “manifestação da mente”. Também ao efeito produzido ao tomar uma droga psicodélica, aquela que afeta a mente e a maneira como alguém percebe o espaço ao seu redor. Um verdadeiro hibridismo cultural movido pela pegada psicodélica daquela turma.

Outros movimentos culturais incrementaram o caldeirão do Udigrudi recifense, principalmente o movimento psicodélico que exerceu influência direta. Esse movimento viveu seu auge na década de 1960 nos E.U.A. Grupos de artistas utilizavam o LSD ou ácido lisérgico - elemento extraído de um fungo do gênero *Claviceps* e sintetizado pela primeira vez pelo cientista Albert Hoffman, em 1943, na Suíça.

De início, essa droga foi estudada como arma de espionagem nos primeiros anos da Guerra Fria, já nos anos 1960 essa substância passou a ser usada em estudos clínicos nas sessões de psicoterapia. Dos consultórios para o mundo, foi só sair pela porta da frente. Caiu no gosto da população jovem, principalmente dos artistas. Seus efeitos alucinógenos alteram as percepções, ampliando a capacidade de perceber cores e alterações na recepção de sons, exercendo um efeito de sinestesia catalisadora nos movimentos artísticos e culturais como a beatlemania, movimento *hippie* e a revolução sexual.

Contudo é nítido que essa sinestesia catalisadora estava presente no dia a dia do grupo dos artistas do Udigrudi recifense, principalmente no mais importante ponto de encontro do movimento: o Bar Beco do Barato, situado na Av. Conde da Boa Vista, 1072 - Boa Vista, Recife - PE, 50060-001. Nesse ambiente, os expoentes do movimento se encontravam não só para apresentar seus trabalhos, mas também para compartilhar experiências que, de certa maneira, os ajudavam na composição de novos trabalhos. Esse reduto também será retratado aqui por conta da sua importância para o movimento Udigrudi.

A atmosfera cultural da cidade do Recife também contribuiu com o hibridismo cultural encontrado no Udigrudi recifense. A partir de estudos e pesquisas conseguimos encontrar diferentes expressões artísticas que compõem as tradições daquele local, algumas delas são: Frevo, Capoeira, Maracatu Nação, Maracatu de Baque Solto, Cavalo Marinho, Mamulengo e Caboclinho. Os integrantes do movimento Udigrudi, através das experimentações musicais, expressavam suas sensibilidades e o imaginário que tinham sobre a cidade que os rodeava mesclando seu lado irreverente com as festas populares.

O circuito onde esses músicos transitavam, hora em lugares clássicos, como os teatros da cidade, hora em lugares considerados marginalizados, como bares afastados do centro da cidade, influenciou na produção musical, oferecendo a liberdade que os artistas necessitavam para exercer a experimentação em suas produções, desenvolvendo assim a própria identidade daquele movimento cultural.

Para pensar a relação do espaço urbano com a manifestação de movimentos culturais, vale a pena elencar os estudos da geógrafa singapurense Lily Kong (1995), pesquisadora no campo da geografia social e cultural. Os estudos de Kong apresentam que a música serve como meio de sociabilidade, os artistas transmitem suas experiências com a dinâmica pulsante da paisagem urbana, explorando a interação única com a cidade e seus elementos. Envolvem questões do cotidiano do espaço em que estão inseridos, apresentando suas sensibilidades nas aventuras vividas, denúncias de problemas sociais ou práticas singulares do seu grupo (KONG, 1995). Portanto, a cidade do Recife foi essencial para o surgimento do Udigrudi, pois foi através das sociabilidades desse espaço agregado às questões sociais do momento, foi possível a emergência do movimento.

Analisamos o Udigrudi enquanto um exemplo da potencialidade experimental produzida através do hibridismo. Ressaltamos que os contatos e misturas fazem parte da cultura e da identidade brasileira. Assim, muitas performances foram e são elaboradas, produzidas e a cultura e seus parâmetros são ressignificados. Tentar distinguir apenas uma performance artística ou

cultural para identificar a cultura brasileira é algo equivocado, uma vez que que nosso país comporta uma enorme gama de traços culturais presentes na música, literatura, culinária, festas tradicionais nacionais ou regionais que foram trazidos por imigrantes ou simplesmente importados de outros países. Essa diversidade cultural contribui para a formação da identidade e do imaginário do povo brasileiro.

Tal assimilação também contribuiu para o hibridismo cultural apresentado nas performances do movimento Udigrudi. Diante de um momento conturbado da nossa história política, como foi a ditadura militar, expressar a oposição a ideologia e a cultura de massa dominante de maneira que a mensagem fosse recebida e sem sofrer qualquer tipo de censura, era algo que a irreverência lúdica dos artistas poderia fazer. O Udigrudi mostrou sua identidade ao levantar a bandeira da contracultura, apresentando a inquietação de uma geração contra uma sociedade desigual, suas performances trouxeram reflexões sobre a possibilidade de um caminho mais igualitário, sensível e humanitário para a sociedade brasileira daquela época. As ideias da geração dos anos de 1960/1970 mudaram a perspectiva das gerações que vieram em seguida.

Pesquisadores culturais, como Artur Onyaiê, com seu texto "As Cenas Musicais no Recife e as Práticas Memorialísticas Acerca do Udigrudi", apresentado no XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – João Pessoa – PB – 15 a 17/05/2014, e Rafael Ribas, com seu trabalho "Contracultura Musical Brasileira: Movimentos e Particularidades", de 2016, são referências, pois apresentam obras que contemplam o surgimento e a representatividade do movimento Udigrudi recifense. O historiador Marcos Napolitano (2016) que possui uma gama de trabalhos voltados ao tema da ditadura militar e as produções artísticas daquela época, como por exemplo: "História & Música – história cultural da música popular.", "1964: História do regime militar. São Paulo: Contexto, 2017" e "Desbunde", diversão e resistência: a cultura nos anos de chumbo (1970-1975), também será usado como base específica para o desenvolvimento deste trabalho.

Portanto o recorte temporal da pesquisa, tem como marco zero a I Feira Experimental de Música do Nordeste, realizada em novembro de 1972. No primeiro capítulo, trataremos da exposição dos fatos históricos que antecedem o surgimento do movimento Udigrudi recifense. Será apresentado um relato cronológico de acontecimentos que representam o surgimento da contracultura, após a Segunda Guerra Mundial, nas décadas de 1950 e 1960, com o surgimento dos *beat* influenciando diretamente o movimento *hippie*, que por sua vez, ajudou a disseminar a contracultura pelo mundo até chegar ao Brasil, onde foi representada, entre outros, pelo Tropicalismo.

No segundo capítulo será exposto a história do movimento Udigrudi recifense, com ênfase nos anos iniciais do movimento, segundo o recorte proposto. Para tanto, propomos uma discussão do tema a partir do olhar das performances culturais a fim de compreender a mudança de comportamento social de um determinado grupo de jovens nordestinos, contextualizando o momento histórico vivido por eles e como foram influenciados por suas referências internas e externas. Analisaremos as performances desses artistas em suas apresentações e em suas composições.

No terceiro capítulo a proposta é abordar as principais obras dos artistas expoentes do movimento Udigrudi, que são: *Satwa* – Lula Côrtes e Laílson (1973); *No Sub-Reino dos Metazoários* – Marconi Notaro (1973); *Ave Sangria* (1974); *Paêbirú* (1975) – Lula Côrtes e Zé Ramalho e por último *A Turma do Beco do Barato* – Antologia 1970 (2004), considerados um marco na busca de novos caminhos na música brasileira por meio da psicodelia recifense.

Essa dissertação envolve também o objetivo de colaborar com arcabouço literário sobre a contracultura brasileira, já que o movimento Udigrudi recifense foi pouco estudado, levando a um certo desconhecimento por parte dos admiradores das obras musicais produzidas no território nacional. Assim, pretendemos ajudar a divulgar esse movimento de contracultura para as novas gerações, revelando um dos ingredientes que faz parte da grande mistura cultural que representa o nosso país.

Capítulo I – Cultura de Massa e Contracultura

O primeiro capítulo tem por objetivo abordar uma discussão dos fatos históricos, que seguiram o fim da Segunda Guerra Mundial com a bipolarização mundial entre o Bloco Socialistas e Capitalista liderado pelos Estados Unidos da América, o imperialismo Norte Americano que influenciou diretamente as gerações das décadas de 1950/1960, culminando na explosão do ideal da contracultura com o surgimento dos *beat*, que eram contra a sociedade de consumo, o imperialismo e capitalismo influenciando diretamente o movimento *hippie*, que antecedeu o Udigrudi recifense. Iremos apresentar a definição de cultura que é vista como parte de uma construção social e histórica.

Analisaremos a indústria cultural de consumo que tem o objetivo o lucro e manutenção do pensamento dominante, dialogando com os conceitos da razão instrumental e razão crítica, proposta pelos pensadores frankfurtianos. Nessa perspectiva, a indústria, já com os seus estudos de mercado realizados, promove a distinção dos padrões que a sua produção deve responder.

Com tudo isso a indústria cultural surge com o grande mercado consumidor, estruturando a cultura de forma hegemônica. Dessa forma buscaremos explorar os efeitos dessa limitação individual promovida pela indústria cultural com o surgimento de movimentos que romperam com os padrões culturalmente estabelecidos, tais como movimento *beat* e *hippie*, até chegarmos ao início da contracultura no Brasil com o surgimento do tropicalismo um claro exemplo dos conceitos da cultura global de Stuart Hall (2006)⁴.

1.1 A Industrialização da Cultura

Hoje aprenderemos uma bela receita de um “Bolo Capitalista”, que prenderá as pessoas pelo estômago, quero dizer, pela mente. Com os ingredientes a postos, prepare a forma untando-a com bastante ideologia, seja de direita ou esquerda, isso vai depender da sua preferência. Logo após, com a sua batedeira, misture os seguintes ingredientes: $\frac{3}{4}$ de uma sociedade, 5 xícaras de mercado consumidor, uma dúzia de produtos industrializados e supérfluos, 5 partes de programas de televisão (dê preferência aos de horário nobre).

Para a massa ficar bem homogênea, não se esqueça de acrescentar uma grande quantidade de “jingles”, e antes de levar ao forno, já preaquecido, adicionar um tablete de bitolaria⁵,

⁴ Hall, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraci Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁵ Pessoa cujos hábitos ou ideias são fixos ou muito resistentes e difíceis de mudar.

lembrando que esse último ingrediente dará aquele sabor especial que deixará as pessoas loucas por outro pedaço. Com a receita pronta, sirva em grandes quantidades em “pratos” rasos, como o rádio, ou em modelos mais fundos como as emissoras de televisão. Lembrando que essa receita serve milhares ou milhões ao mesmo tempo, isso vai depender, é claro, dos tipos de “prato” que você escolher.

Essa analogia é uma forma sucinta de demonstrar como a indústria cultural age para conseguir seus lucros, vendendo seus produtos para uma sociedade de massa. Isto é, utilizam de um conjunto de métodos e procedimentos que descartam dos seus consumidores qualquer pensamento crítico acerca de todo mecanismo utilizado por ela na elaboração de seus produtos, pois a produção em massa de entretenimento e informação pode levar as pessoas aceitarem passivamente as ideias dominantes, sem questionar ou analisar de maneira crítica, assim a indústria cultural transforma a propriedade racional uma simples ferramenta de obtenção de lucros.

Nesse contexto, a palavra razão está ligada aos pensamentos iluministas. Naquela mundivisão, as ideias filosóficas retratavam a crença do avanço contínuo da ciência e do progresso. Somadas com as ideias de antropocentrismo e com o pensamento de liberdade individual, que levariam ao resultado de felicidade ou da plena conquista da autonomia humana através do conhecimento, uma vez que a humanidade aprendesse as leis que regem a natureza e os fenômenos naturais, o homem então se tornaria um instrumento da consciência individual autônoma contra a ignorância.

Porém, observando o decorrer dos acontecimentos do século XX, os estudiosos da Escola de Frankfurt entenderam que essa razão defendida pelos iluministas não levaria a humanidade a um progresso contínuo, não conseguiria o êxito imaginado. Dessa forma, os frankfurtianos constataram que a ciência, considerada como o carro-chefe dos iluministas, foi usada para produção de armas químicas e bélicas para as duas Grandes Guerras. Além disso, a manipulação do discurso científico foi basilar para a disseminação de ideologias assim como ao nazismo. Tudo isso colocou em xeque o ideal iluminista.

Dado a esses acontecimentos, os pensadores da Escola de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer entenderam que essa “razão” não passa de um instrumento. Quando utilizado de maneira errônea pode culminar em holocaustos. Essa razão não proporcionou naquele contexto de guerras reflexões objetivas sobre as finalidades do conhecimento.

Aquela razão acabou sendo usada como instrumento de dominação e aniquilação do outro, pelo simples fato do outro pensar e agir de maneira diferente levando a barbárie, e isso defrontaria a ideia de liberdade e de autonomia humana.

De acordo com Guarato (2016) o termo indústria cultural criado por Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer designa a cultura como um objeto de dominação, para alcançar o capitalismo avançado, ou seja, a massificação da cultura. Nesse sentido, quando a indústria cultural atinge muitas pessoas através do seu meio de comunicação, consegue difundir modelos de cultura planejado que não levam em consideração as diferenças de gostos e identidade dos indivíduos que consomem o produto oferecido, massificando assim gostos, pensamentos e tendências comerciais formando assim uma massa homogênea que aceita qualquer molde a ela imposta.

Adorno e Horkheimer argumentaram que a indústria cultural contribui para a alienação das massas, uma vez que se consomem produtos culturais padronizados com valores e ideias pré-determinadas. Nesse aspecto observamos que essa projeção pode levar a homogeneização a cultura, onde as diferenças e as subjetividades, são suprimidas em favor de um padrão cultural dominante. Portanto a indústria cultural pode ser vista a partir de percepções preferenciais de indivíduos, que através de táticas podem resultar em um controle sutil sobre opiniões e comportamentos, assim compreendemos que a indústria cultural está intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico na perspectiva da produção em massa e a distribuição em alta escala.

Umberto Eco⁶ (1932-2016) abordou em suas pesquisas temas relacionados a cultura de massa, mídia/comunicação, analisando os meios de comunicação a partir do estudo de signos e símbolos. Explorando como os signos da cultura de massa são interpretados entre diferentes grupos, nesse caso o autor argumenta que o espectador não é apenas um consumidor, mas desempenha um papel ativo para a construção dos significados.

Na obra *Apocalípticos e Integrados* (1973) Eco destaca que a indústria cultural é “um conceito-fetice que tem a particularidade de bloquear o discurso, enrijecendo o colóquio num ato de reação emotiva” (p. 10- 11). Enquanto Adorno e Horkheimer se concentraram mais diretamente nas dimensões críticas e nas preocupações com a padronização e alienação, Umberto Eco abordou a cultura de massa de uma perspectiva mais abrangente, considerando a interpretação ativa do público, as complexidades da comunicação simbólica e os desafios da representação mediada na sociedade.

Jesús Martin-Barbero (1997) buscou discutir as questões culturais assim como a influência da mídia na sociedade, de uma forma diferente na qual foi postulada pela Escola de Frankfurt, o

⁶ Umberto Eco foi um escritor, filósofo, semiólogo, linguista e bibliófilo italiano. Reconhecido por ser titular da cadeira de Semiótica e diretor da Escola Superior e Ciências Humanas na Universidade de Bolonha.

autor propõe um estudo teórico referente as manifestações culturais abordando a interrelação entre cultura popular e cultura de massa. Na concepção de Martin-Barbero:

Pensar a indústria cultural, a cultura de massa, a partir da hegemonia, implica uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologicista, que reduz a comunicação a um problema de meios, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da degradação da cultura. Essa dupla ruptura ressitua os problemas no espaço das relações entre práticas culturais e movimentos sociais, isto é, no espaço histórico dos deslocamentos da legitimidade social que conduzem da imposição da submissão à busca do consenso (MARTIN-BARBERO, 1997, p.124).

A indústria cultural tem a capacidade de padronizar os bens de consumo com o objetivo de satisfazer as grandes solicitações do público, observando é claro, o que é mais lucrativo aos seus olhos. Sabendo disso, essa indústria já com os seus estudos de mercado realizados, promove a distinção dos padrões que a sua produção deve responder. Com tudo isso a indústria cultural promove e obtém o seu grande naco do mercado consumidor e desenha-se então a cultura de massa. Portanto podemos compreender que pensar a indústria cultural e a cultura de massa é refletir sobre a base hegemônica, e essa ruptura diz a respeito do deslocamento entre comunicação e cultura ou seja, a indústria cultural se estabelece por meio da ação hegemônica.

Esse fenômeno não acontece por conta de uma evolução tecnológica industrial, não só mesmo pela causa de novas tendências de moda, ritmos musicais ou hábitos que surgem durante as quatro estações anuais. Sabendo da busca incessante de lucro por parte dos grandes industriais, Theodor Adorno (1985) que foi um filósofo, sociólogo, musicólogo, compositor alemão e integrante da Escola de Frankfurt, afirma:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (Adorno, 1985, p. 114).

Portanto, a ciência e os avanços tecnológicos dentro do contexto da razão instrumental serviram como ferramentas de dominação ideológica, política e científica. Em linhas gerais, é o conhecimento sendo utilizado para algo fora do universo do indivíduo comum, algo que está ligado a importantes decisões políticas ou como instrumento de grupos ou classes sociais que detém parte do poder de uma sociedade.

A antítese proposta pelos pensadores frankfurtianos para a razão instrumental é justamente a razão crítica. Essa construiria um pensamento reflexivo sobre os meios e as finalidades do conhecimento analisando as condições sociopolíticas e económicas de um estado, então, dessa maneira os indivíduos poderiam problematizar questionando os “porquês” dos caminhos e das finalidades da razão instrumental visando o rompimento ou transformações da realidade vivida.

Como principal consequência da chamada indústria cultural temos a grande mídia massificadora, com a sua comunicação de massa, disseminando informações por diferentes canais como, por exemplo: jornais, cinema, televisão, rádios e hoje também a internet. Possui como característica alcançar uma grande quantidade de receptores ao mesmo tempo, em resumo a mídia massificadora é parte do “corpo” - o braço que distribui o produto da indústria cultural. É sobre essa forte influência que a indústria cultural e os grupos políticos conseguem passar suas mensagens para grande parte da sociedade.

De fato, concordamos com uma simples verdade apresentada no ditado popular: “a propaganda é a alma do negócio”. Com essa expressão, não é difícil de imaginar como as grandes aglomerações midiáticas proporcionam um paraíso de lucros para a indústria cultural. Vende-se de tudo: roupas, alimentos, utensílios domésticos, viagens, veículos, e algo que pode ser temerário – ideias prontas.

A mídia influencia sim! indústria cultural e os seus veículos midiáticos conseguem promover produtos de mau gosto aos topos das paradas de sucesso, influenciam o estilo de vida e promovem ou denigrem qualquer tendência no mercado consumidor. Enfim, numa sociedade sem a “Razão Crítica” como referência Horkheimer, a mídia possui poderes ilimitados.

O avanço do pensamento da razão instrumental e a utilização da mídia como ferramenta de fomento comercial acarretou um nivelamento social, bem como diferenças profissionais, étnicas e regionais. Como todos são colocados ao mesmo lado no contexto da padronização desejada pelo mercado, a mídia acaba desrespeitando as individualidades, enxergando não vários grupos, mas sim uma massa homogênea, como se fosse a massa de um grande bolo.

Para melhor recortarmos os assuntos mídia massificadora e razão instrumental, nada mais correto do que trazer o melhor exemplo de mercado consumidor: os Estados Unidos da América, que apresenta uma das marcas da globalização: a mundialização da cultura, ou seja, a promoção de uma cultura mundial, homogeneizada por uma visão monocultural e norte/eurocêntrica com uma produção simbólica industrial presentes em todas as partes do globo, difundindo sua dominação econômica e cultural.

1.2 Cultura e Contracultura

O que é cultura? Uma palavrinha bem ensaboada, desliza facilmente entre os dedos de quem deseja definir seu conceito. Vem do latim, mais precisamente das variações da palavra *colere*, e traz consigo uma variedade de significados, tais como: cultivar, habitar, cultuar, cuidar, tratar bem, prosperar. De acordo com o Antropólogo inglês Edward Burnett Tylor, que no século XIX definiu a cultura como algo complexo que inclui “conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade” (2014, p. 69).

Segundo Umberto Eco (1973) a cultura faz parte de um conjunto de signos onde os símbolos e significados são partes fundamentais para a comunicação, nesse sentido os signos culturais são construídos, interpretados e transmitidos através da linguagem, imagens e outros meios simbólicos. Deste modo o autor explora como os meios de comunicação moldam a cultura, sendo parte integrante da semiótica social, na qual os signos culturais desempenham um papel importante para a construção da identidade individual e coletiva.

Essa definição básica de uma palavra tão polissêmica criada por Tylor ajudou a nortear os estudos antropológicos sobre a cultura de várias sociedades e, também nos ajudará a entender mais sobre a discussão entre cultura e contracultura. Por ter se tornado um sinônimo de Civilização nos séculos XVIII e XIX, a cultura acaba englobando novos elementos em seu já vasto cartel de significados, entre eles estão: desenvolvimento social, grau de instrução de uma sociedade, prática de bons costumes e formalidades sociais.

Tudo isso era ligado aos comportamentos das elites, hábitos que construíram a ideia de que a cultura era algo que estaria sempre nos patamares mais altos de uma sociedade ou teria que obedecer a uma estrutura organizacional, onde, os ricos teriam uma cultura erudita e os pobres uma cultura popular, deixando algo de pejorativo quando se trata do “povão”.

Essa dicotomia além de rotular os componentes da pirâmide social, aumenta os abismos que existem entre a elite e o resto menos abastado de uma sociedade. Essa divisão condicionada entre diferentes formas de cultura abre um leque de discussão dentro de uma mesma sociedade ou entre sociedades distintas, desabrocha um sentimento crucial – Nós e os Outros. Estamos condicionados a enxergar a nossa cultura sendo sempre melhor do que a dos outros, esse sentimento sempre ocasionou diversos entraves históricos.

Nos anos de 1950, 1960 e 1970 o imperialismo dos Estados Unidos da América utilizou de forma contundente a sua indústria cultural em prol da disseminação do seu estilo de vida, eles

se fizeram presentes em todos os continentes com seus filmes, músicas, moda e cada país que consumia tais produtos absorviam o estilo de vida propagandeada pelos E.U.A o que ocasionou mudanças culturais por fatores externos nos países onde o imperialismo capitalista alcançou.

O Udigrudi é um exemplo claro de mudança externa, onde a junção de elementos nativos que engloba particularidades de outra cultura criando assim uma terceira forma rebuscada, contendo características de todas os gêneros culturais que originou o Udigrudi, atribuindo uma performance peculiar recheada de hibridismos culturais nas apresentações dos artistas que faziam parte do movimento.

Já que tocamos no assunto mudanças, vamos aprofundar mais, olhando para o grande expoente das questões econômicas e culturais do século XX. Os E.U.A, novamente, surgem como um bom exemplo de mudança cultural interna. O *American way of life* ou Estilo de vida Americano, surge como uma forma de fuga das memórias da queda das bolsas de 1929 e principalmente da Segunda Guerra Mundial.

Durante a guerra fria, a sociedade estadunidense enxergava a vida de conquistas materiais, como sinônimo de felicidade. Independente das circunstâncias de onde o indivíduo nascia. Seu sucesso financeiro sempre dependeria do seu esforço pessoal e isso estava sempre acompanhado do sentimento nacionalista e do poder aquisitivo para o consumismo. Isso desenhava o espírito de liberdade americano que se confrontava com os padrões de vida das populações dos países da União Soviética, e é claro que isso foi disseminado pela mídia, através de comerciais ideológicos em horário nobre, principalmente nos países em que a política externa dos E.U.A fazia-se presente com a Plano Marshall e a Doutrina Truman ⁷ – o pacote de ajuda econômica às nações que se encontravam mais frágeis no pós-guerra, aliado a um imperativo doutrinário cujo objetivo era impedir a expansão do comunismo.

A propaganda passou a uma arma utilizada pelos E.U.A contra a expansão da ideologia comunista, sendo institucionalizada pelo *National Security Council Directive*⁸, dando disposição legal para as instituições de segurança e políticas externas agirem contra a crescente influência da União Soviética nos continentes europeu e asiático, é o que narra Frances S. Saunders em seu

⁷ A Doutrina Truman, em conjunto com o Plano Marshall, buscava desmobilizar as ações da URSS no Leste Europeu, enfraquecer movimentos socialistas em países capitalistas e reintegrar os países socialistas ao sistema capitalista.

⁸ O Conselho de Segurança Nacional (National Security Council ou NSC, em inglês) é uma organização administrativa diretamente subordinada ao presidente dos Estados Unidos. Seu papel é assessorar, coordenar e, algumas vezes, provocar a ação em questões de política externa, segurança nacional e questões estratégicas em geral.

livro: Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura, podemos conferir um trecho que Saunders retrata o domínio da propaganda pelas instituições estadunidenses.

Mas os documentos oficiais relacionados com a Guerra Fria cultural solapam sistematicamente esse mito do altruísmo. Era de se esperar que os indivíduos e instituições subsidiados pela CIA atuassem como parte de uma ampla campanha de persuasão, de uma guerra de propaganda em que a "propaganda" era definida como "qualquer esforço ou movimento organizado para disseminar informações ou uma doutrina particular, por meio de notícias, argumentos especiais ou apelos destinados a influenciar o pensamento e as ações de qualquer grupo considerado". Um componente vital desse esforço era a "guerra psicológica", definida como "o uso planejado, por parte de uma nação, da propaganda e de outras atividades diferentes do combate, que transmitam idéias e informações destinadas a influenciar as opiniões, atitudes, emoções e comportamentos de grupos estrangeiros de forma a apoiar a consecução dos objetivos nacionais". Além disso, o "tipo mais eficaz de propaganda" era definido como aquele em que "*o sujeito se move na direção que você deseja por razões que acredita serem dele*". É inútil contestar essas definições. Elas se espalham a torto e a direito pelos documentos governamentais, pelos *donnés* da diplomacia cultural norte-americana do pós-guerra (Saunders, 2008, p. 16).

Ou seja, a propaganda passa a ser uma ferramenta essencial para o desenrolar da guerra-fria, um novo campo de batalha, com novas armas. O poderio tecnológico bélico dos Estados Unidos da América outrora voltado para a guerra de combate é deixado um pouco de lado e suas principais armas passam a ser os veículos midiáticos da época como o rádio, televisão e principalmente as salas dos cinemas espalhadas pelo mundo. A superpotência capitalista começou a utilizar os meios de comunicação para vender o seu melhor produto: *American way of life*, o Estilo de vida Americano. Esse estilo que vinha crescendo no período de Entre Guerras, se fortaleceu durante a guerra fria através dos meios de comunicação disseminadas como filmes, músicas ou qualquer produto que representassem o estilo de vida capitalista possível de ser propagandeado por esses meios.

Seguindo uma receita tradicional de um "Bolo capitalista", os Estados Unidos da América investiram em disseminar o hábito do consumismo em seu território e para o resto do mundo. Seus padrões e ideologias passaram a ser exportados, buscando estabelecer essa dominância cultural como tática para o seu fortalecimento. Eles venderam a imagem da felicidade através do consumismo em que comprar e ter tempo livre nas atividades de lazer em família passou a ser o centro de tudo. Começaram a enxergar a televisão como item indispensável, na qual eram divulgados padrões comportamentais e estéticos de uma vida equilibrada em uma sociedade liberalista e padronizada com modelo de casamento tradicional, religiosidade e de moralidade familiar. É importante salientar que essas táticas de disseminação e contaminação através da

propaganda, também catalisaram o sentimento de inconformismo entre pessoas e grupos que não compravam essa narrativa pronta e artificial.

Esse mesmo sentimento conservador era vivido no Brasil no fim da década de 1960, o que fez impulsionar a vontade de mudanças principalmente na cultura. Era a deixa quase teatral que fez com que surgisse os movimentos de contracultura como a Tropicália e o Udigrudi.

No final da década de 1950 o sol nascia, os pássaros cantavam, as famílias norte-americanas se reuniam para mais um belo e saciável café da manhã com ovos fritos, bacon crocante, panquecas com fios de mel, tudo tranquilo. Mas ao fundo, uma inquieta batida crescia: “*Bebop, Bebop, Bebop*⁹...” esse compasso harmônico e complexo de centenas de martelos que moldavam os trilhos das estradas de ferro de uma nação em crescimento e expansão mundial davam o ritmo certo a uma vertente desavergonhada do *Jazz*. Esse ritmo serviu como trilha sonora para um sentimento de mudança de uma geração que transformaria para sempre o universo cultural, com suas contestações e sua nova proposta de ver o mundo e suas imperfeições, com a mesma batida complexa do *Bebop* surgiam os *Beats*.

1.3 The Beats Road – A estrada seguida pelo Udigrudi

Acontece que tudo tem um começo, pelo menos na concepção positivista sobre tempo, para entendermos como o Udigrudi surge nos anos setenta na cidade de Recife-PE, voltaremos no país do Tio Sam no início dos cinquenta, para ilustrar como ocorre os fatos que determinam as mudanças de comportamento cultural.

Em meio a um cenário movido pelo conservadorismo e estagnação cultural pós segunda guerra, uma parte de jovens americanos dos anos cinquenta sentiram uma enorme necessidade de encontrar novas expressões que representassem suas identidades, levando a uma mudança comportamental artística, que influenciou a escrita, música, viagens, experiências e estilo de vida dos jovens desta época e das próximas gerações, a forma quadrada e suburbana da sociedade dos E.U.A começava a mudar com os pensamentos dos *Beats* e com suas atitudes mostraram porquê vieram.

Os *Beats* queriam apresentar ao mundo uma nova forma de viver fora dos padrões do conservadorismo ditada pela *American way of life*, e através da literatura mostravam seu estilo de

⁹ Bebop é o nome que representa uma das correntes mais influentes do Jazz. Seu nome provém da onomatopeia feita ao imitar o som das centenas de martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, gerando uma “melodia” cheia de pequenas notas.

vida intensa. Em seus livros os personagens perambulavam pelas ruas atrás da boemia, isso quando não estavam “*On the Road*¹⁰”. Era uma geração que adorava o pé na estrada, sempre em movimento, descobrindo novos lugares e trocando experiências.

Um movimento que nasceu na segunda metade da década de 1950. Entre as amizades de escritores intelectuais liderados por Jack Kerouac, eles tinham como ponto de encontros ambientes que tocavam jazz localizados nos guetos da cidade de São Francisco, no estado da Califórnia. Lugares frequentados por latinos e negros, o consumo de álcool e drogas era feito sem nenhum alarde, um universo do submundo norte-americano onde os *Beats* organizavam seus recitais e shows de jazz.

Por conta das experiências que eram trocadas tanto na boêmia quanto na estrada, a produção literária era compulsiva. As ideias, de certa maneira, eram apresentadas de formas embaralhadas e as vezes até caóticas. A linguagem utilizada era informal com gírias e linguajares vindo dos guetos que eram frequentados por negros e latinos, grupos excluídos e marginalizados pela sociedade norte-americana padronizada. Seus hábitos incomodavam os defensores do conservadorismo, de tal forma, parte da imprensa anexou o sufixo *Nik* fazendo alusão ao satélite russo *Sputnik*, renomeando o movimento como *Beats*, uma maneira pejorativa de afirmar que os integrantes daquele grupo não eram norte-americanos e excluí-los seria a melhor opção.

A guerra fria trazia consigo a paranoia do sentimento contra o comunismo, a propaganda anticomunista trazia a clara ideia de que ser comunista era ser contra a democracia, às ideias da propriedade privada, do consumismo, ir contra o poder religioso dentro de uma sociedade. A partir do momento em que os eventos dos *Beats* iam ganhando as manchetes dos jornais a parte conservadora da sociedade norte-americana se assustava ao ler os relatos e as ideias do estilo de vida dos *Beats* que iam contra o estilo de vida conservador e fechado para mudanças das famílias norte americanas.

O Udigrudi recifense teve um início parecido ao ser “batizado” com esse nome na tentativa de desmerecer o seu espaço. O movimento herdou dos *Beats* algumas das suas principais características: a busca de igualdade entre os povos e a troca de experiências culturais com outras raças e etnias. Também eram contra a qualquer tipo de conservadorismo.

Não demorou muito para que autores como Allen Ginsberg, Gregory Corso e Gary Snyder, tidos como os principais autores do movimento, passassem a ser perseguidos pela censura estadunidense considerados subversivos, algumas de suas obras foram proibidas de

¹⁰ Livro do escritor Jack Kerouac, considerada a obra-prima de Kerouac, um dos principais expoentes da geração *Beats* dos E.U.A, serviu de grande influência para a juventude dos anos 60 que colocavam uma mochila nas costas e viajavam pelo país.

comercialização devido ao conteúdo, que era considerado como inspirador de condutas marginalizadas pelos conservadores e risco imediato para realização de manifestações. Além da perseguição da censura conservadora, os principais autores do movimento *Beats* foram processados pelo governo dos E.U.A. que acusavam que suas obras possuíam contexto obsceno e incitação ao crime de vadiagem.

Já sabemos desde criança que o sabor mais gostoso é do doce proibido. Foi justamente após a proibição circulação e comercialização de algumas obras daqueles escritores pela censura do Tio Sam como o livro *Howl* de Allen Ginsberg, que o movimento *Beats* ganhou força, fazendo com que as notícias que circulavam nos jornais despertassem a curiosidade de mais jovens ociosos e descrentes por conta do sistema onde estavam inseridos.

Hoje em dia, aqueles mesmos autores que sofreram com a censura são celebrados e tidos como verdadeiros símbolos da literatura de resistência dos Estados Unidos, fazendo com que esse movimento seja reconhecido e respeitado. No âmbito musical artistas como Bob Dylan, Jim Morrison, John Lennon se inspiraram nas histórias e realizações da geração *Beats*.

Mas como já discutimos, a indústria cultural é responsável por produzir, distribuir e comercializar produtos culturais atendendo as demandas do público heterogêneo, em manutenção do capitalismo estabelecendo influência e dominância. Não demorou muito para que o estilo beat de ser fosse englobado pelo sistema, como foi retratado em O livro de Jack – Uma biografia oral de Jack Kerouac, por Barry Gifford e Lawrence Lee, publicado em 1994:

A revista Time e família viam nos beats um pequeno e atraente espetáculo. Não tardaria para que cafés com paredes inteiramente negras e bares chamados The Cellar [Porão] abrissem em praças como Milwaukee e Fort Worth. Boinas voltaram à moda. Allen não teve como parar o mecanismo que fora acionado três anos antes com sua cuidadosa coreografia da cena de San Francisco. No primeiro parágrafo de seu artigo Millstein dissera que a publicação de *On the Road* era uma ocasião histórica “na medida em que o surgimento de uma autêntica obra de arte é um grande acontecimento em uma época em que a atenção se fragmenta e as sensibilidades se embotam pelos excessos da moda (multiplicada à milionésima potência pela velocidade e peso das comunicações). A moda venceu (Gifford; Lee, 2013, p.125).

Aquele movimento, que em seu início incomodava, viraria moda e seu legado seria retorcido e moldado para o universo *mainstream*¹¹. Suas vestes, que originalmente eram conseguidas através de doações por não servirem mais ou simplesmente não estarem de acordo com a moda vigente, hoje em dia viraram tendências praticadas pelos *Hipster's*, um termo inglês usado originalmente nas décadas de 1930/1940 para descrever jovens norte-americanos brancos

¹¹ Aquilo que se considera habitual ou normal porque é feito ou aceito pela maioria, produto padrão comercial, sem compromisso com o individualismo.

de classe média que começaram a frequentar ambientes que tocavam jazz, antes limitados a classe marginalizada como negros, hispânicos e homossexuais. Atualmente é utilizado para caracterizar um grupo de pessoas que adota um estilo de roupas vintage¹² e hábitos alternativos como dietas vegetarianas/veganais e práticas sustentáveis em atividades do cotidiano visando minimizar o impacto negativo no meio ambiente, e por conta disso são considerados como seguidores da ideologia Beat.

Hoje alguns críticos consideram essa nova geração de *Hipster* como *Beats* “Nutellas”, uma forma pejorativa de descrever o *Hipster* do século XXI como uma pessoa fresca e mimada, associando seu estilo a uma marca famosa que produz creme composto por avelã e cacau, um doce *gourmet*, uma sofisticação que não se enquadra de maneira alguma com a ideologia *Beat*. Os novos adeptos dessa cultura se distanciaram da essência *On The Road* (livro de Jack Kerouac que passou a ser considerado como a Bíblia dos seguidores da ideologia pregada pelos *Beats*).

O que proporcionou esse modismo *hipster* no século XXI, foi provavelmente o advento das redes sociais (mais uma forma de massificação), onde as gerações Y e Z realizam seus desejos de expor seus estilos de vida, logo a moda ou hábitos *hipster* caíram no gosto dos jovens. Dessa maneira afirma-se o quanto os novos adeptos dessa cultura se distanciaram da essência “*On The Road*”.

Na figura que segue podemos notar no meme¹³ que traduz a crítica sobre a referência de ser um “*Hipster* Nutella”, com a frase em inglês dizendo “— Estou tão feliz que não tenho que caçar. Pois, realmente não tenho uma “maldita” pista de onde vivem Tacos sem Glúten”

Figura 1: *Hipster Nutella*



Fonte: > <https://www.portlandhipster.com/hipster-meme-taco/> <. Acesso: 31/10/2023.

¹² Vintage é uma corrente da moda que busca recuperar modos de vestir de períodos passados, sobretudo de estilos das décadas de 1920, 1930, 1940, 1950, 1960 e 1970.

¹³ A expressão meme é usada para descrever um conceito de imagem relacionado ao humor, que se espalha via Internet.

A Geração *Beat* é considerada por muitos como os precursores dos principais movimentos de contracultura nos Estados Unidos, da segunda metade do século vinte, como exemplos os *Hippies*, *Punks* e a produção da música *Indie*¹⁴. Surgiu em um ambiente sociopolítico de pós-guerra conturbado, mostrou-se com identidade forte, trazendo um ideal de vida que ia contra um sistema social moralista e conservador, expôs para o mundo que desejos tratados como água represada uma hora transborda e por onde passar deixará marcas, e embora inspirado em classes suburbanas e guetos, os beats eram pessoas brancas de classe média que se identificavam com esse estilo de vida boêmio destas minorias.

1.4 Os Hippies

Os rastros da geração *Beats* são percebidos com clareza em diferentes campos culturais em situações de mudança de comportamento social. Influenciaram de forma direta os movimentos estudantis dos anos sessenta e o surgimento do movimento *Hippie* com suas preocupações com a natureza e o convívio pacífico entre os povos. O movimento *Hippie* surgiu no início dos anos de 1960 na cidade de São Francisco, no estado norte-americano da Califórnia, justamente onde anos antes os *Beats* iniciaram suas performances contraculturais.

A palavra *hippie* tem origem questionável. Podemos encontrar variadas tentativas de creditar seu surgimento. Alguns afirmam que é oriunda da palavra *hip* que significa quadril, região onde os *hippies* geralmente usavam adornos como cintos coloridos ou simplesmente onde amarravam suas blusas. Outros afirmam que sua origem vem da palavra *happy* que significa feliz, mas por se tratar da contracultura preferimos aceitar a afirmação daqueles que acreditam derivar da palavra *hipster*.

O movimento *hippie* notoriamente é um dos mais importantes movimentos de contracultura dos anos 1960, considerado o auge da contracultura, pois, as características dos jovens das décadas de 1950/60 apresentavam de forma mais diversificada, delineando de maneira concreta os objetivos da contracultura de romper com o sistema dominante. Marcando definitivamente o conflito de transição das gerações dos anos de 1930 com a geração dos anos de 1960, algo que já se desenhava na época do surgimento dos *Beats* no final dos anos cinquenta.

Essa transição de gerações é representada por aquele grupo de jovens na faixa etária de 15, a 18 anos, que nasceram nos anos de 1950, ou seja, não viveram a experiências da Segunda Guerra

¹⁴ Relativo à Música independente, produzida independentemente de gravadoras comerciais ou suas subsidiárias, seus autores possuem liberdade de criação, produção e divulgação.

Mundial e que, provavelmente, eram filhos ou parentes próximos de quem lutou obrigatoriamente naquele conflito e que tinham uma forte cultura militar familiar. Entretanto, esses jovens rompem com essa tradição num momento de grande otimismo social e de reestruturação econômica dos E.U.A. Esse movimento se constituiu por uma postura filosófica de liberdade, igualdade, e respeito em defesa da vida, que não deixou de existir. Atualmente encontramos pessoas que possuem os mesmos hábitos de vivência, crítica e posicionamento sobre as características do que é viver em sociedade.

As principais características da identidade desse movimento ficaram conhecidas através das expressões que os *hippies* utilizavam em suas performances de contestações sociais. Essas expressões apresentavam um significado bastante profundo para o contexto da época. Vamos apresentar algumas delas como, por exemplo, a expressão Paz e Amor. Aquela juventude presenciava o início da Guerra do Vietnã, logo existia a obrigatoriedade do alistamento no serviço militar, então essa expressão significava o sentimento de antiguerra e antimilitarismo, já que existia as corridas armamentista e espacial promovida pela guerra fria.

Outra expressão que ficou muito conhecida em seus atos performáticos contra a corrida armamentista foi a *Flower Power*, o poder das flores. Ao invés de combater a violência com mais violência teríamos a negação da violência. O pacifismo dos *hippies* levantava a bandeira do *Ban the Bomb*, o banimento das bombas, *slogan* da campanha de desarmamento nuclear. O movimento *Hippie* carregava em suas próprias indumentárias características do *Flower Power*, com roupas coloridas e flores no cabelo, representado no filme *Hair* de 1979, que aborda o movimento de contracultura do pós-guerra, nesse sentido o filme descreve e discute o comportamento de jovens libertários, pacifistas que criticavam e desafiavam o modelo de sociedade individualista e capitalista.

O movimento tem por característica a perspectiva de uma vida comunitária e dentro das características fundamentais desse movimento se destacam também o da emancipação sexual, a denominada Revolução Sexual que teve maior desdobramentos quando os Estados Unidos da América liberaram a comercialização de métodos contraceptivos a pílula anticoncepcional, os hábitos sexuais com práticas de nudismo defendendo a liberdade sexual e o amor livre. O corpo nessa perspectiva também é um espaço de poder, passou a ser compreendido como espaço de resistência, foi justamente nesse aspecto que os *hippies* reconsideraram os corpos masculinos e femininos, o sexo deixa de ser compreendido apenas como forma de reprodução e passa também a ser considerado como formar de prazer, algo que a sociedade conservadora não aceitava.

As questões ambientais também se destacam nesse movimento. Os *hippies* entendiam que o consumismo descontrolado, acompanhado da iminência de uma guerra nuclear, representava uma forte ameaça para a natureza, tanto, que suas performances em prol da conservação de recursos naturais influenciaram os movimentos Ambientalista que surgiram na década de 1970.

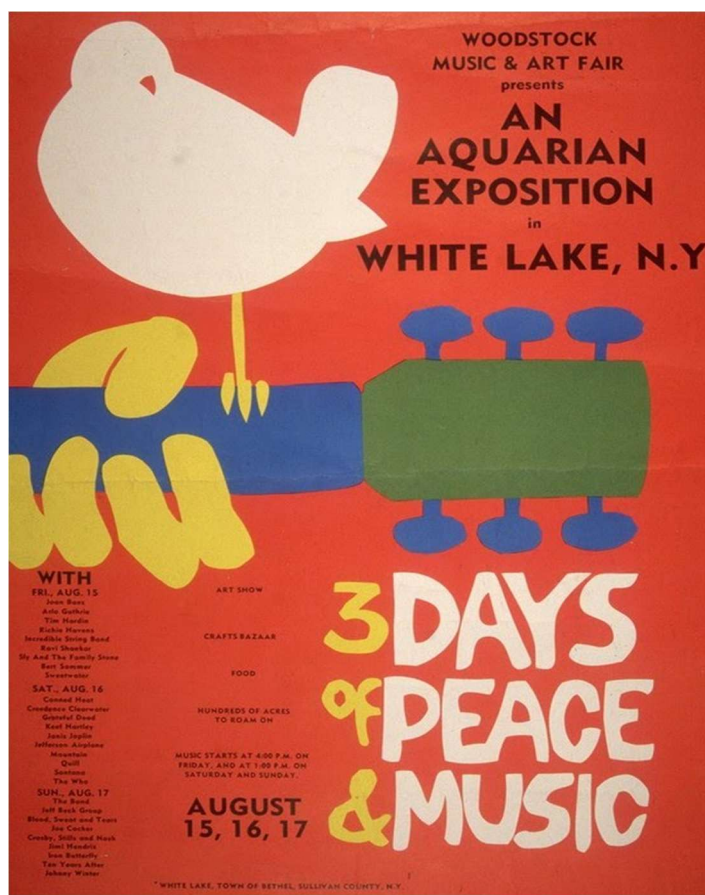
Turn on, tune in drop out (ligue, sintonize, caia fora), essa frase foi dita por Timothy Leary (1983) em uma reunião com mais de 30 mil *hippies* em 1966 no *Golden Gate Park*, São Francisco. Leary foi professor da Universidade de Harvard, psicólogo e defensor do uso da droga LSD em terapias. Seu discurso defendia a busca de uma divindade interior a fim de alcançar um estágio vital de glorificação e adoração a Deus. Segundo Leary (1983), as drogas eram uma forma eficaz de alcançar esse objetivo. Vamos conhecer um pouco desse pensamento:

"Ligar" significava entrar para ativar seu equipamento neural e genético. Torne-se sensível aos muitos e vários níveis de consciência e aos gatilhos específicos que os envolvem. As drogas eram uma forma de atingir esse objetivo. "Sintonizar" significa interagir harmoniosamente com o mundo ao seu redor – externar, materializar, expressar suas novas perspectivas internas. "Abandono" sugeria um processo ativo, seletivo e gracioso de desapego de compromissos involuntários ou inconscientes. "Abandono" significava autossuficiência, uma descoberta da própria singularidade, um compromisso com a mobilidade, a escolha e a mudança. Infelizmente, minhas explicações sobre essa sequência de desenvolvimento pessoal são frequentemente mal interpretadas como significando fique chapado e abandone toda atividade construtiva (Leary, 1983, p. 332/333 [sic]).

O adjetivo “viajar” não ficaria mais restrito em simplesmente pegar sua mochila e colocar o pé na estrada. Os *hippies* aderiram ao uso de drogas psicoativas em busca de uma elevação espiritual. Essas substâncias estavam presentes principalmente nos festivais *hippies*, que entre tantos o mais famoso deles colocou de forma definitiva o movimento *Hippie* nos livros de História: o *Woodstock Music & Art Fair*, que aconteceu em uma fazenda no município Bethel, estado de Nova York. A fazenda se tornou porto seguro para os *hippies*. O clima era de paz e de compartilhamento de experiências, e é claro, nunca foi dito com tanta propriedade a frase – Sexo, drogas e *Rock in Roll*.

Woodstock reuniu cerca de 400.000 pessoas e o que chama atenção é o fato de o festival não ter sido divulgado na grande mídia por conta do orçamento curto: a divulgação foi em sua grande maioria feita boca a boca pelos próprios *hippies*. Naquele único palco os 32 dos mais conhecidos músicos da época apresentaram-se durante os dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969 como descrito na imagem abaixo:

Figura 2: Poster promocional do Festival Woodstock



Fonte: > <https://encr.pw/zXT4z><. Acesso: 31/10/2023.

Depois daquele fim de semana icônico para o movimento *Hippie*, a mídia começou a enxergar os *hippies* com um olhar diferente, não eram mais um bando de jovens cabeludos e drogados, passaram a ser vistos como jovens que criticavam o sistema capitalista e à sociedade de consumo, que acreditavam na vida comunitária baseada em igualdade e paz entre as pessoas e eram contra guerras ou qualquer tipo de violência.

1.5 O início da contracultura no Brasil em plena Ditadura

Em alguns centros urbanos do Brasil antes de 1964, como São Paulo e Rio de Janeiro, vivia uma verdadeira efervescência cultural, as pessoas iam ao teatro, cinema e shows. A vida era voltada para fora de casa, os grandes centros urbanos tinham agendas culturais para todos os gostos. A elite da sociedade gostava de consumir os trabalhos dos artistas em evidência, o país começava a importar as tendências do *American way of life*. A televisão ainda era tímida, mas já

se fazia presente em alguns lares, o sonho do automóvel já era compartilhado pelas famílias brasileiras, eletrodomésticos eram a sensação do momento para as donas de casa.

Na moda, havia uma mudança que expressava maior liberdade, principalmente para a figura feminina, representada pela minissaia popularizada pela Jovem Guarda. O movimento da Jovem Guarda trazia para o Brasil a massificação midiática e dividia opiniões principalmente após 1964. Surgiam discussões que diziam que as músicas daquela trupe eram alienadas e não traziam reflexões sobre a situação que o país passava naquele momento, levantando a hipótese de serem agentes da ditadura. O fato é que a maioria daquelas músicas não incomodava os militares. Grande parte suas letras eram de caráter comercial, românticas e apolítico, não eram músicas de protesto.

Porém, mesmo não apresentando qualquer discurso político, a Jovem Guarda provocou transformações de grande impacto na sociedade brasileira, essa que nos anos 1960 passava por um processo de urbanização, mas ainda continuava com mentalidade agrária pertencente ao modo de vida do ruralismo patriarcal e conservador. As influências da Jovem Guarda sobre os adolescentes iam desde a maneira de se vestir, passando pelo penteado ou comprimento do cabelo para os garotos, na maneira de conversar por meio de gírias e de se comportar em público com posturas ditas como rebeldes segundo os críticos conservadores da época.

Essas influências iam contra a moral e os bons costumes da época, algo que gerou ações por parte das autoridades conservadoras contra o comportamento juvenil que iam desde restrições etárias para entrar em festas e até mesmo campanhas promovidas por autoridades contra o uso de cabelos longos para jovens do sexo masculino, é o que relata o pesquisador Elmiro Lopes da Silva¹⁵ em sua dissertação intitulada: Música, juventude, comportamento: nos embalos do Rock n Roll e da Jovem Guarda (Uberlândia, 1955-1968), onde sua pesquisa nos descreve a mudança de comportamento dos jovens da cidade de Uberlândia no período do surgimento da Jovem Guarda.

Ainda que caracterizada por ser comercial e não politizada, a Jovem Guarda conseguiu romper as tradições conservadoras e abriu espaço para as discussões sobre a nova mentalidade jovem que começava a surgir nas cidades brasileiras, moldou um estilo de vida jovem movida pela alegria, dando novos significados para a fase conhecida como adolescência.

Essa mudança de comportamento que buscava mais liberdade de poder escolher entre o estilo comportado ou do rebelde mesmo que sem causa, de certa maneira, preparou o terreno para as próximas cenas da música brasileira voltada para o público jovem, pois a Jovem Guarda dava

¹⁵ Graduado nos Cursos de História pela Universidade Federal de Uberlândia (2004) e mestrado em História social também pela Universidade Federal de Uberlândia (2006). Tem experiência em licenciatura (ensinos fundamental, médio e superior) e pesquisa na área de História, com ênfase na História da música jovem (Rock 'n' Roll, Jovem Guarda, movimento Punk) e no mercado fonográfico pós-1950.

voz aos seus seguidores através dos seus programas de auditório transmitido ao vivo para o Estado de São Paulo pela TV Record e pela TV. Rio para o estado do Rio de Janeiro, o resto do país acompanhava o programa por videotape, pois não havia retransmissão via satélite. O jovem brasileiro passava a ter uma programação voltada para ele dentro do meio de comunicação que mais crescia nos anos de 1960, a Tv.

Os grandes festivais da Música Popular Brasileira pós-golpe de 1964, patrocinados pelas emissoras de TV da época como a TV Excelsior, TV Record e na TV Globo entre os períodos de 1965 e 1969 marcariam o movimento da MPB com um estilo de música que tempos depois ficaria conhecida como canções de protesto. Esses grandes festivais conseguiam chegar a um número grande de espectadores em diversas regiões do país.

E foi nas coxias do Teatro da TV Record, no centro da cidade de São Paulo, onde aconteceu o terceiro Festival da Música Brasileira, em 1967, que surgiu o movimento Tropicália, um exemplo de uma entre as possíveis respostas artística para a opressão ditatorial. O Tropicalismo expandiu-se mudando a cena cultural brasileira. Esteve presente nas performances dos artistas das artes plásticas, poesia e cinema, a contracultura começava a aparecer em terras Tupiniquins.

O nome Tropicalismo ou Tropicália é uma referência retirada da obra do pintor, escultor e artista plástico brasileiro Hélio Oiticica, Tropicália, montada em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na exposição que tinha como tema: Nova objetividade brasileira. Oiticica teve uma experiência enriquecedora ao participar do movimento neoconcretismo carioca, que defendia a subjetividade da arte, algo que ia contra o pensamento do movimento concretista paulista, que defendia a objetividade em suas criações.

A experiência com o Neoconcretismo levou Oiticica a expandir suas reflexões sobre experiências estéticas para além das artes visuais. Passou a fazer parte da comunidade da escola de samba da Mangueira no ano de 1964, estabeleceu uma forte proximidade com a cultura presente nos morros cariocas, fato que fez o artista aperfeiçoar o seu desejo de disputar espaço no campo da arte contemporânea internacional daquela época. Uma imagem brasileira de vanguarda, a fim de fazer frente a outros países que produziam arte moderna como os E.U.A com sua *Pop Art* e a França com *Nouvelle Vague*, que apresentavam uma nova forma de imagem e estética.

A Tropicália de Oiticica era uma obra de arte penetrável, termo empregado pelo artista para explicar a interação do público com aquele tipo de instalação artística. Ou seja, a obra era composta por um percurso no estilo labirinto que deveria ser feito pelos visitantes do museu e, durante esse percurso os visitantes tinham contato com diversos elementos culturais do Brasil. Em meio de plantas tropicais e pássaros nativos da nossa fauna, o percurso do labirinto que, segundo

áureo do tropicalismo que repropõe a volta ao pensamento antropofágico do modernismo”. Porém, de forma antropofágica devolvendo ao exterior uma versão genuinamente brasileira.

Para compreendermos melhor esta atualização da música brasileira proposta pelos tropicalistas, podemos recorrer ao conceito da Cultura *Glocal* ou *Glocalização* criado pelo sociólogo britânico Roland Robertson¹⁶ a fim de demonstrar como as questões globais e locais se interpenetraram. O termo glocal combina as palavras global e local, indicando uma interação entre o universal e o particular, o homogêneo e o heterogêneo, o centro e a periferia. A Cultura Glocal é aquela que articula o global e o local, reconhecendo as diferenças e as identidades híbridas que emergem na modernidade, é uma forma de entender como as identidades culturais são afetadas pelos processos de globalização e localização.

O Tropicalismo se aproxima do conceito de *Glocal*, pois promoveu uma ruptura com os padrões estéticos e políticos vigentes, incorporando elementos da cultura popular nacional e internacional, em uma atitude crítica e irreverente. A Cultura Glocal seria, então, uma forma de resistir à homogeneização cultural imposta pelo capitalismo globalizado, reafirmando as diferenças e as especificidades locais, sem negar os fluxos e as conexões globais.

O álbum *Tropicália* ou *Panis et Circencis* lançado em agosto de 1968, marcou o auge do movimento Tropicalista. Um trabalho coletivo que reuniu Caetano, Gil, Mutantes, Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, os poetas Torquato Neto e Capinam, e o maestro vanguardista Rogério Duprat demonstrou de forma concreta os objetivos daquele movimento, que era o de redescobrir a arte brasileira, propondo uma valorização da cultura nacional e ao mesmo tempo procurando de certa maneira atualizá-la com elementos culturais que vinham de fora do país.

Propunham uma Geleia Geral – termo criado pelo poeta concretista Décio Pignatari para definir o cenário cultural brasileiro na década de 1960. Segundo Pignatari, o Brasil vivia nos limites entre as tradições herdadas de uma sociedade conservadora e as influências ideológicas vindas do exterior como por exemplo o feminismo militante, que fazia frente ao conservadorismo da ditadura militar colocando em evidências a questão da mulher tanto esfera da vida privada no que se refere ao convívio entre homem e mulher, quanto na vida da mulher em sociedade.

As novidades que iam surgindo a partir da renovação musical, colocou o país em efervescência, criando um embate entre as tradições e a modernidade. Deste modo o termo também inspirou a música Geléia Geral de Torquato Neto e Gilberto Gil, presente na quarta faixa

¹⁶ Foi um sociólogo e teórico da globalização que lecionou na Universidade de Aberdeen, na Escócia. Anteriormente, ele foi professor de sociologia na Universidade de Pittsburgh e, em 1988, foi presidente da Associação para a Sociologia da Religião.

do álbum em questão. Na próxima imagem podemos conferir a capa do álbum: *Tropicália ou Panis et Circencis*, considerado o manifesto do movimento Tropicalista:

Figura 4: Álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968



Fonte: > <https://acesse.one/bzxsr><. Acesso em 31/10/2023.

A contracultura iniciada nos Estados Unidos da América tinha como objetivo colocar-se contra o modelo capitalista predominante, lutando por direitos civis e contra guerras e o consumismo exacerbado. Quando chega ao Brasil, adquirir uma ressignificação, incluindo a luta contra opressão da Ditadura Militar instaurada em 1964. No mesmo ano do lançamento do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, a ditadura militar, comandada pelo General Costa e Silva, decreta o Ato Institucional de número 5, na data do dia 13 de dezembro de 1968.

O A.I-5, representou o fechamento das instituições que ainda estavam funcionando de alguma forma, como por exemplo o Congresso Nacional, dando poderes ao presidente ditador que institucionalizou a censura. Era o passe livre para as torturas, possibilitando ao Estado caçar, prender e exilar quem era contra o sistema, garantindo ao regime ditatorial a sua permanência. Era o golpe dentro do Golpe.

Depois do Ato, o governo monta um sistema estruturado com o objetivo de repressão política. O Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) era subordinado ao exército, que fazia as prisões, interrogatórios com práticas de tortura. O Sistema Nacional de Informações (SNI) fazia espionagem e censura política. Cria-se um sistema clandestino de prisões, torturas e julgamentos. Uma das arbitrariedades do A.I-5 foi a suspensão do direito de habeas corpus para quem fosse acusado de crimes políticos. Não havia a possibilidade de recorrer à Justiça, todas as resoluções do A.I-5 estavam fora da jurisprudência da justiça comum. Os acusados por prática de crime político eram julgados pela Justiça militar. Abrem-se as portas dos porões da Ditadura.

O Decreto-Lei nº 1.077, de 21 de janeiro de 1970 instituiu a censura prévia, exercida de dois modos: uma equipe de censores instalava-se permanentemente na redação dos jornais e das revistas para decidir o que poderia publicado; ou os veículos midiáticos eram obrigados a enviar antecipadamente o que pretendiam produzir para a Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal, em Brasília.

Desde o ano de 1996, todas as obras originais, algumas com os pareceres dos agentes da censura, encontram-se nos arquivos nacionais de Brasília e do Rio de Janeiro. Só no acervo carioca são guardadas mais de sessenta e sete mil composições, sendo que, sete mil foram proibidas por critérios morais ou políticos. Usar certas palavras eram estritamente proibidos como liberdade, anistia, homossexualismo ou frases como “A rua Chile chega para quem quer...” motivo do veto pela censura da música Deus e o Diabo escrito em 1973 por Caetano Veloso, e que era alusão ao país vizinho e que vivia até 1973 uma democracia.

Figura 5: Letra da música Homossexual de Luiz Ayrão

RCA R. 12230

"HOMOSSEXUAL"
De: Luiz Ayrão
Grav: RCA de Luiz Ayrão

BRAN, RIO TN, CPRLMU 2753

VEJO NO SEU JEITO TRISTE
QUE A REVOLTA EXISTE
A INCOMPREENSÃO
DO MUNDO QUE NÃO PERDOA
E QUE RINDO SO MAGOA
SEM SABER SE É PRA RIR OU NAO

VEJO SO SEU ROSTO BEM TRAÇADO
QUE PODIA SERAMADO
POR QUALQUER MULHER
QUE COMO EU TAMBÉM PODIA AMAR
POIS TEM MUITO AMOR PRA DAR
AMOR QUE O MUNDO NÃO QUER

HOMOSSEXUAL! HOMOSSEXUAL!
HOMOSSEXUAL! HOMOSSEXUAL!

A SOCIEDADE PRECISA ENTENDER
QUE É POSSIVEL SE VIVER SEM CONVIVER
NÃO APLAUDIR MAS NAO CRUCIFICAR
NÃO REPRIMER
POIS TODA FORÇA REPRIMIDA EM VAO
AUMENTA MAIS A FORÇA DA EXPLOÇÃO

HOMOSSEXUAL! HOMOSSEXUAL!
HOMOSSEXUAL! HOMOSSEXUAL!

*Não apuro,
para a divulgação
do homossexualismo
é proibido pela
Lei Censura*
Cengem
41.4.72
De acôrdo
10/7
011
De acordo com
11/4/72

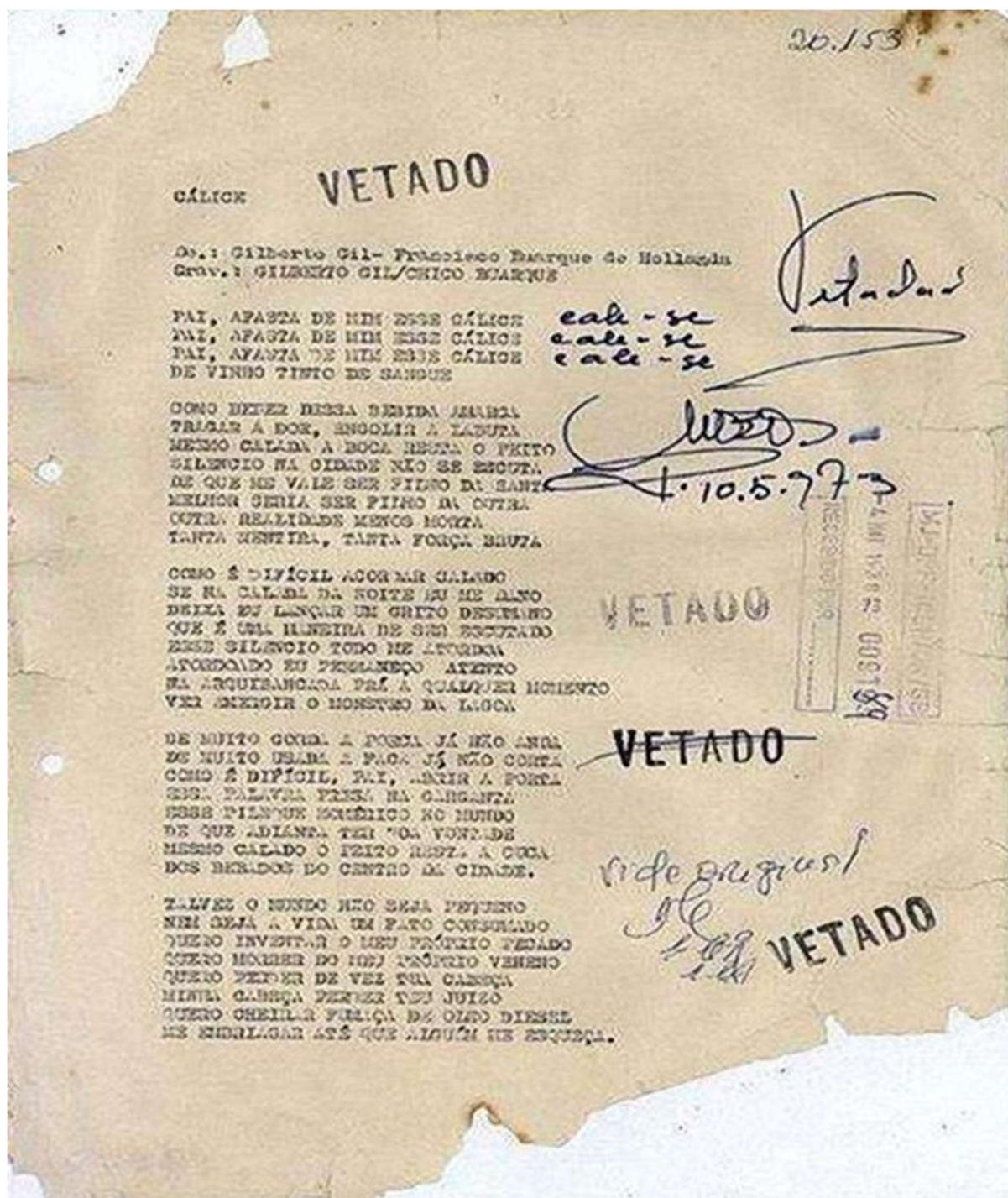
SCDP - DFF - 001/69 - SP

6236

Fonte: ><https://medium.com/zumbido/censura-musical-161feb43f3df><. Acesso: 31/10/2023.

Nas próximas imagens podemos observar duas músicas vetadas pela censura, a primeira de Luiz Ayrão com o título Homossexual, vetada em 1972, e a segunda a música de Chico Buarque e Gilberto Gil com o título Cálice, vetada em 1973:

Figura 6: Letra da música Cálice de Chico Buarque e Gilberto Gil



Fonte:> <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/musica-calice-chico-gilberto-gil/> /<. Acesso: 31/10/2023.

Todo ambiente em que havia resistência contra aquele sistema autoritário sofreu com a repressão. Não foi diferente com a Tropicália, que tinha a liberdade de expressão como bandeira, mas acabou reprimida pela ditadura militar. Seu fim começou com a prisão de Gil e Caetano, ainda em dezembro de 1968, logo após o decreto do A.I-5, prisão retratada no filme documentário

Narciso em Férias, dos diretores Renato Terra e Ricardo Calil, onde Caetano Veloso apresenta seu relato sobre o período que esteve na custódia dos militares. O movimento tropicalista marcou pela irreverência e pela ironia de suas obras, provocou transformações não só na música, mas também na moral e no comportamento dos jovens daquela época.

Outro exemplo de irreverência, ironia e principalmente resistência foi o semanário alternativo *O Pasquim*. Um jornal que começou a circular em 1969, permanecendo de forma ativa até o ano de 1991. Era voltado para publicações que faziam críticas sobre o cenário político da época, utilizavam o humor satírico para protestar contra a opressão e foi um instrumento fundamental na luta contra a ditadura. Com sua pauta voltada para o universo alternativo, o qual não tinha espaço nas mídias tradicionais, serviu para contracultura como veículo para sua disseminação em território nacional.

Com editorial semanal, contava em sua equipe com os hoje renomados Millôr Fernandes, Jaguar, Ziraldo, Paulo Francis, Sérgio Augusto e Luís Carlos Maciel, esse último era o responsável pela coluna intitulada Udigrudi, que divulgava pensamentos existencialistas com a mesma pegada de Jack Kerouac, misturando política, comportamento e crítica social. O Pasquim tinha como alvos principais a ditadura militar, o moralismo da classe média e a grande imprensa. Com suas charges engraçadas e repleto de críticas políticas teve nove de seus cartunistas presos por conta de uma brincadeira feita com o Grito do Ipiranga, podemos conferir na próxima imagem:

Figura 7: Charge do seminário O Pasquim: O Grito do Ipiranga - Eu Quero Mocotó



Fonte:> <http://alternativananica.blogspot.com/2012/06/charges-do-pasquim.html> <. Acesso: 31/10/2023.

A frase: *Eu quero Mocotó*, fazia referência a música de Jorge Ben Jor *Eu também quero Mocotó*, interpretada por ele no Festival Internacional da Música em 1970. O sucesso foi grande, os cartunistas do *O Pasquim* foram acusados de ataque a um símbolo da pátria.

O até então sindicalista Luíz Inácio Lula da Silva, não se safou de dar as caras nas páginas do *O Pasquim*, e na forma quase que profética no estilo de Nostradamus, Chico Caruso, ironizou a situação de Lula preso em 1980:

Figura 8: Charge do seminário O Pasquim: Lula preso em 1980



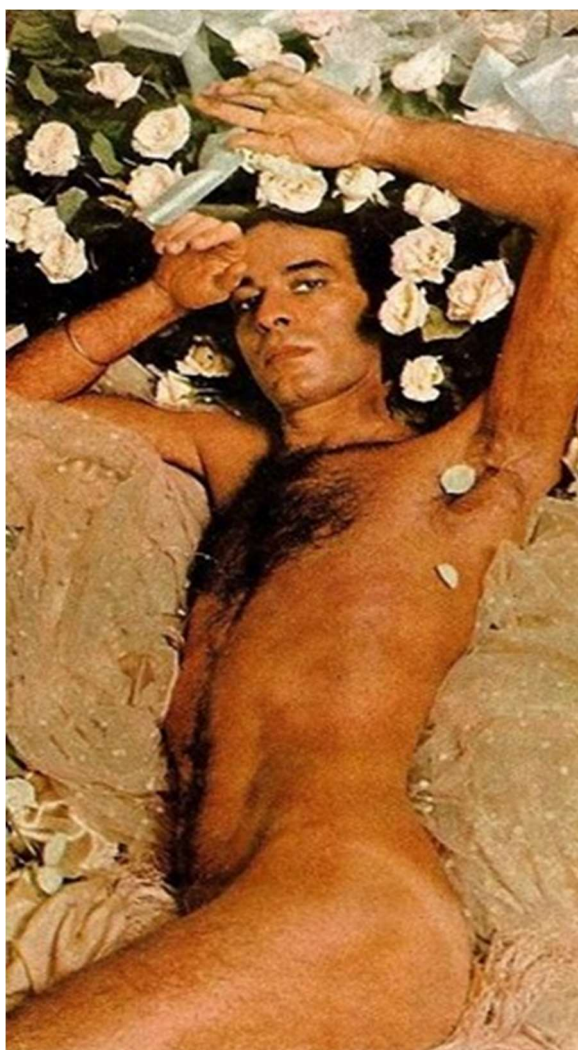
Fonte:> <http://alternativananica.blogspot.com/2012/06/charges-do-pasquim.html> <. Acesso: 31/10/2023.

Muitos artistas tiveram seus trabalhos vetados como peças de teatro, cinema, músicas e tudo que fosse fora dos padrões ditatoriais. E ao terem suas obras vetadas eles refaziam tudo de novo, e ao refazerem surgia a linguagem figurada, metafórica e alusiva. As mensagens ficavam entre linhas, mas há quem diga que “para um bom entendedor meia palavra basta”.

Foi o caso do poeta Wali Salomão com o seu livro que deu origem a sua coleção *Na Corda Bamba*, e do cantor Ney Matogrosso, que tiveram a vendas de suas obras elevadas depois de serem

vetadas e refeitas. No caso de Ney Matogrosso, que teve um álbum envelopado pela censura por estar nu na capa, conseguiu uma tiragem inesperada até mesmo por ele. A gravadora entendeu depois que se não fosse a censura o mesmo álbum não teria tantas vendas, mais uma prova de que o doce proibido é o mais gostoso, o disco era o *Feitiço* de 1978, na figura 9 conferimos a foto de Ney Matogrosso que foi envelopada:

Figura 9: O nu de Ney Matogrosso no álbum Feitiços



Fonte:> <http://neymatogrossobauderaridades.blogspot.com/2008/06/feitio.html> <. Acesso: 31/10/2023.

A ditadura militar impediu ou dificultou a livre circulação de ideias através da censura, perseguindo artistas de todas as áreas das artes. A representação dos sentimentos populares foi afetada pelos algozes da censura, a arte como ferramenta de reflexão social e política virou alvo, os agentes da censura tinham como missão impedir qualquer debate sobre a situação que o país vivia no comando dos militares.

No âmbito da produção, a repressão fez com que os artistas mudassem seus rumos criativos e, na tentativa de cortar o mal pela raiz, os militares acabaram por fomentar a criatividade. O sentimento de dor e esperança transformou as formas de expressividade dos artistas, como contrarresposta o regime militar prendeu e exilou artistas. É perceptível que, após o AI-5, houve um retrocesso na maneira de agir e de expressar a arte em todos os seus campos. É o que afirma a curadora e pesquisadora de Arte Contemporânea, Paulo Miyada, em sua entrevista a Julia Dias Carneiro para o site de notícia BBC News Brasil em dezoito de dezembro de 2018, em uma série de reportagens que traz reflexões sobre os cinquenta anos do AI-5:

Uma parte da produção artística começa a emular modos da guerrilha, no sentido de agir clandestinamente, sem aviso, sem identificação, no espaço urbano. Outras iniciativas vão para redes subterrâneas de distribuição, como os cineclubes clandestinos. Uma parte da produção fica altamente cifrada para poder produzir um discurso crítico, mas de forma que a maior parte da população não entende, como maneira de proteger a expressão, explica (Bbc News Brasil, 2018)¹⁷.

As adversidades que aquele momento apresentava para artistas e profissionais da imprensa nos mostram claramente a ressignificação que a contracultura sofreu no Brasil. Lutar por liberdade de expressão no meio de uma ditadura militar virou pauta principal nos coletivos sociais¹⁸ formados por artistas e jornalísticos. A insistência e a resistência desses dois grupos da sociedade brasileira garantiram que a luta por dias melhores continuasse mesmo com toda a opressão desferida pelo sistema ditatorial militar.

¹⁷ Júlia Dias Carneiro - Da BBC News Brasil no Rio de Janeiro.

¹⁸ Coletivos Social, são organizações civis formada por grupos de pessoas que se unem em prol de um objetivo comum, seja ele político, artístico ou puramente profissional.

Capítulo II – Udigrudi: O *Underground* Brasileirado

Como vimos no capítulo anterior, no Brasil, as décadas de 1960 e 1970 ficaram caracterizadas como um período de mudanças de pensamento e comportamento, principalmente para os jovens que recebiam influências externas nos âmbitos políticos ideológicos e das produções culturais. Era de se esperar que novas cenas de expressões artísticas surgissem com o impacto de tantos acontecimentos como por exemplos a Jovem Guarda com seus topetes, carros, trajes em jeans com adornos de couro e festas, algo que se espelhava no estilo norte-americano.

No acontecimento pós 1964 com a opressão exercida pelo governo ditatorial, os jovens artistas expressavam seus protestos nos grandes festivais musicais. Nas peças de teatro havia mensagens revolucionárias sobre o momento que o país passava. E no âmbito da sétima arte o Cinema Novo explorava uma nova linguagem para representar a identidade nacional.

A ditadura tinha como ferramenta a opressão social a fim de controlar qualquer esboço de subversividade ou transgressão que poderia dar aos movimentos artísticos combustível para “incendiar” os palcos, praças e as ruas com seu desejo de liberdade para expressar e cultivar seus sonhos por um futuro melhor.

Deste modo, a proposta deste capítulo é apresentar o surgimento do movimento Udigrudi recifense. Iniciamos a partir da chegada do *Underground* no Nordeste, para então teorizarmos sobre o Udigrudi através das Performances Culturais. Relatamos fatos importantes como a I Feira Experimental de Música, ocorrida em novembro de 1972 no teatro Nova Jerusalém situado na cidade Fazenda Nova-Pe, que ficou conhecida como o marco zero do surgimento do Udigrudi recifense. Também será exposto a relação socioespacial dos artistas do Udigrudi com a cidade do Recife-PE, colocando como exemplo, o principal ponto de encontro dos artistas daquele movimento – O Bar Beco do Barato.

2.1 O *Underground* Chega ao Nordeste

Nos anos de 1960, a cena cultural da cidade do Recife passava por diversas transformações, o objetivo era livrar a sociedade do atraso econômico e social, em uma perspectiva do desenvolvimento cultural, associado as práticas educativas, já que grande parte da população era analfabeta e desvinculada da vida política, nesse aspecto surgiu o movimento de cultura popular do Recife, que buscou aglutinar o folclore nordestino, a literatura, o cooperativismo, teatro, cinema, música entre outras ações. De acordo com Souza (2014), o movimento de cultura popular

nasce a partir do encontro de intelectuais, artistas e educadores, juntamente com a organização dos setores populares, que buscaram o desenvolvimento da região do Nordeste, perspectivando uma organização político/cultural a partir de ideias progressistas.

A efervescência política e cultural da década de 1960 aspirava uma mudança social, a partir das expressões socioculturais, artística e científica, objetivando uma mudança de comportamento principalmente entre os jovens que eram influenciados pela Indústria Cultural. O *mainstream* é uma corrente convencional para a disseminação da cultura, incluído as diversas manifestações das camadas populares e cultura de massa. As performances do rock produzido naquele momento seguiam o que era produzido nos Estados Unidos da América, é o que afirma o Historiador especialista em História do Nordeste Artur Onyaiê G. do Nascimento:

Ao findar dos anos 60, nota-se no Recife uma movimentação musical que adotava estéticas mais alinhadas ao primeiro momento do rock nos Estados Unidos. Bem como em outras regiões do país, esse primeiro momento do rock no Brasil se manifestou através da Jovem Guarda, também conhecido como iê-iê-iê, onde os Beatles foram a grande referência musical (Nascimento, 2014, p. 5).

Os bam bam bans da Jovem Guarda eram a grande representatividade artística, e que tinha como referência os Beatles, os reis do iê-iê-iê. Bandas como os Selvagens *The Silver Jets*¹⁹ animavam os bailes da cidade. Notem a influência da língua estrangeira no nome da banda. Logo não demoraria para que instrumentos básicos para o rock como a bateria, guitarra e baixo fossem somados com os instrumentos peculiares do nordeste brasileiro; tambores, atabaques marimbas, sanfona, xequerês e ganzás, flautas de várias espécies, trombetas, apitos, maracás e bate-pés dando uma nova perspectiva para a percussão regional, fato que seria fundamental para a performance sonora do underground nordestino.

As influências da contracultura que chegavam dos estadunidenses, somadas com o ideal Tropicalista desencadeado por Hélio Oiticica, contagiou um grupo de jovens pernambucanos que estavam descontentes com aquela cena cultural repleta de cópias brasileiras de ídolos da cultura pop norte americana.

O universo underground começava a se desenhar no nordeste brasileiro, algo que já era claro no eixo Rio-São Paulo, que já vivia no final da década de 1960 a efervescência underground representado pelas produções do movimento Cinema Marginal liderado pelos cineastas Rogério

¹⁹ A banda surgiu no tempo da Jovem Guarda do Recife, em 1963, formada pelos amigos Reginaldo Rossi, Mario Tenório, Pascoal Filizola, Paquinha, e o irmão Fernando, a banda ficou em atividade até meados de 1970.

Sganzerla²⁰ e Júlio Bressane²¹, cujas produções eram caracterizadas por filmes autorais e experimentais que chamavam atenção para problemas e contradições do Brasil durante os anos mais violentos da ditadura militar.

O Cinema Marginal nasceu da ruptura de seus integrantes com o movimento do Cinema Novo liderado pelo cineasta Glauber Rocha²² que, insatisfeito com o caminho que o Cinema Marginal tomou, apelidou de maneira pejorativa o cinema underground de Udigrudi. Nascia aí a expressão brasileira que definiria o “underground tupiniquim”.

Na décima edição da Revista E, ano de 2004, o artigo denominado O Último dos Moicanos”, como o rótulo “O underground dividia as opiniões quando foi sinônimo de rebeldia. Mas, hoje, esse misto de ser do contra e apreciar exclusivamente o novo ainda resiste? (autor não informado), traz o relato de Luiz Carlos Maciel sobre o porquê do nome Udigrudi:

Segundo Luiz Carlos Maciel, Glauber Rocha inventou esse termo para “sacanear” o pessoal do Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, ou seja, o cinema underground, críticos do Cinema Novo. “E a palavra é horrível, ela manifesta uma ignorância não só do inglês como do português também”, enxerga Maciel. “A palavra underground para quem sabe inglês é pronunciada andergraund”; quem não sabe, lê ao pé da letra; agora falar udigrudi mostra que o sujeito é um débil mental.” Por isso diz-se que a “tradução” foi uma tentativa de Gláuber ridicularizar o movimento. “Ele quis reduzir o underground, principalmente no cinema, porque o pessoal desse movimento na época era uma geração que vinha contestando Glauber. Embora eles fossem meio filhos dele, eles queriam contestar seu poder paterno. E Glauber se sentia sacaneado por aqueles fedelhos e inventou esse termo.” No entanto, os representantes do underground adoraram a idéia, achavam que tinham de fato provocado com sua atitude contracultural e resolveram assumir o termo. Dessa forma, muitos começaram a se chamar de udigrudi, a despeito da intenção original do termo (Revista E, 2004, p. 20).

A irreverência do movimento Udigrudi é percebida desde o seu nascimento que transformou algo pejorativo em um ato de provocação ao seu antagonista. Aquele grupo de artistas utilizaram a própria cultura nordestina que rodeavam como tática, seguindo o conceito de Certeau:

(...) chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza uma lei de uma força estranha. Não tem meio para si manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Von Büllow, e no espaço por ele controlado (Certeau, 1998, p. 100).

²⁰ Rogério Sganzerla foi um cineasta, roteirista e produtor brasileiro. Mais conhecido pelo seu papel como representante do cinema marginal, um movimento contracultural brasileiro dos anos 1960 e 1970.

²¹ Um dos principais nomes do Cinema Marginal Brasileiro, Júlio Bressane iniciou a carreira como assistente de direção de Walter Lima Júnior, em 1965. Seu primeiro filme foi Cara a Cara (1967).

²² Glauber Rocha (1939-1981) foi cineasta brasileiro. Um dos responsáveis pelo movimento de vanguarda intitulado “Cinema Novo”. Produziu filmes de grande repercussão, entre eles, “Terra em Transe” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.

De acordo com Certeau a tática não se movimenta por conta própria, no entanto ela permite ações rápidas que visam responder as necessidades de maneira ágil e flexível, respondendo as necessidades que identifica. Assim para elaborar suas práticas performáticas, e constituir seu ambiente de apresentações e compartilhar junto ao seu público a arte udigrudista. Ganhou seu espaço dentro da cena cultural dos grandes centros urbanos brasileiros daquela época, considerados até então como polos da indústria cinematográfica brasileira que exportavam suas tendências para outras regiões do país.

Com a disseminação da contracultura tanto pela produção do Cinema Marginal quanto por folhetins a exemplo do Pasquim, a estética e performances do underground conquistou novos adeptos em todo o país. Com isso o underground “nordestificou-se” na cidade do Recife, onde existia um forte anseio por produções artísticas fora da “caixinha” da indústria cultural. A juventude recifense queria experimentar o experimental.

Talvez por coincidência do destino, o marco zero do surgimento do movimento Udigrudi recifense se deu no Teatro Nova Jerusalém no distrito Fazenda Nova pertencente ao município de Brejo da Madre de Deus, a 202 km do Recife, seus cenários buscavam representar uma reconstrução parcial da cidade de Jerusalém nos tempos em que viveu Jesus. Todos os anos, durante a Semana Santa, realiza-se o popular espetáculo "Paixão de Cristo de Nova Jerusalém". Participam dessa encenação cerca de 500 pessoas, entre atores de expressão nacional, atores regionais e fazendo analogia ao local de nascimento do Salvador da humanidade aos olhos cristãos, o Udigrudi recifense nascia para se pôr contra as tradições impostas pela Indústria Cultural, oferecendo assim uma forma alternativa de arte.

Na ocasião acontecia a I Feira Experimental de Música do Nordeste, realizada em novembro de 1972, considerada a versão nordestina do celebre festival de *Woodstock* de 1969, essa foi a oportunidade para vários músicos que se encontravam espalhados pelo estado de Pernambuco e estados vizinhos mostrarem suas performances para uma plateia que partilhavam a ideia de experimentar algo novo. Tanto os músicos quanto o público ampliaram suas experiências musicais, na imagem seguinte podemos ver o poster da divulgação do evento:

Figura 10: I Feira Experimental de Música



Fonte:> <https://tokdehistoria.com.br/2016/04/29/o-woodstock-nordestino/> <. Acesso em 31/10/2023.

Na I Feira Experimental de Música estavam presentes alguns personagens que se tornariam expoentes do movimento *Udigrudi* recifense, como é o caso de Lula Côrtes, Laílson Cavalcante, Marconi Notaro e a banda Tamarineira Village, que mudaria de nome passando a chamar-se banda Ave Sangria, e era integrada por Marco Polo (vocal), Ivinho (guitarra solo), Paulo Rafael (guitarra base), Almir de Oliveira (baixo), Agrício “Juliano” Noya (percussão) e Israel Semente (bateria).

Não é de se duvidar que na I Feira Experimental de Música surgiria parcerias entre grupos musicais que dariam para a cidade do Recife uma cena musical até então distinta, compostas por expressões lisérgicas acompanhadas de uma trama psicodélica. No nordeste brasileiro, o *Udigrudi* incorpora características da cultura regional promovendo a miscigenação dos aspectos das culturas massificada dos Estados Unidos, como por exemplo os instrumentos do universo *rock in roll*.

Essa miscigenação fica clara no âmbito musical quando observamos a experimentação instrumental; guitarra com sanfona, que para aquela época isso era algo impensável. A mistura de cores vivas alusivas ao movimento *Hippie* que se misturava aos trajes de couro usados pelos vaqueiros nordestinos, são exemplos das mudanças de uma cultura promovida por fatores externos (Laraia, 2007).

Essa junção de ritmos importados com a performance daqueles jovens nordestinos ávidos por experimentações de novos arranjos instrumentais acabou aproximando os músicos Lula Côrtes

e Lailson Cavalcanti e essa aproximação resultou no disco intitulado *Satwa*²³, considerado o primeiro disco rock psicodélico independente produzido no Brasil, segundo o artigo assinado por José Teles²⁴ e publicado em 31/01/2013 no caderno C do Jornal do Commercio²⁵.

A cidade do Recife detém uma grande importância na história cultural do nosso país, logo possui um grande aporte de iniciativa de performances culturais. E é claro que o pessoal do *Udigrudi* usou isso a seu favor. Nos próximos tópicos descreverei como aquele ambiente cultural contribuiu para as produções artísticas musicais do movimento Udigrudi, com os apontamentos teóricos das Performances Culturais, da Geografia e da Antropologia.

2.2 As teorias das Performances Culturais e os udigrudistas

É necessário conceituar o que são Performances Culturais, substantivo composto por duas palavras, que temos de reconhecer, são palavras bem escorregadias quando o objetivo é conceituá-las. A palavra performance está relacionada ao desempenho, que pode se encaixar desde a performance de um jogador de futebol, de um músico ou mesmo de um carro de corrida. Já a palavra cultura significa o manuseio da terra para o plantio e, também pode significar o conjunto saberes, tradições, técnicas, hábitos, comportamentos, costumes e modos de práxis de um determinado grupo.

Vimos um pouco do dinamismo dessas duas palavras que podem designar muitos significados, mas juntas, nesse caso específico, nos apresentam uma metodologia de análise científica, o da antropologia com os estudos das performances culturais, Segundo Bauman (2008, p.3) “antropologia enfoca a performance como um evento de tipo especial e marcado, tal como rituais, festivais, feiras, espetáculos, mercados, e assim por diante, chamados na literatura variadamente como “performances culturais””.

Os estudos das Performances Culturais começaram a se edificar na segunda metade da década de 1950, com os trabalhos do antropólogo Milton Singer e do sociólogo e etnolinguístico Robert Redfield. Os autores dialogavam a fim de construir um conjunto teórico e metodológico

²³ No hinduísmo, Satwa (pureza, ou literalmente: existência, realidade) é a mais rara das três Gunas, segundo a filosofia Samkhya, sãttvika (puro), rājasika (enérgico) e tāmasika (obscuro).

²⁴ José Teles nasceu em Campina Grande, na Paraíba, em 1955. Mudou-se para o Recife em 1960. É jornalista, crítico de música e cronista do Jornal do Commercio desde 1980. Colabora com vários jornais e revistas, como O Pasquim, Caros Amigos, International Magazine, Bizz, General, revista Continente.

²⁵ Jornal do Commercio é um jornal brasileiro editado em língua portuguesa baseado no Recife, capital do estado de Pernambuco. Pertence ao Sistema Jornal do Commercio de Comunicação, braço de mídia do Grupo JCPM, do qual também fazem parte a Rádio Jornal, a TV Jornal, o portal NE10 e vários outros meios de comunicação.

para o estudo das performances. As Performances Culturais ganharam mais robustez ao passar dos anos com os estudos do sociólogo Erving Goffman, do teatrólogo Richard Schechner e do antropólogo Victor Turner. Seus trabalhos viraram referências para os estudos das performances culturais e influenciaram diretamente o campo de estudos da antropologia, é o que afirma Esther Jean Langdon:

Performance surge no final do século vinte, uma época marcada por uma reviravolta na antropologia influenciada pela condição crítica da teoria contemporânea, pela condição pós-moderna e pelo questionamento do status da cultura como conceito-chave na antropologia (Langdon, 2009, p. 17).

De acordo com o antropólogo Clifford Geertz, considerado o fundador de uma das vertentes da antropologia contemporânea – a chamada antropologia hermenêutica ou interpretativa, um dos teóricos canônicos dos estudos das Performances Culturais, que concorda com pensamento de Marx Weber²⁶: “[...] que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias [...]” (Geertz, 1989, p.4). Se fizermos uma analogia com as teias de aranhas, e essas teias forem de certa maneira capturando novas informações culturais por onde passa, nutrindo esse animal chamado homem, logo gerará novos significados, e novas culturas, um bom exemplo de hibridismo cultural.

Dessa maneira interpretativa, fica claro o quanto a cultura pode ser dinâmica. É o que nos explica Roque Laraia Antropólogo, professor e escritor, traz em seu livro *Cultura: um conceito antropológico* (1986) que a cultura sofre mudanças internas vindas das suas próprias oscilações, algo lento. O que chama atenção são as mudanças externas, quando a cultura de uma sociedade entra em contato com outra cultura. No momento que isso acontece as mudanças são rápidas e bruscas, delineando uma provável mudança de significados e dentro em breve de comportamento social.

O Udigrudi é um exemplo de mudança externa, em que a junção de elementos nativos com particularidades de outra cultura cria uma terceira forma rebuscada, contendo características da cultura nordestina com a cultura *rock n roll* e psicodélica que originou o Udigrudi, atribuindo uma performance peculiar recheada de hibridismos culturais nas apresentações dos artistas que faziam parte do movimento. Uma característica que chama atenção quando se trata do movimento Udigrudi recifense é a presença da expressividade regional. Os artistas utilizavam elementos folclóricos e regionalistas somados com ritmos universais a fim de acentuar a forma dissonante

²⁶ Max Weber (1864-1920) foi um importante sociólogo e destacado economista alemão. Suas grandes obras são, “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo” e “Economia e Sociedade”. Dedicou sua vida ao trabalho acadêmico, escrevendo sobre assuntos variados como o espírito do capitalismo e as religiões chinesas.

do psicodelismo. Tudo era utilizado, o que tocava nas rádios, programas de televisão e as próprias referências e gostos dos udigrudistas eram processados e davam a roupagem rítmica ao Udigrudi.

Essa globalização musical (no sentido de intercâmbio de influências musicais além das fronteiras geográficas, promovendo a fusão e difusão de estilos e tradições musicais em escala mundial), transformaria a cidade de Recife em um centro totalmente lúdico, que proporcionaria um ambiente favorável para os jovens criarem seus primeiros trabalhos voltados para o universo underground.

Contudo, entendendo o dinamismo cultural que permeia o nosso país, é necessário praticar o estudo científico de maneira empírica, sair da sala de aula e colocar a teoria em prática no campo de pesquisa. As teorias não podem ficar em segundo plano, mas sim servir como base para as observações, pois os pesquisadores nunca serão como os homens e mulheres por eles estudados. Pesquisadores precisam compreender, contextualizar e explicar o comportamento social dos indivíduos que são estudados por meio de uma narrativa.

É preciso observar os significados mais fortes de uma cultura, as formas culturais precisam ter um apelo para serem compartilhadas como, por exemplo, os atos religiosos. Usar a semiótica abordada por Geertz como ferramenta para entender a linguagem cultural de uma determinada sociedade ou grupo social. Pensar globalmente e buscar conjecturas durante o processo de estudo, sempre almejando a construção de um discurso social daquilo que é apresentado nas manifestações culturais. Nunca ficar preso como refém das teorias que são elaboradas dentro dos centros acadêmicos.

A arte em qualquer forma dentro de suas ações performáticas (desde as primeiras pinturas rupestres passando pelas artes do período renascentista até chegarmos ao *Pop Art*), fazem parte da materialização que evidencia uma forma de viver, sendo uma maneira de compreender particularidades da realidade que não são assimilados através de outros meios, mas a partir da exteriorização de sentimentos que são executados sobre a arte (Geertz, 1973). Segundo o autor uma abordagem interpretativa sobre a arte é algo imprescindível para quem busca a compreensão da relação entre os produtores e consumidores de uma determinada arte.

Quando adotamos essa linha de pensamentos descrita por Geertz, conseguimos analisar melhor o contexto no qual o movimento Udigrudi surge e, como seus artistas conseguem traduzir de forma lúdica os sentimentos de uma geração que teve de aprender a criar seu espaço e conviver com as adversidades daquela conjuntura social após o golpe militar de 1964.

A manipulação ideológica da sociedade utilizada pelo regime militar através de propagandas e até mesmo o uso da figura da Seleção Brasileira de Futebol campeã em 1970, nos

mostra que qualquer ditadura não se sustenta apenas pela violência. Outra ferramenta de grande uso e importância para os militares era justamente a censura, com ela as falanges da mão pesada da linha dura da ditadura alcançaram diversos meios de comunicação social e de expressão artística.

A censura e a manipulação dialogam para impedir a circulação de conteúdos, inviabilizando o acesso a críticas explícitas ao sistema pela sociedade. Ou seja, ao censurar e manipular a informação, o regime militar buscava manter a conjuntura de dominação social, evitando assim a disseminação de informações que criticavam o governo ditatorial. Essa prática não só dificultava a capacidade das pessoas de se organizarem contra o regime militar, mas também auxiliava a permanência do domínio das ideias promovidas pela ditadura.

Em oposição à ditadura militar e na luta pela liberdade democrática, os movimentos relacionados a justiça social intensificaram através das performances artísticas, das canções de protestos, que eram os baluartes dos grandes festivais da música brasileira na década de 1960, das performances dos udigrudistas do Recife que lutavam contra a repressão e da sociedade conservadora. Porém, sabemos que naquele momento conturbado da história brasileira, a comunicação entre os artistas e o público era algo complicado, existiam olhos que vigiavam. Os artistas do movimento Udigrudi estabeleciam um contato particular com seu público, existiam pontos de encontro onde o pessoal se encontrava para assistir as apresentações, conversar sobre música, artes plásticas, cinema, mundo.

Esther Jean Langdon, em seu texto: *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*, traz apontamentos teóricos dos estudos das performances culturais em seus comentários sobre a perspectiva de Bauman a respeito das performances, indicando os gêneros particulares de performances de um grupo e de como as pessoas os constroem e produzem. Assim, os trabalhos pioneiros desta abordagem partiram da identificação dos etno-gêneros de fala reconhecidos pelo grupo, das suas características e da descrição da construção do evento nos seus contextos específicos (Bauman, 1977, Apud Langdon, 1995, p 8).

Essa passagem de Langdon nos indica o comportamento do grupo de artista udigrudistas e do seu público em questão, que, seguia ou frequentava os ambientes *undergrounds* da cidade do Recife, indicando afinidade na comunicação de ambas as partes. Logo em seguida Langdon, reforça essa afirmação, dessa vez citando Jakobson e Bakhtin:

A performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo a definição de Jakobson (1960). A função poética

ressalta o modo de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem. Assim como Bakhtin (1968) dirige sua atenção para como o romance é construído, os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para como performances são construídas pelos participantes do evento, examinando o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento por parte do(s) performer(s)) (Langdon, 2009, p. 8/9).

Ao traçar o perfil dos udigrudistas antes do início do Udigrudi, percebemos que eram jovens da classe média e média alta pertencentes a famílias tradicionais da cidade do Recife. Jovens universitários de diferentes áreas como medicina e direito. Pessoas instruídas que possuíam uma visão crítica da maneira que a arte era produzida e consumida naquela época, eles estavam unidos por seu desejo de desafiar as normas estabelecidas e promover uma visão mais ousada e inovadora da arte. Percebiam que era uma arte engessada e cópia da cultura pop norte americana. Não existia nada de novo ou algo que poderia acalmar seus anseios. Todos eles possuíam uma tendência às artes seja na música ou nas artes plásticas como era o caso de Laílson, que em sua adolescência se interessava por desenhos e mais tarde se apaixonou pela música e começou a tocar contrabaixo.

Alguns já possuíam bandas de garagens, faziam ensaios durante a semana e aos fins de semana tocavam em festas nos diretórios centrais dos estudantes de suas faculdades, em bares e nos inferninhos da cidade afastados do centro, demonstrando uma certa marginalidade característica do *underground*. Eles transitavam em meio a diferentes áreas sociais, interagindo com pessoas que tinham visões diferentes das deles, o que levou a absolvição de elementos dos quais usariam em suas futuras performances, conforme Albuquerque (2011, p. 307) “O Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido”. Diante disso, a construção imagetico busca dar entendimento ao processo histórico a partir das características culturais, nessa perspectiva foi agregado as tradições culturais em outra composição estética.

Olhando por uma perspectiva comportamental, ao observar a conduta dos jovens do Udigrudi, o rock não era apenas um gênero musical, mas um estilo de vida que englobava novos conceitos de encarar as situações do cotidiano, a sociedade, e os centros urbanos formados por complexidades que serviam de inspirações para o seu trabalho artístico. Podemos identificar isso como uma reação desses jovens artistas udigrudistas para se libertarem dos conceitos tradicionais daquela sociedade que passava pela opressão conservadora da Ditadura Militar. Portanto, gostar de rock e ainda mais o psicodélico era sinônimo de transgressão, era ser um marginal, era ser *underground*.

A questão do conservadorismo social, que ditava a ordem naquele tempo, fazia com que os jovens artistas do movimento Udigrudi procurassem experimentações e vivências dentro do

ainda recente exemplo do festival de *Woodstock*, e os seus três dias de paz, amor e música. Aquele ambiente urbano de Recife que respirava cultura em cada esquina proporcionava um grande laboratório aberto para as experimentações que os artistas do Udigrudi faziam na procura de novos sons e construção de uma estética underground Tupiniquim, ou seja, algo que englobasse as influências de fora, porém com a identidade brasileira.

2.3 Território, Territorialidade e Produção Musical

O ambiente urbano consegue comportar inúmeras tribos sociais, com suas características e hábitos que detêm identidades variadas e indicam a dinâmica das relações socioespaciais. De modo conveniente a Geografia Cultural e a Geografia Humanística podem nos apontar um melhor entendimento das peculiaridades espaciais dos grupos sociais incorporados na paisagem urbana, indicando a percepção, valores e hábitos dos indivíduos em relação ao espaço e a natureza.

Com esse aporte teórico poderemos verificar como tais circunstâncias podem influenciar as produções artísticas e a formação de territorialidade musical dentro dos grandes centros urbanos, principalmente se entendermos que a cultura não é algo vago e impreciso e sim algo concreto que se materializa no espaço, expressando identidades emblemáticas aos grupos que tomam posse de seus territórios e se afirmam diante da sociedade, demonstrando que o ambiente urbano é composto por diversidades culturais.

A cidade do Recife é exemplo de uma cidade composta por uma diversidade cultural, capital de Pernambuco, estado que também acumula uma grande diversidade cultural. É o que demonstra Jacira França e Marcelo Renan de Souza, organizadores do livro *Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco* (2018). O seu lançamento foi apoiado pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE).

No livro em questão, seus organizadores buscam reflexões sobre algumas das mais importantes manifestações culturais do estado de Pernambuco, são elas: Feira de Caruaru, Frevo, Capoeira, Maracatu Nação, Maracatu de Baque Solto, Cavalo Marinho, Mamulengo e Caboclinho. Essas são algumas das manifestações culturais existentes em Pernambuco e, que dividem espaço com várias outras, um verdadeiro território cultural e exemplo de diversidade

Em uma breve explanação podemos conceituar o que é território e territorialidade, sendo que território é uma área onde alguém ou um grupo exerce domínio espacial e territorialidade está relacionado a maneira em que os indivíduos ou grupos utilizam o seu espaço de domínio, condicionando e modelando, assim, dando significados identitários ao ambiente. Seguramente,

não é só à relação do poder político e econômico que define a divisão de territórios. A cultura possui um condicionante fundamental para formação do panorama urbano que, expressa em seus espaços características singulares que identificam seus frequentadores.

Seguindo essa linha de pensamento, cada centro urbano possui características singulares que contornam suas paisagens e produzem imagens que seus habitantes reconhecem e se identificam, é o que afirma o urbanista e escritor Kevin Lynch, em seu livro *Imagens da Cidade* (1960). Em sua obra, Lynch salienta como os habitantes distinguem a cidade e as partes que a integram. Essa distinção que os habitantes fazem os ajudam a se locomover entre os espaços urbanos, fazendo associações de imagens que promovem experiências urbanas mais intensas e repletas de subjetividades.

Segundo Lynch (1960), cada indivíduo se orienta espacialmente de maneira ímpar em relação às imagens que encontra no seu caminho, imagens poderão conter significados práticos ou emocionais, para explicar isso o autor utiliza o conceito de imageabilidade, destacando a estrutura dos territórios pertencentes aos centros urbanos, então imageabilidade é:

Qualidade de um objeto físico que lhe dá uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador. Refere-se à forma, cor ou arranjo que facilitam a formação de imagens mentais do ambiente fortemente identificadas, poderosamente estruturadas e altamente úteis (Lynch, 1960, p. 09).

Lynch traz observação que a imagem da cidade é composta por elementos, como por exemplo: caminhos, limites, bairros, pontos nodais, e marcos. Esses elementos estruturam e legitimam o território urbano, impondo, de certa maneira, um plano ordenado que possibilita aos seus habitantes executar atividades, afirmando suas identidades e aperfeiçoando suas experiências dentro do domínio territorial.

Território é um o delineamento espacial definido por relações de domínio e dentro deste recorte acontecem diversos tipos de manifestações, sejam elas oriundas da gestão pública, de classes sociais, econômicas e culturais. Ou seja, dentro de um único território existem diversas territorialidades que podem se cruzar, convivendo de forma harmônica ou de maneiras distintas. Rogério Haesbaert (2004), geógrafo brasileiro e especialista em territorialidades, afirma a existência da multiterritorialidade, formulando a ideia sobre a convivência da diversidade social representada pela diversidade territorial.

O espaço urbano de Recife certamente exerceu uma forte influência na produção artística musical do movimento Udigrudi recifense. Por tanto, trago as ideias da singapurense Lily Kong, Geógrafa estudiosa do campo da Geografia Cultural que, em seus estudos observou várias

características identitárias nas músicas que remetem a paisagem em que seus compositores vivem, composições que traduzem a visão de mundo através da experiência sensorial em suas letras e melodia.

Os estudos de Kong nos mostram que a música serve como meio de sociabilidade, os artistas transmitem suas experiências com a natureza do ambiente em que vivem, envolvem questões do cotidiano do espaço em que estão inseridas, apresentando práticas singulares do seu grupo, suas sensibilidades nas aventuras vividas, ou denunciando problemas sociais ou que envolvem o seu grupo. Contudo, Kong afirma em seu artigo: *Popular music in geographical analysis. Progress in Human Geography*, (1995), que:

Por exemplo, muitas experiências cotidianas consideradas óbvias discutidas teoricamente e empiricamente através de noções como “sentido de lugar”, “espaço” e “lugar” (ver Tuan, 1974a; 1974b; e Relph, 1976) podem ser enriquecidas por meio da análise de expressões musicais (Kong, 1995, p.4).

Portanto, as observações de Lily Kong nos mostram de forma afirmativa que a imagem do ambiente em que o indivíduo ou grupo estão inseridos influenciam a música na construção do imaginário sobre a cidade. Traduzem sensibilidades e estimulam significados, e principalmente, afirmam a identidade individual e coletiva de quem tem o domínio territorial.

Com um olhar apático ao observar a cidade, não veremos nada além de concreto e o ir e vir de pessoas preocupadas em resolver seus projetos pessoais. Sob o *skyline* urbano se passam inúmeras situações condizentes ao stress da vida moderna. Claro que nessa correria do dia a dia deixamos de sentir muitas nuances que o ambiente urbano produz.

José Reginaldo Santos Gonçalves em seu livro *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios* (2007), utiliza dos termos “homem da multidão” e *flâneur* criados pelo filósofo alemão Walter Benjamin para explicar as experiências humanas dentro do ambiente urbano. Enquanto o “homem da multidão” é engolido pelo ritmo frenético da cidade grande, o *flanêrie* usa da sua subjetividade para contemplar a cidade, aprofundando assim a sua experiência urbana. Gonçalves expõe: “O *flâneur* recusa-se a ser absorvido por esse ritmo, recusa-se a perder sua subjetividade no universo da multidão. Ele caminha lentamente e experimenta subjetivamente cada detalhe visual, tátil, auditivo ou olfativo das ruas da cidade” (2007, p. 58).

Apropriando-se do espírito do *flâneur*, poderemos entender as sensibilidades de uma cidade considerada celeiro de diversidades culturais, como Recife. Por ser uma cidade costeira, tendo o mar como ligação com o mundo desde os tempos de colônia, acabou absorvendo muito dos viajantes oriundos de diversas partes do mundo que ali atracaram. Esses transeuntes trouxeram

em suas bagagens parte da cultura de suas terras natais. Eles encontraram em Recife um lugar de aceitação de diversidades, produzindo um ambiente cultural cosmopolita, como afirma pesquisadora e professora da Fundação Getúlio Vargas Lucia Maria Lippi Oliveira, em seu artigo intitulado Gilberto Freyre e a valorização da província:

No Recife se reuniu, por algum tempo, a população mais heterogênea do continente, gente das mais diversas procedências, credos, culturas ali se misturou. Cita, também, o Recife das revoluções, dos crimes, das assombrações - todo esse Recife que não consta dos livros que os turistas leem, os guias. Recife é então apresentada como cidade cosmopolita que recebeu influência do Oriente, da Europa, dos Estados Unidos. "Foi burgo holandês, foi uma das cidades mais afrancesadas do Brasil assim como uma das mais anglicizadas". O germanismo se fez presente no mundo jurídico, filosófico e das letras, no tempo de Tobias Barreto. E nos lembra a presença da base americana, durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo reconhecendo ser São Paulo a cidade mais cosmopolita do país, Gilberto observa que Recife tem muitos estrangeiros entre sua população. E vai mencionando a contribuição deles para os "caboclos da terra". Além de listar as casas, as escolas e seus educadores estrangeiros, GF apresenta demandas ou carências: a falta de um bom restaurante alemão, assim como de um francês (Oliveira, 2011, p. 131).

Essa diversidade cultural teve uma contribuição catalisadora para o movimento Udigrudi recifense, que através das experimentações musicais expressavam suas sensibilidades e o imaginário que tinham sobre a cidade que os rodeava, principalmente nos lugares onde o pessoal que fazia parte do movimento se reunia para conversar sobre ideias que partilhavam.

A música tem essa capacidade de brincar entre o som e o silêncio para traduzir e transmitir sentimentos. A historiadora brasileira Sandra Pesavento, em seu artigo: Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias, consegue nos explicar a relação entre músicos, música e cidade:

Neste mundo do som, temos de admitir que a música é, por definição, um agente propulsor de sensibilidade e com alto poder de fixação de significados. Escutar uma canção que se refere a uma cidade implica operações imaginárias de sentido que, de imediato, provocam o reconhecimento e mesmo a estereotipia da realidade urbana invocada. Uma cidade cantada se insere na memória, ocupando um lugar no tempo (Pesavento, 2007, p. 20/21).

A banda Ave Sangria, que nos primórdios do movimento Udigrudi levava o nome de Tamarineira Village possui em seu repertório a canção Cidade Grande, um claro exemplo de sensibilidade e imaginário sobre a cidade que os rodeava. A canção expõe o sentimento da banda pela cidade do Recife, vamos conferir a letra composta por Marco Polo:

Cidade Grande

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
 Arranjei aqui um bem
 A cidade vai mais bonita
 Porém...

A banda Ave Sangria era considerada por parte da imprensa pernambucana como os “Rolling Stones do nordeste brasileiro”. Por conta da irreverência de suas apresentações, as músicas da Ave Sangria seguem as características do psicodelismo com muita experimentação instrumental como guitarra elétrica somada com instrumentos regionais. Produziam um ritmo envolvente que, era acompanhado pelas letras alucinantes que traduziam o imaginário que seus componentes tinham da cena underground recifense

Juvenil Silva, cantor e compositor pernambucano, deu o seguinte depoimento sobre a música Cidade Grande: Poética urbana, saudosa, começa bem mansa, meio folk barroco, e tem aquele groovie triunfante no final, com som de rock feroz de Ivinho e grito derradeiro de terror no fim. Maior barato (depoimento retirado do Site Oficial da Banda Ave Sangria). E já que Juvenil Silva achou o “maior barato”, nada melhor do que começarmos a falar do bar Beco do Barato.

2.4 O Barato do Bar Beco do Barato

O sociólogo francês Michel Maffesoli em seu livro *Le Temps des Tribus* (O Tempo das Tribos), de 1987, conceitualiza como Tribos Urbanas, pequenos grupos de pessoas que se unem por partilharem os mesmos gostos músicas, ideologias, preferência esportiva, gosto estético e

assim por diante. Toda tribo urbana possui a sua territorialidade, um ponto onde encontram-se e manifestam-se de acordo com seus gostos partilhados.

Os lugares mais clássicos que aconteciam os shows dos udigrudistas eram endereços como o Teatro Santa Izabel, construído em 1850, o Teatro do Parque, de 1915, e em vários lugares abertos como as ruas do centro da cidade e o Pátio São Pedro. E, como toda tribo possui um ponto fixo onde demonstram de forma visceral a sua identidade, a “aldeia” da tribo Udigrudi era o bar do Beco do Barato. Foi batizado por esse nome em alusão ao grande consumo de drogas alucinógenas no local, em resumo era o “barato da onda” que a droga proporciona.

A década de 1970 é lembrada pelo consumo de drogas por parte de alguns músicos e artistas inseridos na cena do rock n roll e da arte psicodélica, isso servia como gatilho para os estímulos de novos sentidos sensoriais. com isso os artistas ou os consumidores da arte psicodélica conseguiam alcançar de certo modo a sensibilidade de se plugar ao estilo que a arte psicodélica propunha. Não era diferente com o pessoal do Udigrudi. Como jornalista paraibano José Teles relata suas experiências vivenciadas nos shows que frequentou no bar Beco do Barato no início da década de 1970, no seu livro *Do Frevo ao Manguebeat*:

Se o “pau-do-índio” foi o barato identificado com o manguebeat, 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 (Teles, 2000, p. 148).

Localizava-se na Avenida Conde da Boa Vista no Centro do Recife, era um ponto de encontro do pessoal que gostava de arte alternativas na cidade. Aconteceram apresentações memoráveis do pessoal do Udigrudi naquele endereço. Não era propriamente um beco. Segundo consulta no acervo do jornal pernambucano Diário da Manhã, edição do dia 06 de setembro de 1972, tratava-se de um antigo casarão anteriormente ocupado pelo Teatro Popular do Nordeste. Músicos udigrudistas como Lailson, Marco Polo, Lula Côrtes, Dicinho e Ivinho apresentavam-se frequentemente no local.

O Beco do Barato não era somente um ponto de encontro daquele pessoal, era também um local de discussão sobre a arte que era produzida na cidade do Recife. Não se apresentavam apenas bandas de rock psicodélico, outras intervenções artísticas aconteciam ali, como amostras de artes plásticas, amostra de cinema e peças teatrais, resquícios dos tempos do Teatro Popular do Nordeste.

A importância do bar do Beco Barato para o movimento Udigrudi é representada pela oportunidade dada pelos donos Fernando e Beth aos jovens udigrudistas de mostrarem suas performances para um público que partilhava dos mesmos anseios. Foi o caso de Laílson, que passava por uma crise financeira logo após a gravação de *Paêbirú*, quando a fábrica de discos Rozenblit foi destruída pela inundação no ano de 1975. José Teles registrou a declaração de Laílson sobre o bar Beco do Barato:

Minha situação era de perrengue total: sem resto da grana, sem namorada, sem banda, e com 500 discotecas para vender! Foi aí que Fernando Pessoa, dono do Beco do Barato, me ligou e chamou para eu 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 de no conservatório) disse que tava a fim de entrar na onda também. Aí surgiu o Pheteus (Teles, 2000, p. 158 [sic]).

E apesar daquele ambiente acolhedor do bar do Beco do Barato não existir mais, a necessidade de rememorar aquele espaço ocupado pelo Udigrudi recifense é de suma importância para a arte produzida por aqueles artistas, perpetuando a existência daquele movimento através dos tempos e demonstrado que aquele local possui a marca udigrudistas. De acordo com o sociólogo Maurice Halbwachs, a experiência da memória coletiva dos grupos:

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita, e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da idéia que faz de si mesmo. Ela penetra todos os elementos de sua consciência, comanda e regula sua evolução. A imagem das coisas participa da inércia destas. Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio. Mesmo que pudéssemos pensar que é diferente, quando os membros de um grupo estão dispersos e não encontram nada, em seu novo ambiente material, que lhes lembra a casa e os quartos que deixaram, se permanecerem unidos através do espaço, é porque pensam nesta casa e nestes quartos. Quando se expulsava os senhores e os religiosos de Port-Royal, nada era feito enquanto não se tivesse demolido os edifícios da abadia, e enquanto não tivessem desaparecido os que deles conservavam a lembrança. Assim se explica como as imagens espaciais desempenham um papel na memória coletiva. O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escrevemos, depois apagamos os números e figuras (Halbwachs, 1990, p.133).

A memória coletiva tem a preocupação de resguardar os processos históricos, destacando fatos importantes e preservando o valor do passado para que futuras gerações possam identificar práticas culturais que indicam a identidade de um determinado grupo, tanto que no ano de 2004 os músicos udigrudistas Laílson, Marco Polo, Lula Côrtes, Dicinho, Ivinho entre outros, reuniram-se novamente em estúdio para prestar uma homenagem ao bar Beco do Barato, rememorando

aquele espaço trinta anos depois de terem desencadeado um movimento musical underground no Recife, lançaram: A Turma do Beco do Barato – Antologia 70.

O idealizador desse projeto foi um grande fã da banda Ave Sangria, o engenheiro Humberto Felipe. ele chegou a participar de uma banda cover do Ave Sangria. Quem assina a produção é veterano do Beco do Barato, Zé da Flauta, o disco foi gravado no estúdio Plug. O álbum é composto por onze faixas, são elas: 01. As Estradas (Lula Côrtes) / 02. Vacas Roxas (Phetus) / 03. Boi Ruache (Marco Polo) / 04. Marginal (Marco Polo) / 05. Dois Navegantes (Almir de Oliveira) / 06. O Pirata (Marco Polo) / 07. Dos Inimigos (Lula Côrtes) / 08. Anjos de Bronze (Phetus) / 09. Fora da Paisagem (Almir de Oliveira) / 10. Dia-a-Dia (Marco Polo) / 11. Janeiro em Caruaru-Noturno Nº Zero-Mina do Mar (Marco Polo).

O álbum possui músicas composta no período que esse pessoal animava as noites da cidade de Recife. Também foram resgatadas músicas desconhecidas do público mais jovem, como por exemplo Vacas Roxas e Anjos de Bronze, composições do trio Phetus formado por Lailson, Zé da Flauta e Paulo Rafael, que, enquanto estavam juntos não chegaram a gravar nenhum álbum. A próxima imagem mostra a arte da capa do álbum A Turma do Beco do Barato – Antologia 70:

Figura 11: Capa do álbum A Turma do Beco do Barato – Antologia 70



Fonte:> <https://cantoderock.blogspot.com/2013/08/varios-turma-do-beco-do-barato.html><. Acesso em 31/10/2023.

O bar do Beco do Barato deixou de existir, porém sua importância para o Movimento Udigrudi foi enorme, tanto para a divulgação dos trabalhos dos artistas quanto para as discussões e criações da arte do movimento Udigrudi recifense. Respeitando as proporções das tradições,

podemos afirmar que o Bar Beco do Barato está para o movimento Udigrudi como o clube noturno californiano *Whisky a Go Go*²⁷ está para a cena de rock norte américa dos anos de 1960, que ajudou a divulgar os trabalhos de artistas como Alice Cooper, Jimi Hendrix e a até então desconhecida banda de rock psicodélico *The Doors*.

O Udigrudi recifense durou pouco tempo, de 1972 a 1976, nos apresentou uma nova maneira de enxergar a música nordestina atribuindo novos instrumentos e uma cadência psicodélica aos ritmos que carregam a identidade do nordeste brasileiro, enfraqueceu e extinguiu-se como vários movimentos culturais daquela época. Mas toda aquela agitação performática no Beco do Barato, apesar de breve, foram reais. Aquele pessoal experimentou o experimental e criou uma nova maneira de performar a arte até então inédita em terras tupiniquins, influenciou as gerações que estrearam nas décadas seguintes.

Em 2016, aconteceu um revival do movimento Udigrudi. Organizado pela *Trämp Magazine*, foi lançado um álbum em homenagem ao Udigrudi. O álbum intitulado *No Abismo da Alma – Um Tributo ao Movimento Udigrudi*, contou com participação de bandas e cantores de diferentes estados brasileiros: Amazonas, Bahia, Distrito Federal, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo.

Planejado e executado pelo jornalista Leonardo Paladino, essa coletânea conta com 19 novas interpretações para clássicos como *Talismã* e *Mister Mistério*, de Geraldo Azevedo e Alceu Valença, presente no disco *Quadrafônico* (1972), *Allegro Piradíssimo* e *Amigo*, de Lula Côrtes e Lailson, do icônico *Satwa* (1973), *Não Tenho Imaginação pra Mudar de Mulher* e *Fidelidade*, de Marconi Notaro, do lendário *No Sub Reino dos Metazoários* (1973), “Do Amigo” e “Palavras”, de Flávio Lira, do *Flaviola* e o *Bando do Sol* (1974), *Papagaio do Futuro* e *Borboleta*, de Alceu Valença, do *Molhado de Suor* (1974), *Geórgia*, *A Carniceira* e *O Pirata*, do LP *Ave Sangria* (1975), do grupo de mesmo nome, *Não Existe Molhado Igual ao Pranto*, *Pedra Templo Animal* e *Nas Paredes da Pedra Encantada*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho, do álbum *Paêbiru* (1975), entre outras.

Em seguida podemos conferir a capa do álbum com sua arte que remete ao bom e velho psicodelismo, arte produzido por Júlio Mattoso:

²⁷ É um clube noturno em West Hollywood, Califórnia, na 8901 Sunset Boulevard no trecho da Sunset Strip, localizado no canto esquerdo da North Clark Street em frente a North San Vicente Boulevard. É por vezes catalogada como uma das primeiras discotecas dos Estados Unidos.

Figura 12: No Abismo da Alma



Fonte:> <https://music.apple.com/br/album/anjo-de-fogo-no-abismo-da-alma-um-tributo-ao/1515938941><
Acesso em 31/10/2023.

As obras do movimento Udigrudi recifense inspiraram outros artistas e outros movimentos culturais, fez sua história se perpetuar ao longo do tempo, denotou novos padrões de significados, prova disso é o álbum No Abismo da Alma – Um Tributo ao Movimento Udigrudi, interpretado por outras gerações de artistas que incorporaram os símbolos herdados da geração da década de 1970, geração essa que perpetua seu conhecimento sobre a arte e a vida através de suas performances culturais.

As expressões das performances da contracultura trouxeram uma evolução no âmbito de pensar a arte moderna no Brasil. O verdadeiro barato do Beco do Barato era justamente apresentar algo novo, fomentando novas ideias, novas formas de arte, descobrir outros significados nas performances dos artistas que ali apresentavam os anseios de uma geração, vislumbrando dias melhores.

Capítulo III – O caminho das Performances do Udigrudi recifense

A proposta deste capítulo é abordar o psicodelismo musical representado por músicos e artistas do Udigrudi, caracterizado por um movimento de contracultura em um período de ruptura, no âmbito cultural, político e social marcado por uma liberdade de expressão, contra uma maioria tradicionalista e repressora. Nesse sentido o psicodelismo no Recife é representado pelo uso da sonoridade experimental, com vários ritmos e instrumentos.

Nesse contexto analisamos os discos, seus conteúdos e estética visual na mistura de cores vibrantes em um colorido brasileiro. Dessa forma é feita a análise de *Satwa* – Lula Côrtes e Laílson (1973); *No Sub-Reino dos Metazoários* – Marconi Notaro (1973); *Ave Sangria* (1974); *Paêbirú* (1975) – Lula Côrtes e Zé Ramalho. Nessa perspectiva buscamos neste capítulo abranger o lado psicodélico dos discos, através da estética underground, a partir da produção artística, nas composições musicais, historicizando as principais características para as produções mencionadas.

3.1 O psicodelismo na abordagem musical

A música experimental e psicodélica está sempre em constante transformação, por apresentar novas relações de diversidade, o experimental é uma forma de expressão artística que busca romper com os modelos arcaicos e tradicionais da música. Sendo assim, a música experimental e psicodélica é uma manifestação de liberdade criativa e de questionamento das normas estabelecidas pela indústria musical. Nessa perspectiva os sons e músicas produzidas refletem profundas transformações nos meios de comunicação, nas culturas e nas relações sociais. Segundo Teixeira; *et al* (2016) o discurso psicodélico nordestino é reconhecido pela irreverência e desprendimento, assim destaca:

Liga-se, sintonizar-se, libertar-se. Ligar-se significa voltar-se para dentro do afim de ativar os equipamentos neurais e genéticos. Tornar-se sensível aos muitos e diferentes níveis de consciência e aos botões específicos que acionam. Sintonizar-se significa interagir harmoniosamente com o mundo exterior: exteriorizar, materializar, expressar as novas perspectivas internas. Libertar-se sugere um processo ativo, seletivo e suave de separação de compromissos involuntários ou inconscientes. Liberta-se significa autoconfiança, descoberta da singularidade individual, compromisso com a mobilidade, escolha e mudança (Teixeira; *et al*, 2016, apud; Leary; *et al*, 1964, p. 4).

No universo surreal da psicodelia a ideologia alternativa e coletiva ocasionou grandes mudanças culturais, com ideias de liberdade e autenticidade, que desempenhou um papel

importante na sociedade, em um movimento de contracultura. Desta maneira o estilo de vida *Underground* adotou uma caracterização diferente para o período de 1970 com o misticismo, e uso de drogas. A cultura psicodélica contestou, em diversos aspectos, o sistema sociopolítico, as culturas estabelecidas em um padrão eurocêntrico, as questões relacionadas a sexualidade, moral e costumes.

Não seguindo as convenções ditadas pela indústria cultural, os artistas e intelectuais pernambucanos (Lula Côrtes, Marconi Notaro e Lailson) transitavam livremente pelo universo das experimentações por reconhecerem que podiam romper os limites do que era entendido, de forma generalizada, como cultura. Na busca de novos sentidos sonoros e sensoriais faziam experiências como quebra rítmica, acréscimo de elementos sonoros não tradicionais como riso, ruídos, sons da natureza e o uso de instrumentos de outras culturas e considerados exóticos aos nossos olhos, como o *Gimbri* de Lula Côrtes. Em uma postura antropofágica e contracultural do período, a cena psicodélica do Udigrudi é transmitida pelo regionalismo e originalidade com músicas que recordam o sertão nordestino em ritmos psicodélicos.

Outra característica psicodélica perceptível nessa experimentação é a quebra das sequências tradicionais a estrutura das canções, ou seja, primeiro a introdução, depois um verso, seguido pelo refrão, e aí começa tudo de novo; já na psicodelia não existe um molde a ser seguido, é claro que existem músicas psicodélicas que seguem tal estrutura tradicional, porém, não é uma regra a ser seguida com afinco.

O psicodelismo produz efeitos como introspecção profunda, expansão da consciência e alteração da percepção do tempo e do espaço. A experiência psicodélica pode ser manifestada pela exuberância criativa e livre, é a psicose e o êxtase. O estado psicodélico relacionado a música, causa mudanças de percepção, visto como diferente, alternativo, significando uma liberdade de expressão no modo de ser, na música, na arte e estilo. Conforme afirma Pinheiro (2015):

A palavra psicodelia é empregada no sentido estético-musical alinhado à contracultura, capaz de realizar um som experimental, distorcido e subjetivo, cujos temas das letras muitas vezes fazem referência a pensamentos de liberdade, comportamento rebelde, estilo de vida jovem, diversão, natureza, temas políticos e as já mencionadas drogas. Esta estética alinhada ao rock suscitou através de efeitos sonoros climas emocionais relacionados à experiência lisérgica e “suas alegadas virtudes terapêuticas de viagens interiores” (Pinheiro, 2015, p. 51/52).

Portanto o psicodelismo musical incorporado por muitas bandas esteve associado a subjetividade que expõe os sujeitos a singularidade e que resgata o indivíduo em suas particularidades. A loucura, a obsessão e as alucinações com efeitos sonoros em contrastes

experimentais, que expressavam sentimentos de alegrias e tristezas entre a realidade e o imaginário.

A música psicodélica explorava as possibilidades sonoras de instrumentos, efeitos e técnicas, criando atmosferas que remetiam a estados alterados de consciência. A produção musical psicodélica dos anos 1960 e 1970 também refletia as experiências pessoais e coletivas dos músicos, que vivenciavam as transformações culturais, políticas e sociais da época. A música psicodélica, portanto, era uma forma de arte que valorizava a singularidade e a subjetividade dos sujeitos, que se expressavam através de sons experimentais e contrastantes.

Nesse aspecto o estilo de vida psicodélico não era apenas a materialização dos corpos/sujeitos, mas a perspectiva de traçarem trilhas histórico-existenciais no sentido de traduzir em sons e letras as suas impressões sobre a realidade e universo, evidenciando o desejo da busca da desterritorialização no sentido imaginário simbólico, ou seja, o inconsciente através da linguagem real revelando aspectos ocultos da psique. Segundo Lopes (2015) a desterritorialização estava destinada a mudança da realidade social/política, o que possibilitou a criação de novos pensamentos éticos e estéticos, para a liberdade frente a censura e repressão.

Segundo Wisnik (2002), a linguagem musical expressa sentimentos, construída de forma complexa, um universo concebido de pura energia.

A música traduz para nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria. E dizendo intimidade anímica da matéria, dizendo também a espiritualidade da matéria. A música encarna uma espécie de infra-estrutura rítmica dos fenômenos (de toda ordem) (Wisnik, 2002, p. 29).

Os experimentalismos na linguagem da canção possibilitam alternativas criativas para a música, deste modo no Udigrudi recifense havia muitas referências de produções poéticas do cotidiano regional. Tal manifestação trouxe para o universo musical uma nova forma de expressão artística, uma nova linguagem sonora vinculada a experimentos estéticos/críticos que dialogavam com as representações nordestinas, a contracultura versus a cultura de massa institucionalizada. Essa linguagem que buscou desestabilizar os aspectos convencionais, estão presentes nas obras do Udigrudi recifense, é o que iremos descrever nos próximos tópicos.

3.2 *Satwa* – Lula Côrtes e Lailson de Holanda (1973): a centelha da ignição

Os jovens Lailson de Holanda Cavalcanti tinha 19 anos e Luiz Augusto Martins Côrtes (Lula Côrtes) estava com 23 anos, quando se conheceram na I Feira Experimental de Música do

Nordeste, realizada em novembro de 1972, ambos naturais da cidade do Recife-PE. Lailson quando criança tinha o sonho de ser cartunista de quadrinhos, porém, aos 12 anos de idade conheceu os *Beatles* e aos 14 anos já ensaiava os primeiros acordes de rock com sua banda formada com amigos da escola, se apresentavam nos bailes da escola, em festas de aniversário e até em inferninhos da cidade do Recife.

Em 1970 Lailson passou uma temporada de estudos nos Estados Unidos da América, lá conheceu a cena da contracultura norte americana, viu de perto bandas como *Cream* do guitarrista Eric Clapton, *Traffic* do compositor e multi-instrumentista Steve Winwood, e o psicodelismo do *Pink Floyd* o que faria o universo musical de Lailson se expandir, trouxe para o Brasil uma bagagem que seria fundamental para seus trabalhos como músico.

Lula Côrtes ficou conhecido por seu pioneirismo em combinar a música popular nordestina com a psicodelia e o rock progressivo. Passou parte de sua adolescência na cidade de São Paulo-SP, onde, teve seus primeiros contatos com o *rock n roll* e ilustrações voltadas para o universo das experiências psicodélicas. Apaixonou-se pelo universo dos desenhos, e em 1970 volta para Recife onde começa sua vida artista produzindo posters psicodélicos, em 1972 resolve viajar pelo mundo.

Nessa viagem, passando por Marrocos no norte da África, Lula Côrtes adquiriu um instrumento diferente com apenas três cordas, objeto que nem ele sabia o nome, então o apelidou de “cítara marroquina” ou “tricórdio”. Anos mais tarde o próprio Lula Côrtes descobriu o nome do tal instrumento em uma viagem à Europa, tratava-se de um *Gimbri*, uma espécie de banjo talhado em madeira comum no norte da África e que se tornaria referência no processo das experimentações de novos sons para a cena musical recifense, na próxima imagem podemos conferir tal instrumento nas mãos de Lula Côrtes:

Figura 13: Lula Côrtes com o seu Gimbri



Fonte:> <https://revistacontinente.com.br/edicoes/146/-satwa---o-estopim-de-uma-nova-era><. Acesso em 31/10/2023.

A identificação das perspectivas ideológica entre Lula e Lailson ficou clara quando se encontram em novembro de 1972, ambos já eram multiartista transitavam no ambiente da música, ilustração, poesia e naquela amizade que começou na I Feira Experimental de Música do Nordeste também ficou marcado como um ponto de passagem, ou melhor, entre o que se produzia musicalmente na cidade do Recife para o que estaria por vir nas próximas produções musicais.

O disco *Satwa* é considerado o ponto decisivo para o Udigrudi recifense que ocasionou significativas modificações na maneira que se produzia música no nordeste brasileiro, Lula e Lailson buscavam a quebra de paradigmas a cultura dominante. O ideário do movimento Udigrudi começou a germinar quando *Satwa* era produzido, um estado de limbo com a perspectiva de criar uma forma alternativa de arte, os dois artistas chegaram a liminaridade, uma condição transitória em que os indivíduos se afastam de suas posições de origem e se encontram em um ponto indefinido, podemos recorrer a Victor Turner (1974) teórico das performances para compreender o que seria liminaridade:

Os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma única variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais (Turner, 1974, p. 117).

O que Victor Turner expõe em seu conceito de liminaridade é o intermédio entre as coisas, o espaço de transformação, de ruptura com a lógica convencional, uma condição transitória, que possibilita uma fuga da rotina geral, potencializando as novas identidades na música, e na arte. Deste modo o experimentalismo musical se encaixa nos conceitos de liminaridade, pois a latência existente em cada tentativa de conseguir novos acordes representam esse espaço transitório entre a maneira tradicional de se compor uma melodia e o experimentar novos meios caminhos melódicos.

Em uma entrevista para o jornalista Marcelo Abreu publicada no site da revista pernambucana Continente²⁸ em 13 de fevereiro de 2013, Lailson descreve esse processo liminar da composição do disco *Satwa*: “Não sei se Lula usava a afinação certa, mas isso não tem a menor importância. Com ele, criamos um som diferente, um encontro entre duas culturas”. Lula e Lailson começaram a ensaiar fazendo experimentações entre o Gimbri e instrumentos regionais,

²⁸ Link de acesso para reportagem da revista Continente < <https://revistacontinente.com.br/edicoes/146/-satwa---o-estopim-de-uma-nova-era> >, acesso em 15/10/2013.

adicionando um violão folk de doze cordas. Suas composições foram influenciadas pelo rock da época, pelo psicodelismo norte-americano e principalmente pelas suas raízes nordestina.

Composto e gravado de maneira independente nos estúdios da Rozenblit em janeiro de 1973, Laílson deixa registrado nas impressões desse álbum que: *Satwa* não é mais um sonho, é a pura verdade diante dos olhos, prova concreta de que se pode fazer as coisas em qualquer lugar que a gente se encontre. De acordo com Pinheiro (2015) os pernambucanos Lula Côrtes e Lailson gravaram um disco de influência *folk* e psicodélica, que se tornou um marco da contracultura nordestina.

É um disco instrumental, originalmente as músicas possuíam letras, porém, para evitar problemas com a censura resolveram deixar apenas os instrumentos e pouquíssimos registro de voz, como o som da voz dos artistas cantarolando ao ritmo da melodia dos instrumentos. Nele conseguimos notar o que definia e caracterizava a essência do Movimento Udigrudi, a experimentação principalmente percussiva nos faz enxergar que os artistas estavam se aproximando do oriente, é nítido o universo oriental nas notas dos instrumentos utilizados, lembrando especificamente da “cítara marroquina” (o *Gimbri*), que em muitos momentos soam como cacos improvisados em harmonia com as doze cordas de aço da viola agreste de Laílson.

Seu repertório apresenta a identidade psicodélica construída sobre as influências do pós-*Woodstock*. As composições do disco ainda hoje chamam atenção pelos seus arranjos. Imagine no início dos anos de 1970. As faixas do disco são; 1. *Satwa*, 2. *Can I Be Satwa*, 3. *Alegro Piradíssimo*, 4. *Lia a Rainha da Noite*, 5. *Apacidonata* 6. *Amigo*, 7. *Atom*, 8. *Blue do Cachorro Muito Louco*, 9. *Valsa dos Cogumelos* 10. *Alegria do Povo*. Todas as faixas são autoria de Lula Côrtes e Lailson, podemos conferir todas as músicas de *Satwa*²⁹.

O nome *Satwa* chamou atenção naquela época, não por ser uma palavra estrangeira, mas pela pronúncia em português onde a letra “W” dependendo da sua utilização ortográfica possui a mesma fonética da consoante “V”, o que rapidamente fazia lembrar o nome científico da maconha, a *Cannabis Sativa*. Sua capa também faz notar o projeto gráfico desenvolvido por Katia Mesel³⁰, na diagramação; pelo próprio Lailson, nas ilustrações e Paulinho Klain, na fotografia. Na próxima imagem podemos conferir a capa do disco *Satwa*:

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=so4eymMu6eg>, acessado em 17/10/2022.

³⁰ É uma cineasta e artista gráfica brasileira. Foi a primeira mulher a dirigir um filme longa-metragem no estado de Pernambuco e a participar de um Festival de cinema no Brasil.

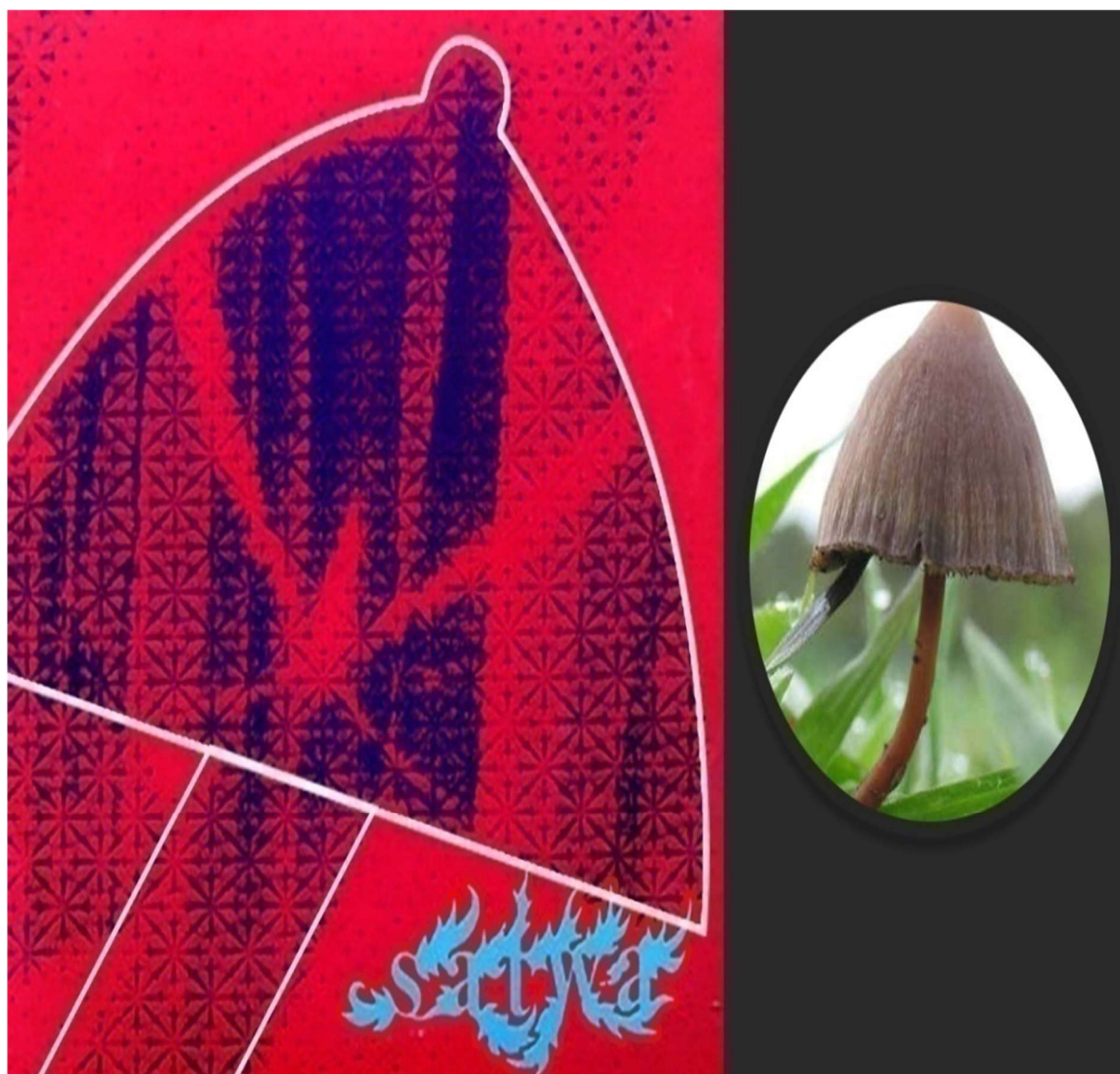
Figura 14: Capa do Disco Satwa



Fonte: ><https://revistacontinente.com.br/edicoes/146/-satwa---o-estopim-de-uma-nova-era>< Acesso em 31/10/2023.

A capa apresenta uma imagem subjetiva. Para os olhos de quem a observa, parece remeter a várias imagens sobrepostas. É difícil de encontrar um padrão que possa nos dar uma pista do(s) objeto(s) registrados na imagem. Seria uma enxada ou chapéu de cangaceiro? Para responder essa questão, recorreremos ao designer gráfico Filipe Evangelista C. da S. de Souza (2017) em seus estudos sobre design e contracultura no nordeste brasileiro. Ele apresenta uma análise sobre as capas dos discos do Udigrudi recifense, demonstrando as técnicas utilizadas nos diagramas que formam as capas dos discos. O resultado dos estudos de Souza nos demonstra ou nos revela a imagem que Katia Mesel utilizou para o projeto da capa do disco de Lula e Lailson. Na próxima imagem, podemos conferir:

Figura 15: Interpretação da Capa do Disco Satwa



Fonte: SOUZA, Filipe Evangelista Carvalho da Silva. Designer e Contracultura no Nordeste do Brasil: uma análise das capas de discos do “Udigrudi” pernambucano.

Nem enxada ou tão pouco um chapéu de cangaceiro, mas sim um cogumelo. Fazendo menção ao consumo desse fungo que possui propriedades alucinógenas que foi bastante utilizado nos anos 1970 e virou símbolo da cultura psicodélica, é representada também na faixa 09 do disco, com o título *Valsa dos Cogumelos*. Novamente percebemos a necessidade de compreender os significados de uma cultura, os símbolos carregam a identidade de um grupo de indivíduos, é o estudo semiótico proposto por Geertz para a compreensão de uma cultura distinta.

Esse álbum teve uma tiragem inicial de 1500 copias. dessas, cerca de 500 foram perdidas em uma enchente na cidade do Recife no ano de 1975, o que acabou dando fim para a fábrica de

disco Rozenblit³¹, e tornando o disco *Satwa* uma verdadeira peça de colecionador. Anos mais tarde tiveram outras tiragens, mas em um número reduzido. A produção do trabalho de Lula e Lailson abriu caminho para outros artistas udigrudistas produzirem seus trabalhos, é o caso de Marconi Notaro autor do próximo disco a ser comentado.

3.3 Marconi Notaro – *No Sub Reino dos Metazoários* (1973)

Marconi Notaro natural de Garanhuns-PE, músico, compositor e poeta é um dos expoentes da cena Udigrudi recifense e da psicodelia nordestina, tinha 23 anos quando lançou *No Sub-Reino dos Metazoários* em 1973, também gravado nos estúdios Rozenblit em 1973 e da TV Universitária, sob produção da Casa Abrakadabra que era um dos pontos que os udigrudistas frequentavam, além de ser uma produtora existia um espaço cultural aberto ao público, que, tinha acesso a música erudita, *rock n roll*, literatura de cordel e filosofia.

No disco de Notaro podemos perceber uma forma clara do conceito poético do psicodelismo, tanto na melodia quanto nas letras das músicas, apesar de se afastar um pouco da ideia de aproximação com o oriente do disco *Satwa*, Marconi Notaro conseguiu uma boa performance experimentalista, segundo Luna (2010, p. 96) as músicas faziam referências “a cultura folclórica, maracatu, ou tambores tribais, com passagens pelo rock e pela música psicodélica e experimental”.

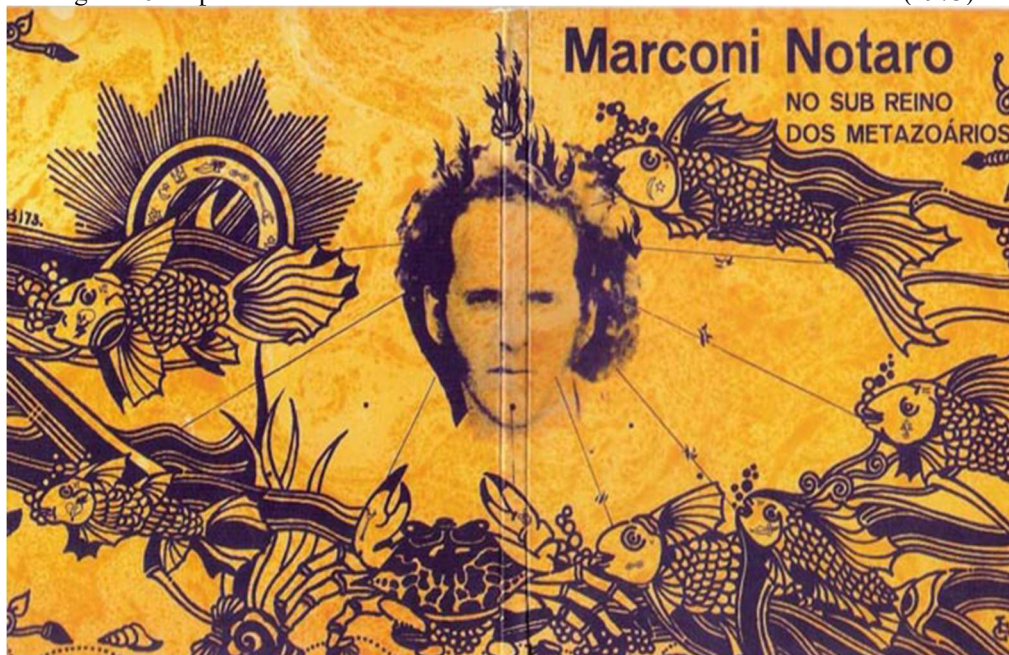
O segundo disco do movimento Udigrudi recifense é composto por dez faixas, são elas: 1. *Desmantelado*, 2. *Ah Vida Ávida*, 3. *Fidelidade*, 4. *Maracatú*, 5. *Made in PB*, 6. *Antropológica*, 7. *Antropológica II*, 8. *Sinfonia em Ré* 9. *Não Tenho Imaginação pra Mudar de Mulher*, 10. *Ode a Satwa*. Todas as letras das músicas são autoria de Marconi Notaro³².

A arte gráfica presente no álbum de Notaro também é assinada pela artista gráfica Katia Mesel, contando com Lula Côrtes nas ilustrações e Fred Mesel na fotografia. Vamos conferir a capa voltada para a arte *trippy*, a psicodelia de *No Sub-Reino dos Metazoários*:

³¹ A Fábrica de Discos Rozenblit foi uma indústria de LPs brasileira, localizada no bairro de Afogados, no Recife, Pernambuco. Entre a década de 1950 e meados dos anos de 1960, foi considerada a maior produtora de discos em vinil no país.

³² disponíveis no link: <https://www.youtube.com/watch?v=XjfZ20tjsPo>, acessado em 17/10/2022.

Figura 16: Capa do Disco de Marconi Notaro – No Sub Reino dos Metazoários (1973)



Fonte: SOUZA, Filipe Evangelista Carvalho da Silva. Designer e Contracultura no Nordeste do Brasil: uma análise das capas de discos do “Udigrudi” pernambucano.

A capa do disco de Notaro é composta por uma única imagem que preenche a frente e o verso, sendo possível observar toda a diagramação ao abriremos por inteiro, como um livro. O reino metazoário ou metazoa é representado por animais pluricelulares, uma evolução das espécies que Notaro explora em suas músicas. A tonalidade de cores entre o amarelo e o laranja faz menção as cores áridas que formam o agreste brasileiro ao centro do diagrama notamos o rosto de Marconi Notaro circunvalado por desenhos do sol, peixes, plantas marinhas, conchas, caranguejo. Na concepção de Souza (2017) a capa do disco apresenta alguns elementos simbólicos com a notável presença de animais que dão a perspectiva de movimento para a esquerda, sentido oposto ao regime político daquele momento mesmo não apresentando nenhuma mensagem clara essa perspectiva de movimento à esquerda pode ser entendida como crítica ao conservadorismo.

O experimentalismo sonoro também fica claro nas composições de Marconi Notaro, de caráter espontâneo, usando a improvisação, na experimentação de diversos efeitos musicais, contando com elementos naturais na sua composição, um aspecto típico da contracultura, usou da ousadia psicodélica do experimentalismo, em fusão de diversos elementos que contribuíram para a construção dos álbuns. Conforme menciona Luna (2010):

[...] 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 (Luna, 2010, p. 132).

Transitando entre o ritmo do samba até o *folk* americano, Notaro ganhou grande reconhecimento com o seu trabalho “viajádão”, entre as músicas desse repertório mencionado chamo a atenção para as músicas *Anthropológica I* e *Anthropológica II*, ambas de autoria de Marconi Notaro, elas possuem a mesma letra porém, a *Anthropológica II*, além de ter um tempo de duração maior que a primeira versão a melodia é construída em harmonização pela nota musical “RÉ”, foram utilizados a “cítara marroquina” (o *Gimbri*), emprestada de Lula Côrtes, fazendo compasso com o violão *folk* de Notaro. Vamos Conferir a letra de *Anthropológica*:

Anthropológica I
(Marconi Notaro)

Todo nó dá atitude
no Sub-reino dos metazoários
Filo dos cordados
Subfilo vertebrados
Classe dos mamíferos
Ordem dos primatas
Subordem anthropoidea
Superfamília hominoide
Família Hominidae
Gênero Homem
Espécie Sapiens
Todo nó dá atitude
latitude verberável
pele cor de luminatas
Um primata só pirata
sem pretensão nesse mundo...

A crítica musical da época descreveu o álbum musical de Marconi Notaro como uma obra que não conseguiu alcançar um patamar de criatividade alta apesar do experimentalismo aplicado em suas composições, ficou preso nos folclores regionais, redundância que estaria presente em várias faixas do disco. Contudo, naquele mesmo disco alvo de críticas, estava a resposta de Notaro para o julgamento que foi posto. Na música que ocupa a faixa 3, Fidelidade, Notaro registra na letra da música os seus valores como compositor do movimento Udigrudi, vejamos a letra:

Fidelidade
(Marconi Notaro)

Permaneço fiel às minhas origens
Filho de Deus
Sobrinho de Satã

Permaneço fiel às minhas origens
 O meu ontem é hoje
 Meu futuro é amanhã
 Permaneço fiel às minhas origens
 De saber por saber
 Que não quero querer
 Tem um homem morto sob o viaduto
 Tem uma criança que vê
 Muito mais que um adulto
 Tem um engraxate que engraxa com graxa de ouro
 E não merece a 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 expõe nessa letra a identidade daqueles jovens artistas do Udigrudi recifense não se tratava em ficar preso numa redundância folclórica, e sim produzir uma alternativa ao que era imposto pelas produções da música regional daquele momento. Compor músicas explorando o que já existia, usando de improvisações e experimentando novos instrumentos e artifícios que traria uma roupagem nova e alternativa, era de fato o que interessava aos udigrudistas.

Marconi Notaro poderia ser incompreendido como outros artistas daquela cena cultural, a obra daqueles jovens era diferente e até estranha para os moldes da época talvez seja por isso que a crítica musical não tenha compreendido. Afinal o que é diferente em primeiro momento causa uma certa repulsa a quem observa. Segundo Souza (2017) Notaro em seu caráter psicodélico buscou explorar um mosaico anticonvencional, com sua poesia forte e expressiva, nesse sentido a compreensão dada pelo compasso dos acontecimentos que se dão em seguida no disco *No Sub Reino dos Metazoários*, tida como um clássico pelo público que consome a música psicodélica brasileira.

Marconi Notaro gravou apenas um álbum faleceu nos anos de 1990, sua vida artística é pouca explorada pela mídia cultural, nas redes sociais ou em sites que oferecem serviço de *streaming* audiovisual, podemos notar a curiosidade dos usuários sobre a vida e obra de Marconi Notaro, querem saber mais do artista, se possui mais obras como aquelas que estão disponíveis no *streaming*, algo que expõe a necessidade de pesquisas voltadas para a cena cultural do Udigrudi recifense.

3.4 Ave Sangria (1974)

A banda nasceu em 1972 e foi denominada inicialmente como Tamarineira Village em referência ao hospital psiquiátrico Hospital Ulysses Pernambucano, situado no bairro Tamarineira na cidade do Recife, uma brincadeira que surgiu por conta de boatos que diziam que a água para beber daquele hospital era “batizada” com remédios fortíssimos com o intuito de acalmar seus pacientes que sofriam de psicopatias e, como as drogas alucinógenas eram “moda” para os jovens da época, o nome escolhido passou a ser atrativo para o público que consumia aquele estilo de música.

A banda era composta na época por Marco Polo (vocal), Almir (baixo), Ivinho (bandolim, guitarra de solos), Israel Semente (bateria, percussão), Agrício Noya (percussão) e Paulo Rafael (guitarra base). Em 1974 os integrantes mudam o nome para Ave Sangria a banda também participou da I Feira Experimental de Música do Nordeste, realizada em novembro de 1972, celeiro dos principais artistas do movimento Udigrudi recifense na próxima imagem a trupe do Ave Sangria, da esquerda para direita Israel Semente, Agrício Noya, Paulo Rafael, Almir, Ivinho, Marco Polo, ao Centro a atriz Geilda Lopes:

Figura 17: Trupe do Ave Sangria



Fonte: ><https://www.poeirazine.com.br/assunto/as-estripulias-do-ave-sangria/>< Acesso em 31/10/2023.

O disco é composto pelas faixas: 1. Dois Navegantes (Almir de Oliveira), 2. Lá Fora (Marco Polo) 3. Três Margaridas (Marco Polo), 4. O Pirata (Marco Polo) 5. Momento na Praça

(Almir de Oliveira / Marco Polo) 6. Cidade Grande (Marco Polo) 7. Seu Waldir (Marco Polo) 8. Hei! Man (Marco Polo), 9. Por quê? (Marco Polo), 10. Corpo em Chamas (Marco Polo), 11. Geórgia, a Carniceira (Marco Polo) 12. Sob o Sol de Satã (Ivson Wanderley)³³.

Gravado nos estúdios Continental em 1974, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, depois de serem descobertos por um caçador de talentos, o disco homônimo da banda Ave Sangria foi produzido por Márcio Antonucci, que foi integrante do grupo da Jovem Guarda “Os Vips”, porém as dificuldades existentes no contrato que os músicos tinham com a gravadora influenciaram na produção do disco, começando na escolha do nome do produtor escolhido pela gravadora. Em uma entrevista ao jornal alternativo Oxente, na edição de abril de 1989, Paulo Rafael, guitarrista da banda, registra as dificuldades que o grupo enfrentou ao trabalhar com Antonucci:

A gente foi produzido por Márcio Antonucci [ex-Os Vips] ... por aí você vê, neguinho não entendia direito. A gente tava com outro tipo de mensagem, era um outro tipo de música, que depois virou o alicerce da música nordestina, aquela mistura do rock com os ritmos daqui que a gente tava fazendo. Só que a gente era bobo demais pra fazer uma coisa com mais cabeça. Mas era uma base... E foi uma loucura porque o cara não entendia nada... então não tinha nenhuma idéia do que iria fazer com a gente, foi deixando as águas rolarem, poderia ter tirado muito mais coisas pra esse disco e não tirou. Era a primeira experiência de todo mundo e a gente estava muito deslumbrado com o estúdio (Teles, 2000, p. 172/173).

Os integrantes da banda ficaram “engessados” no que se refere à criatividade na produção do álbum, pois o produtor imposto pela gravadora não estava inserido na cena cultural udigrudista do Recife e, obviamente não tinha proximidade com a realidade e identidade do grupo Ave Sangria. A banda saiu prejudicada na produção do seu primeiro disco, talvez pelo fato de o produtor fazer parte do movimento Jovem Guarda e ter a percepção de mercado fonográfico alinhado com as práticas da indústria cultural e assim quis reproduzir o mesmo molde comercial usado pela Jovem Guarda, ou seja, monolítico.

A banda sofreu várias interferências por parte da gravadora Continental talvez a principal tenha sido a troca do próprio nome da banda que, de Tamarineira Village, passou a se chamar Ave Sangria. A justificativa por parte da gravadora era que possivelmente o nome original da banda não teria futuro comercial, não seria atrativo para o público no âmbito do mercado nacional.

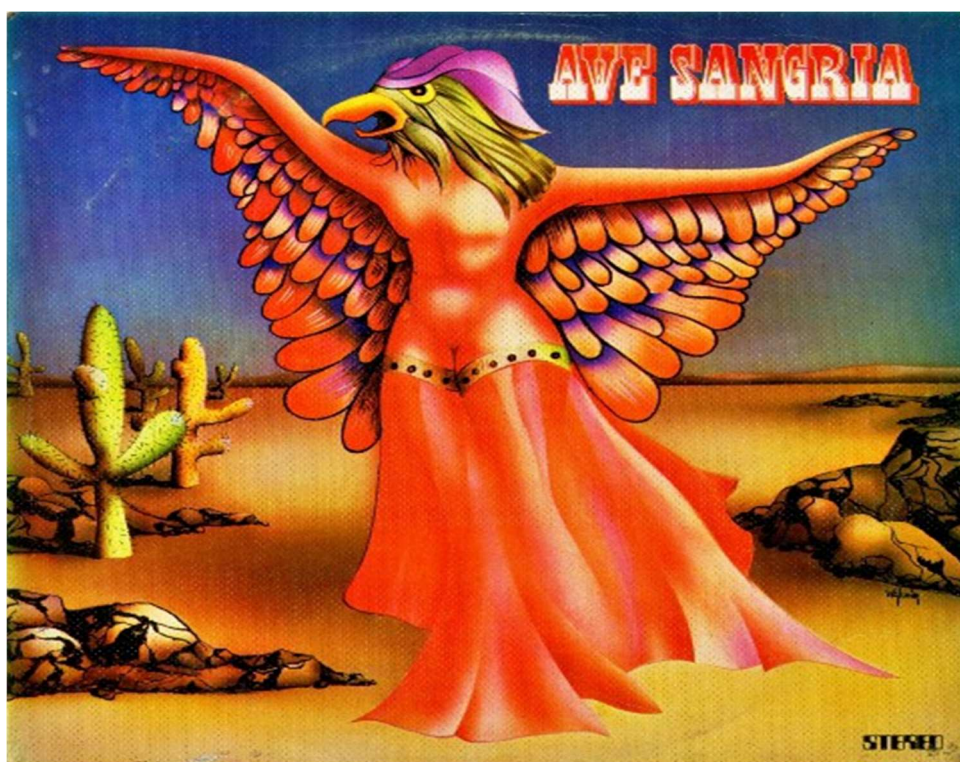
Com a decisão da gravadora, Marco Polo decidiu pelo nome de Ave Sangria, fazendo alusão a sensação de liberdade, imaginando uma ave cor de sangue sobre a cidade. Essa mudança de nome gerou muitos questionamentos por parte do público que acompanhava o trabalho da

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=ddDmEKE8ADU&t=1244s>, acessado em 17/10/2022.

banda e, cansado de dar tantas explicações sobre o real motivo, então, resolveu engendrar uma estória³⁴ do encontro da banda com uma cigana no meio do sertão da Paraíba, e que naquela ocasião a cigana velha, uma figura quase mística andando sozinha no meio do sertão teria dito que os integrantes da banda pareciam um bando de aves sangrias planando no céu do deserto da Paraíba a estória virou lenda.

Outra interferência da gravadora no disco do Ave Sangria se deu na arte da capa do disco, pois já existia uma ilustração pronta e assinada por Lailson, que já havia trabalhado nas capas de seu próprio disco - *Satwa*, e do disco *No Sub Reino dos Metazoários* de Marconi Notaro, porém, a gravadora recusou a ilustração de Lailson. Em entrevista ao canal Tv Fórum do site Youtube apresentado por Cynara Menezes, o vocalista e líder da banda, Marco Polo, explica que a gravadora Continental não queria pagar para Lailson pela arte da capa em vez disso, pagou outro artista, que era contratado pela gravadora, para elaborar uma adaptação na ilustração de Lailson. Marco Polo afirma que a ilustração de Lailson era melhor em questões estéticas e, ao ver o resultado da ilustração feita pela Continental, apelidou a ave presente na diagramação de papagaio *drag queen*. Vamos conferir a capa do álbum Ave Sangria:

Figura 18: Capa do 1º Disco do Ave Sangria



Fonte: ><https://www.poeirazine.com.br/assunto/as-estripulias-do-ave-sangria/><. Acesso em 31/10/2023.

³⁴ O termo estória deve ser usado para a narração de ficção e fatos imaginários.

Apesar das reclamações iniciais dos integrantes da banda, a figura antropomórfica³⁵ acabou virando um dos ícones do movimento Udigrudi, pois sua expressividade remetia a sensação de liberdade e sexo livre, temas que eram discutidos na época. Notamos também o ambiente semiárido do sertão nordestino partindo das informações de Marco Polo que explica que a ilustração foi uma adaptação feita a partir do desenho original de Lailson, podemos entender que a banda tinha a preocupação de mostrar sua origem nordestina.

A exemplo do disco de Marconi Notaro, o disco do Ave Sangria não agradou a crítica especializada em música. Os integrantes da banda chegaram a ouvir que era melhor eles trocarem os instrumentos por enxadas e voltarem para o sertão, que eram traidores da tradição regionalista, pois inseriram o *Rock n Roll* no Baião. Novamente o surgimento do novo despertou a repulsa de quem observava.

Para o público leigo que não acompanhavam as discussões sobre as mudanças do estilo e estética da música nordestina e para os que acompanhavam a banda, o disco foi muito bem recebido algo que os artistas comemoram. O álbum teve grande repercussão, após gravar na produtora Continental no ano de 1974, em especial a faixa 7, Seu Waldir, chegou a ter maior visibilidade nas rádios nordestinas por conta do ritmo alegre, e a questão que não era aceitável pela sociedade daquela época, um homem declarar amor para outro homem, isso instigou a curiosidade do público pela banda. No entanto Souza (2017) destaca:

O álbum consolida-se rapidamente não só no cenário pernambucano, mas também em âmbito nacional, levando a mistura do rock, da psicodelia e pegada regional para todo o país. A faixa 7, Seu Waldir, chama a atenção de Ney Matogrosso, que a grava, e ganha até clipe no Fantástico. Porém a mesma faixa, após explosão midiática, é censurada por ser acusada de apologia a homossexualidade, resultando no recolhimento das cópias dos discos em todo o país (Souza, 2017, p. 56).

A projeção de Seu Waldir agradou a gravadora Continental, de tal modo que planos para novos projetos começaram a surgir. Vamos Conferir a letra:

Seu Waldir
(Marco Polo)

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

³⁵ O antropomorfismo é uma forma de pensamento que atribui características ou aspectos humanos a animais, deuses, elementos da natureza e constituintes da realidade em geral. Nesse sentido, toda a mitologia grega, por exemplo, é antropomórfica.

Eu trago dentro do peito
 Um coração apaixonado
 Batendo pelo senhor
 O senhor tem que dar um jeito
 Se não eu vou cometer um suicídio
 Nos dentes de um ofídio vou morrer
 Seu Waldir, meu amor
 Seu Waldir, o senhor
 Magoou meu coração
 Fazer isso comigo, Seu Waldir
 Isso não se faz, não
 Eu trago dentro do peito
 Um coração apaixonado
 Batendo pelo senhor
 O senhor tem que dar um jeito
 Se não eu vou cometer um suicídio
 Nos dentes de um ofídio vou morrer
 Eu falo tudo isso
 Pois sei que o senhor
 Está gamadão em mim
 Eu quero ser o seu brinquedo favorito
 Seu apito, sua camisa de cetim
 Mas o senhor precisa ser mais decidido
 E demonstrar que corresponde ao meu amor
 Pode crer
 Se não eu vou chorar muito, Seu Waldir
 Pensando que vou lhe perder
 Seu Waldir, meu amor
 Eu falo tudo isso
 Pois sei que o senhor
 Está gamadão em mim
 Eu quero ser o seu brinquedo favorito
 Seu apito, sua camisa de cetim
 Mas o senhor precisa ser mais decidido
 E demonstrar que corresponde ao meu amor
 Pode crer
 Se não eu vou chorar muito, Seu Waldir
 Pensando que vou lhe perder
 Seu Waldir, meu amor

Seu ritmo alegre, dançante e a maneira descontraída de Marco Polo cantar fez com que a música caísse no gosto do público. É um samba com incursões de guitarra e baixo elétrico; uma mistura de instrumentos e ritmos que não era comum para a época, como tudo que os udigrudistas apresentavam. Outro fato presente na música chamou muita atenção sua letra é uma declaração de amor para um homem, composta e cantada por outro homem. Em uma sociedade machista e conservadora, esse fato não poderia ser aceito.

Marco Polo tinha composto essa música para Marília Pêra anos antes de ser gravada sua ligação com a atriz se deu através de sua namorada, que na época trabalhava na mesma peça em que Marília Pêra atuava. Na ocasião, a atriz estava interessada em gravar um disco e pediu para que Marco Polo compusesse uma música para ela, porém, quando a composição ficou pronta a atriz havia desistido de se aventurar no universo musical não restou outra opção a não ser guardá-la para uma outra ocasião.

A música entrou no primeiro álbum da banda em 1974. Em uma declaração para entrevistadora Cynara Menezes, em 11 de setembro de 2021, Marco Polo explica que decidiu gravar tal canção em forma de protesto contra a violência que seus amigos homossexuais sofriam; uma intolerância ocasionada pela homofobia oriunda de uma sociedade extremamente machista, assim os, direitos da comunidade LGBTQIAPN+³⁶ demoraram décadas para serem discutidas.

No meio da repressão e da censura moral promovida pelo sistema político ditatorial, *Seu Waldir*, foi alvo do departamento de censura da polícia federal após reclamações vindas de grupos conservadores da sociedade recifense. A gravadora Continental foi obrigada a retirá-la do repertório, e nos discos que tinham o registro de Seu Waldir e não haviam sido comercializados, a gravadora optou em literalmente riscar a faixa 7. A mesma música que projetou o Ave Sangria para o sucesso foi a mesma responsável para o seu declínio, pois depois da censura e da perseguição pelo conservadorismo a banda ficou restringida em suas apresentações. Sua alegria e irreverência foram se apagando e os convites para shows diminuíram a ponto de os integrantes da banda procurarem outras formas de ganhar a vida, o que levou ao fim do Ave Sangria.

Foi quando outro artista do movimento Udigrudi que já tinha conquistado o reconhecimento da mídia cultural, convidou os músicos do Ave Sangria para integrar o seu projeto musical, Alceu Valença. Todos fizeram parte da formação do show: Vou Danado pra Catende, que já tinha contratos de apresentação em emissoras de tv da cidade do Rio de Janeiro. Esse projeto também contou com a participação de Geraldo Azevedo e outro udigrudista, Zé Ramalho. Deste último falaremos mais no próximo tópico. Marco Polo comenta que o estilo do trabalho de Alceu se deve em partes ao Ave Sangria, justamente pela migração dos seus integrantes para a “cozinha musical” de Alceu Valença.

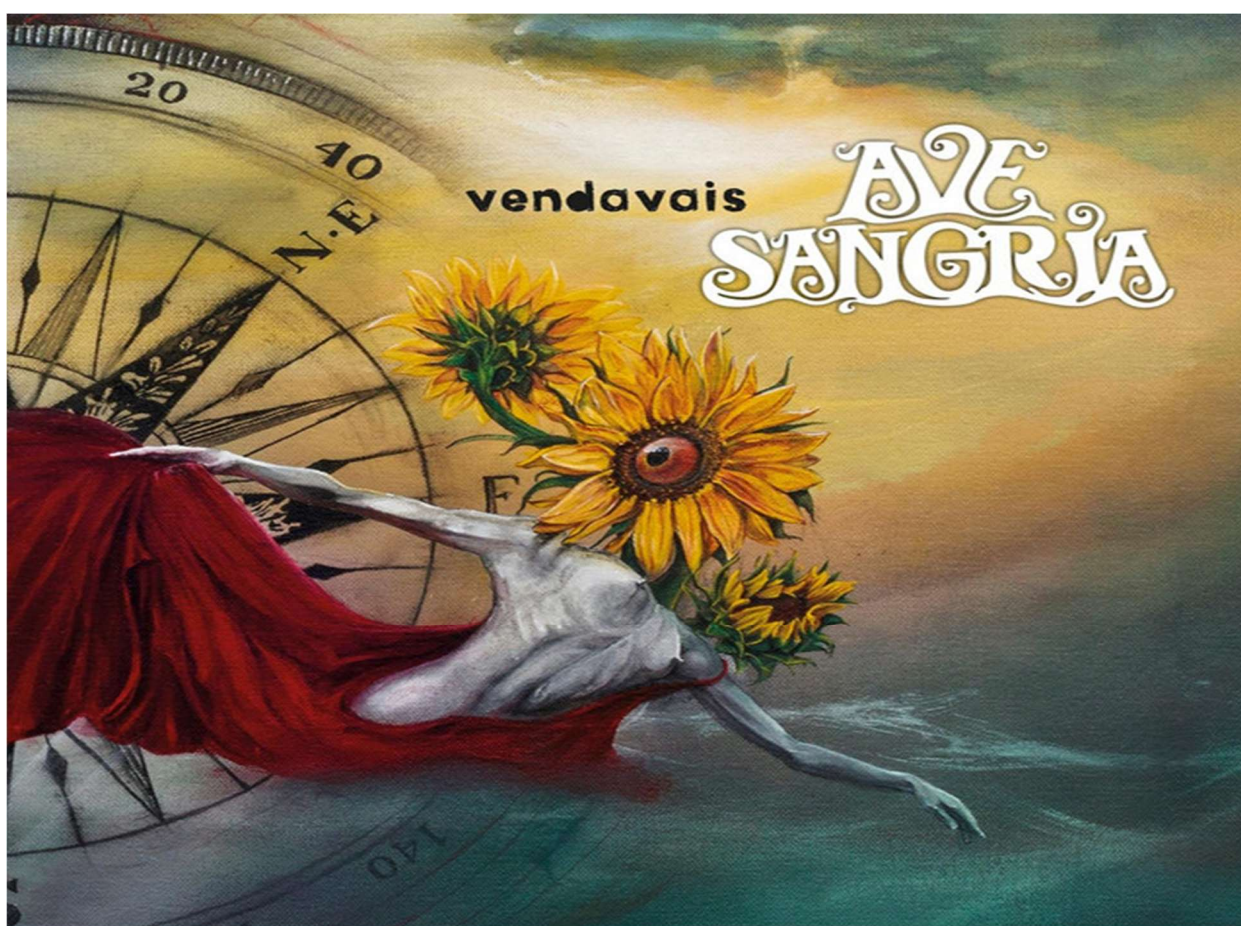
Com o fim da banda, Marco Polo se dedicou a carreira de Jornalista e produções culturais os outros integrantes depois da temporada com Alceu Valença se dedicaram a outras áreas profissionais. Almir, por exemplo tornou-se engenheiro civil. Depois de 45 anos, os integrantes

³⁶ É uma sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

Marco Polo, Almir e Paulo Rafael retornam às atividades com o Ave Sangria, com shows e a gravação de um novo álbum denominado *Vendavais*, gravado pela *Sunset Produções*.

Com músicas inéditas compostas ainda no tempo da Tamarineira Village, o disco é composto pelas faixas: 1. O Poeta, 2. Silêncio Segredo, 3. Vendavais, 4. Dia a Dia, 5. Olho da Noite, 6. Carícias, 7. Sete Minutos, 8. Ser, 9. Sundae, 10. Marginal, 11. Em Órbita³⁷. Diferente do primeiro álbum, *Vendavais* não sofreu nenhuma interferência externa, os músicos puderam trabalhar livremente e colocar suas identidades artísticas em toda a produção, abaixo a imagem da capa:

Figura 19: Capa do 2º Disco do Ave Sangria



Fonte: ><https://revistacontinente.com.br/secoes/resenha/ave-sangria-retoma-seu-voo-em-rvendavaistr><. Acesso em 31/10/2023

O som que no primeiro álbum ficou com uma aparência suavizada por conta das imposições da produção da gravadora Continental, desta vez apresentam um som pesado,

³⁷ As faixas do disco estão disponíveis no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ddDmEKE8ADU&t=1244s>, acessado em 17/10/2022.

característico dos primeiros anos da formação da banda. O destaque desse álbum é a faixa 3.

Vendavais, vamos conferir a letra:

Vendavais
 (Marco Polo)
 Rodopiando a cabeleira
 Verde dos canaviais
 Girassóis
 Girando sol despenca feito fruta morena
 A carne morena entre os lençóis
 Vendavais (vendaveis)
 Rodopiando a cabeleira
 Verde dos canaviais
 Girassóis (girassóis)
 Girando sol despenca feito fruta morena
 A carne morena entre os lençóis
 Saia dessa errada
 Dessa rua enlameada
 Dessa estrada estacionada
 Que leva do nunca ao nada
 Saia dessa vida
 Que vai, volta e não fica
 Dessa eterna falta de novidade
 Insanidade
 Parta para o tudo
 Quebre tudo ao redor
 Toda fôrma e forma dos que dizem
 Isso é melhor
 Melhor é escolher o que você quer ser
 Mesmo que não seja o aprovado
 Pelo status quo
 Lá no meio da sujeira
 No lodo do lado escuro
 Está o muro da intolerância e da miséria
 É sério? Isso é verdadeiro?
 O ser humano conseguiu tornar o mundo
 Nesse breu derradeiro
 Saia da paisagem
 Dê um nó nessa viagem
 Abra os olhos pra ver, pra ver, pra ver, pra ver
 A vida não precisa ser tão desiludida
 Mas também iludida não precisa ser
 Vendavais
 Rodopiando a cabeleira
 Verde dos canaviais
 Girando sol despenca feito fruta morena
 A carne morena entre os lençóis
 Vendavais (vendavais)
 Rodopiando a cabeleira
 Verde dos canaviais
 Girassóis (girassóis)

Girando sol despenca feito fruta morena
 A carne morena entre os lençóis
 Saia dessa errada
 Dessa rua enlameada
 Dessa estrada estacionada
 Que leva do nunca ao nada
 Saia dessa vida
 Que vai, volta e não fica
 Dessa eterna falta de novidade
 Insanidade
 Parta para o tudo
 Quebre tudo ao redor
 Toda fôrma e forma dos que dizem
 Isso é melhor
 Melhor é escolher o que você quer ser
 Mesmo que não seja o aprovado
 Pelo status quo
 Lá no meio da sujeira
 No lodo do lado escuro
 Está o muro da intolerância e dá miséria
 É sério? Isso é verdadeiro?
 O ser humano conseguiu tornar o mundo
 Nesse breu derradeiro
 Saia da paisagem
 Dê um nó nessa viagem
 Abra os olhos pra ver, pra ver, pra ver, pra ver
 A vida não precisa ser tão desiludida
 Mas também iludida não precisa ser
 Vendavais (vendavais)
 Rodopiando a cabeleira
 Verde dos canaviais
 Girassóis (girassóis)
 Girando sol despenca feito fruta morena
 A carne morena entre os lençóis
 Vendavais (vendavais)
 Rodopiando a cabeleira
 Verde dos canaviais
 Girassóis (girassóis)
 Girando sol despenca feito fruta morena
 A carne morena entre os lençóis

Composta nos primeiros anos do Ave Sangria, a letra foi adaptada para o momento histórico em que foi gravada, na primeira versão onde se lê: Está o muro da intolerância e dá miséria é sério? / Isso é verdadeiro? originalmente era citada o muro de Berlim que era símbolo da guerra fria e da divisão do mundo entre os blocos capitalistas e comunistas. No ano de 2019 quando foi gravada, Marco Polo decide retirar o muro de Berlim e adaptar para muro da intolerância, fazendo menção ao muro erguido pelo então Presidente dos E. U. A. - Donald Trump,

na fronteira com o México a fim de barrar a entrada de emigrantes ilegais, principalmente os latinos.

A obra do Ave Sangria teve um caminho diferente das obras de *Satwa* (Lula Côrtes, Lailson) e do No Sub Reino dos Metazoários (Marconi Notaro). Isso se deu pelo selo Continental, que de certa forma tentou moldar a produção do Ave Sangria a exemplo das produções ditadas pela indústria fonográfica tradicional, a banda correu o risco de perder sua identidade de banda influenciada pela onda psicodélica experimental e a independência da década de 1970, pois, além do estilo musical que alcançasse o sucesso de público as gravadoras tradicionais presavam muito pelo sucesso comercial.

Um exemplo de sucesso comercial que as gravadoras tradicionais almejavam é o álbum *Clube da Esquina*³⁸, a gravação do álbum foi liderada pelos cantores e compositores Milton Nascimento e Lô Borges, que carregavam em suas raízes o mesmo gosto por experimentações de ritmos como os artistas do Udigrudi recifense, porém o estilo aperfeiçoado, sofisticado e erudito dos músicos do Clube da Esquina ajudou a atrair o interesse de gravadoras tradicionais, essa coesão existente nas músicas do clube da esquina fez com que a gravadora proporcionasse um ambiente criativo favorável dando liberdade para que os músicos experimentassem vários estilos musicais. Esse processo permitiu que o álbum *Clube da Esquina* conseguisse reconhecimento tanto dentro do universo *mainstream* quanto fora dele. Em suma, o Udigrudi enfatizava a experimentação e independência, enquanto o Clube da Esquina valoriza a colaboração e a sofisticação musical.

Os udigrudistas Lula Côrtes, Lailson e Marconi Notaro tiveram mais independência justamente pelo perfil da gravadora pernambucana Rozenblit, que já estava inserida no contexto cultural do Udigrudi recifense. Porém, mesmo sendo “engessada” criativamente no primeiro álbum, a banda Ave Sangria superou os obstáculos do sistema e conseguiu ser reconhecida como umas das bandas de maior expressividade do movimento de psicodelia musical do Nordeste.

3. 5 Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol (1975) Lula Côrtes e Zé Ramalho

Como já mencionado, a I Feira Experimental de Música foi um dos marcos do surgimento do movimento Udigrudi, assim surgiram várias parcerias dos personagens do *underground* da

³⁸ O álbum leva o mesmo nome do movimento cultural surgido no estado brasileiro de Minas Gerais criado por Milton Nascimento, Toninho Horta, Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes e Márcio Borges, na década de 1960 Possui como características elementos do jazz, do rock, música folclórica dos negros e mineira, música erudita e música hispânica.

cidade de Recife. Foi neste meio que Lula Côrtes conheceu o paraibano de Brejo da Cruz, músico e poeta, José Ramalho Neto que, aos 23 anos de idade, saiu de sua terra natal com o destino a cidade do Recife. É importante destacar que nesse período histórico Zé Ramalho era conhecido na Paraíba por suas produções musicais, considerado pela população como *hippie* jagunço, assim Zé Ramalho cantava os mistérios da pedra encantada (Pedra de Ingá - PB). Ambos foram apresentados pelo artista plástico Raul Córdula, trocaram algumas experiências e, a partir deste momento, surge a parceria entre os músicos, na perspectiva do Udigrudi recifense, expressando na sociedade tradicional e elitista, a música psicodélica (Oliveira, 2011).

A Pedra do Ingá está localizada no interior da Paraíba, faz parte de um monumento arqueológico, descoberto no final do século XVI. A pedra que possui representações artísticas pré-históricas, contém imagens e símbolos talhados, com histórias, mitos e enigmas que até o tempo presente tem provocado teorias para explicar seus mistérios. Em diversas conversas Zé Ramalho descreveu suas vivências em viagens psicodélicas na pedra encantada, desta maneira o artista plástico Raul Córdula organizou uma excursão pela caatinga paraibana, foi durante a expedição que Lula Côrtes e Zé Ramalho entraram em uma viagem movida a crenças e cogumelos.

Figura 20: Pedra do Ingá - Paraíba



Fonte: ><https://tokdehistoria.com.br/2014/02/08/pedra-do-inga-intrigante-e-maravilhosa/><. Acesso em 31/10/2023.

Deslumbrados com os mistérios e a beleza da Pedra de Ingá, além e por estarem sobre os efeitos de aditivos a experiencia na caatinga culminou com o projeto de um álbum. A partir dos registros arqueológicos das Itacoatiaras da Paraíba e as histórias folclóricas criadas pelas interpretações da comunidade local, se deparam com os relatos do mito de Sumé líder de uma

entidade mitológica em que os povos originários os Cariris acreditavam, por ser uma entidade de conhecimento. E os monumentos faziam parte dos rastros de Sumé que em sua peregrinação criou o Paêbiru.

[...] na lenda de Sumé que, segundo o próprio Lula Côrtes, foi um feiticeiro vindo do Céu, com cabelos vermelhos e barbas de fogos. Habitando entre os homens, percorreu muitos caminhos, entre praias e matas da Paraíba, indo até a porta do Sol. Esteve ao lado dos índios e também fugiu dos guerreiros Kariris canibais. Também dizem que durante essa fuga, Sumé passou pela Pedra do Ingá e outros sertões, chegando até a cidade sagrada dos incas, Machu Picchu. O caminho percorrido por ele ficou conhecido como Paêbiru: Caminho da Montanha do Sol. [...] O que se sabe é que o mito que compõe a paisagem sonora desse artefato musical é permeado pelo imaginário do sertanejo paraibano sobre os antigos povos que habitaram aquela região e sobre Sumé (Filho, 2019, p. 138).

Nessa viagem alucinógena e de encontros com a diversidade cultural, em um processo criativos, os compositores buscaram na região conhecer os mitos e lendas para a produção de um trabalho inovador e único. O álbum *Paêbiru: Caminho da Montanha do Sol*, produção gravada nos estúdios da Rozenblit uma das produções fonográficas mais importantes do cenário psicodélico, o álbum foi uma mistura de rock psicodélico, jazz e música nordestina. De acordo com Araújo (2016):

O misterioso e peculiar álbum duplo compilou todos os conceitos e ideais do coletivo de Lula Côrtes, expandiu experimentos dos álbuns anteriores daquela fértil cena e levou tudo ao um novo patamar, ainda inexplorado. O libreto de oito páginas que acompanha a edição serve de cartilha, um verdadeiro quem é quem dentro da psicodelia nordestina. Tanto que atmosfera é de comunidade *hippie*, com cantos sagrados, raga rock, acid folk ritmos africanos e misticismo (Araújo, 2016, p. 224).

Originalmente o álbum era composto em vinil duplo, a partir de uma abordagem transcendental inspirado nas paisagens naturais, cada um dos quatros lados vinha dedicado a um dos elementos da natureza: Lado Terra, com as faixas: 1. Trilha de Sumé (Lula Côrtes/Zé Ramalho), 2. Culto à Terra (Lula Côrtes/Zé Ramalho), 3. Bailado das Muscarias (Lula Côrtes/Zé Ramalho). Lado Ar, com as faixas: 4. Harpa dos Ares (Geraldo Azevedo/Lula Côrtes/Zé Ramalho), 5. Não Existe Molhado Igual ao Pranto (Lula Côrtes/Zé Ramalho), 6. Omm (Lula Côrtes/Zé Ramalho). Lado Fogo, com as faixas: 7. Raga dos Raios (Lula Côrtes/Zé Ramalho), 8. Nas Paredes da Pedra Encantada, Os Segredos Talhados Por Sumé (Marcelo/Lula Côrtes/Zé Ramalho) 9. Maracás de Fogo (Lula Côrtes/Zé Ramalho). Lado Água, com as faixas: 10. Louvação à Iemanjá (Lula Côrtes/Zé Ramalho), 11. Regato da montanha (Lula Côrtes/Zé

Ramalho), 12. Pedra Tempo Animal (Lula Côrtes/Zé Ramalho), 13. Sumé (Lula Côrtes/Zé Ramalho)³⁹.

Em cada faixa do álbum Paêbiru tem o foco para as escrituras e imagens da pedra encantada que expressavam o imaginário e o simbólico. elemento Terra forma o lado A do vinil 1, com o uso de instrumentos mais pulsantes, percussão, congas e tambores; o elemento Ar compõe as canções do lado B do vinil 1 com sons contemplativos, etéreas (considerado celestial/divino). No lado A do vinil 2, composto pelo elemento Fogo que representam os sons de raios, mais eletrizantes e impactantes, com referência ao *rock n' roll*, já no lado B vinil 2, o último elemento é a Água, com sons que faz referência a Iemanjá (deusa do mar) e referência a Sumé. Na próxima imagem podemos observar a capa de Paêbiru:

Figura 21: Capa do Disco Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol (1975) Lula Côrtes e Zé Ramalho



Fonte: ><https://l1nk.dev/ph1oG><. Acesso em 31/10/2023.

³⁹ As faixas do disco estão disponíveis no Link <https://www.youtube.com/watch?v=INGuWsZ8oN4>, acessado em 17/10/2022.

A produção da arte gráfica da capa, aos moldes de *Satwa* e No Sub Reino Metazoários, foi coordenada Kátia Mesel. O álbum, quando aberta como um livro, observamos a fotografia de Zé Ramalho (lado esquerdo), Lula Côrtes (lado direito) e ao centro os registros arqueológicos da pedra do Ingá, tomando todo o espaço da capa e contracapa. O ângulo da imagem parece ter a intenção de fazer com que o observador tenha a impressão de que os músicos estão intrigados ou surpresos com as “escrituras místicas” esculpidas no monólito.

A fotografia também passou por tratamentos especiais em laboratório, gerando tonalidades entre azul e roxo. Os tons remetem ao ar psicodélico e compreendem uma harmonização de destaque para os registros arqueológicos entre o face azul dos músicos e o roxo da pedra, indicando o caminho feito por Sumé pela trilha encantada a caminho da Montanha do Sol. A fotografia com estética de arte trippy instiga a curiosidade do observador, levando-o a mergulhar no enredo proposto pelos músicos.

Lopes (2015) ressalta que o álbum Paêbiru foi tematizado com os elementos do território nordestino, com aspectos inspirados nas inscrições rupestres da Pedra do Ingá. O monumento histórico possui um vasto conjunto de simbologias que remetem as práticas ancestrais, um lugar místico e primitivo. O autor ainda destaca que os símbolos grafados estavam relacionados ao espaço sideral com representações com a constelação de Orion, nesse sentido os mistérios contidos na pedra, compõe o Paêbiru.

A música de destaque de Paêbiru é a faixa 1. *Trilha de Sumé*, ela compõe o lado do elemento Terra com as faixas 2. *Culto à Terra* e 3. *Bailado das Muscarias*. Ressalto que, em aplicativos de músicas por streaming a primeira faixa do disco é apresentada como um *Potpourri*⁴⁰, dando a percepção que a faixa 1 do disco é uma única música de 13min11s. Trabalharemos a música em questão no formato de quando foi lançada na década de 1970, em vinil. Vamos conferir a letra de *Trilha de Sumé*:

Trilha de Sumé
(Lula Côrtes/Zé Ramalho)

Mercúrio, Vênus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano
Netuno e Plutão
Mercúrio, Vênus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano
Netuno e Plutão
Sumé o Cariri, fica perto desse mar
Fica perto da tranquilidade, da tranquilidade desse mar

⁴⁰ Um pot-pourri é um modo de executar várias músicas em uma única faixa, tocadas uma após a outra, às vezes sobrepostas.

Peixe de pedra e espinhos no homem de ferro
 Igualdade
 Entre a luz e a linha reta que delineia tá o horizonte
 Entre a luz e a linha reta que delineia tá o horizonte
 Pelo Vale de Cristal
 Acredite se quiser
 Um viajante lunar desceu no raio laser
 E no radar
 Com sua barba vermelha desenha no peito a Pedra do Ingá
 Com sua barba vermelha desenha no peito a Pedra do Ingá
 Sumé, disse a flor
 A mim mesmo e a meu irmão
 Que mensagens, que caminhos, que traços estão nesse chão?
 Onde fica tua estrela?
 Quanto é daqui para Marte, quanto pra Plutão?
 Quanto é daqui para Marte, quanto pra Plutão?

A letra retrata a fabula de Sumé, um feiticeiro que desce do firmamento e esculpe seus sinais com um feixe de raio laser na pedra do Ingá. Sua melodia, fruto do experimentalismo instrumental psicodélico, se inicia com ruídos estranhos e perturbadores guiados pelo som de uma flauta ao fundo, ao ponto que a música evolui, outros elementos são inseridos como por exemplo o maraca (espécie de chocalho indígena). O Baixo elétrico dá o compasso da música e a vocalização de Zé Ramalho se mistura aos elementos de percussão, preparando a melodia para o início da letra. O misticismo dos extraterrestes e os questionamentos sobre os registros esculpidos na pedra tomam todo o enredo da música.

Trilha de Sumé é ótimo exemplo do experimentalismo e da psicodelia existente no Udigrudi recifense, carregada de elementos instrumentais distintos que se fundem para alcançar uma melodia que representa a identidade do Udigrudi recifense. Paêbiru quase não teve divulgação na época de seu lançamento, por conta da inundação na fábrica da gravadora Rozenblit, no ano de 1975. sobraram cerca de 300 cópias, algo que impossibilitou a divulgação do álbum e a formação de uma crítica pelo trabalho de Zé Ramalho e Lula Côrtes. Com o passar dos anos e divulgação feita boca a boca, a obra musical ganhou status de ícone não só do psicodelismo nordestino, mas sim do âmbito nacional. Antes do relançamento do álbum em formato de vinil no ano de 2019, um exemplar de Paêbiru chegou a custar R\$ 13.000, tornando o disco mais caro entre as raridades da música brasileira.

O ciclo do movimento Udigrudi recifense foi marcado por dois pontos principais, o primeiro foi a I Feira Experimental de Música do Nordeste, onde os principais nomes do movimento se encontraram e começaram a traçar sua trilha do Udigrudi, o segundo ponto é o lançamento do álbum Paêbiru, onde os companheiros do movimento Udigrudi recifense chegam

ao fim de sua trilha, fechando assim o seu ciclo. Segundo Souza (2017) surgiram outros movimentos independentes que incorporaram a cultura popular com ritmos regionais, o maracatu, samba coco, dub e rock, a exemplo de outras cenas artísticas/musicais o movimento Manguebeat.

Deste modo o Udigrudi apresenta elementos imagéticos, sonoros e poéticos, com obras autênticas além de fazer menção a cultura nordestina dentro da experimentação instrumental e psicodélica. Assim o Udigrudi foi se ramificando na música, na arte e no estilo de vida, uma geração movida pelo espírito transgressor (Souza, 2017).

Considerações Finais

Começamos uma receita de bolo bastante peculiar e acabamos nos perdendo, ou nos encontrando nas ruas e na cultura urbana do Recife. Percorremos, até então, um caminho que atravessa a contracultura estadunidense aos protestos e manifestações produzidas em território nacional em resposta ao regime ditatorial vigente. A princípio, já identificamos a forma como a cultura se edifica na vida social e coletiva e que suas reproduções e críticas inflamam mobilizações e subvertem lógicas e compreensões estabilizadas.

Pensando na continuidade da elaboração da dissertação e no que produzimos, até então, pautamos algumas considerações iniciais que irão colaborar com o desenvolvimento da pesquisa. A cultura é um recurso utilizado para disseminar e estabilizar ideias. Sua edificação se dá através dos códigos e entendimentos que são compartilhados socialmente. Entretanto, a cultura pode ser uma ferramenta utilizada para ampliar, propagar e inserir algumas interpretações, até mesmo ao seu respeito.

Assim, grandes veículos da mídia, da arte e do entretenimento se utilizam dela como mecanismo de fortificar as ideias dos grupos dominantes. Isso não somente reafirma os contrastes e posicionamentos sociais, como também pode ser um recurso utilizado para maquiar ou dificultar a identificação de problemas sociais. Não somente sociais, mas políticos, econômicos e ideológicos.

A partir dos processos da indústria cultural o objeto da comunicação é fundamental para se obter os efeitos desejados, assim como a interação da cultura e sociedade. Nesse aspecto podemos dizer que a cultura de massa é resultado da colonização política/econômica e cultural, e que se torna uma abordagem excessivamente ideológica. Na contemporaneidade destacamos a influência da globalização e da mídia que tem reverberado nos meios comunicação digitais construindo novas identidades, com impactos significativos, influenciando a forma como as pessoas percebem, criam e consomem a cultura em todo o mundo. Esses impactos podem ser observados em diversas áreas, desde a disseminação de produtos culturais até mudanças nas práticas e identidades culturais.

Desta maneira globalização pode representar desafios para identidades culturais locais, na medida que as influências globais muitas vezes predominam sobre as tradições locais. Isso pode levar a preocupações sobre a perda de autenticidade cultural e à resistência contra influências externas. Portanto a globalização pode tanto inspirar quanto desafiar as formas de expressão artística e criativa. Artistas têm acesso a uma audiência global, mas também enfrentam a pressão

de se adaptar às tendências globais, o que pode influenciar a autenticidade de suas expressões culturais.

Da mesma forma como a uma disseminação de códigos direcionados à manipulação das massas, também ocorrem movimentos e mobilizações que se opõem a essa massificação. Apesar da importância da Geração *Beat* e os *Hippies* enquanto referências da contracultura, ainda puxamos uma reflexão sobre a forma como tais referências ficaram tão consolidadas. Seria isso um reflexo da forma como o Imperialismo Cultural opera e se coloca enquanto norma e molde até quanto nós tratamos da contracultura?

Caminhando em direção a contracultura no Brasil, pensamos sobre a forma como a cultura brasileira foi formada. Um país de proporções continentais, fomentado a partir de diversos contatos e especificidades características em cada uma de suas regiões. Apontar uma contracultura brasileira é também uma forma de identificar que muitas manifestações populares, regionais e históricas não são consideradas, pensando na hegemonia criada em torno das produções e da validação do que é cultura.

O Udigrudi recifense não foi o único movimento, nem foram os únicos artistas e performers que protestaram contra a ideologia e os horrores promovidos pela Ditadura Militar no Brasil. Mas o Udigrudi também não tem o mesmo reconhecimento, nem visibilidade que outras obras e artistas de outras regiões que possuem uma dominância maior, pensando na massificação da cultura.

Mesmo com sua identificação enquanto uma cultura underground, o Udigrudi foi o palco inicial e o começo da carreira de grandes nomes, não somente da música, mas de outras manifestações da arte. O Udigrudi existiu e resistiu não somente enquanto um movimento cultural, mas como uma representação de um estilo de vida, uma visão de mundo e um mecanismo para romper com noções preestabelecidas.

O Udigrudi estabiliza-se enquanto performance, transbordando os shows, eventos, feiras e encontros no Beco no Barato e pelo Recife. Para além de um movimento artístico e cultural, os jovens envolvidos com a produção dessa cultura, trouxeram suas narrativas e vivências pessoais para suas experimentações e melodias. As composições que possibilitaram a emergência dessa contracultura, se formou nos atravessamentos e identificações compartilhadas por esses artistas.

Não obstante, o Udigrudi recifense também problematiza as estruturas convencionais das artes. Essas experimentações, misturas e vivências produzidas por esses sujeitos não seguiam com os padrões estabelecidos pela cultura de massa e até ultrapassavam alguns limites convencionais existentes até nas canções de protesto.

Assim, até então, concluímos acerca das formas da indústria cultural e das diversas formas de romper e criticar seus parâmetros. A vivência de todos esses artistas foram um fator fundamental para o surgimento da cultura. Da mesma forma, o compartilhamento de suas identidades e desejos para as artes e a oposição ativa a um sistema que violentava, controlava e limitava, não somente aos artistas, mas a toda a população. Apesar dessa adequação ao lugar da contracultura ou da cultura regional, o Udigrudi recifense é uma manifestação da cultura brasileira, que compreende os traços, origens e cruzamentos dessa cultura e identifica e expõe a fragilidade da indústria cultural e maneira que ela influencia a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**, [1944]; trad. Guido Antônio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. p. 114, 1985.

ARAÚJO, Bento. **Lindo Sonho Delirante: 100 Discos Psicodélico do Brasil (1968-1975)**. 2016.

ALBURQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez editora, 2011.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Sahar, 2008.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, p.308-345, 1992.

BAUMAN, Richard. **A Poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba**. Tradução: Isabel Santana de Rose. Santa Catarina, 2008.

CAMARGO, Robson Corrêa. Milton Singer e as Performances Culturais: **Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. 2013. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html> 2013> – Califórnia State University. Acesso em: 16/09/2023.

CARNEIRO, Julia dia. **50 anos do AI-5: artistas censurados contam como a repressão influenciou suas obras**. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46546686>>. Acesso em 20/09/23.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DIÁRIO da Manhã. [S. l.], 6 set. 2022. Disponível em:

<http://200.238.101.22/docreader/docreader.aspx?bib=DM1972&pagfis=1772>. Acesso em: 2 set. 2023.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Editora perspectiva, 2º edição, São Paulo, 1973.

FILHO, Audrival Pereira Côrtes. **O Cenário Underground da Psicodelia Brasileira na Década de 1970: Aspectos da Estética Poética**. (Tese de Mestrado). Goiânia, 2019.

FRANÇA, Jacira S.; SOUZA, M. R. (Org.); TITO, B. F. (Org.); LELIS, C. (Org.); CORDEIRO, I. (Org.); GUILLEN, I. (Org.); AMORIM, M. A. (Org.); BRUSANTIN, B. (Org.); CONCESSA, I. (Org.); SALLES, S. G. (Org.). **Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco**. 1. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2018.

GUARATO, Rafael. **Dança e os meios de comunicação de massa**. Urdimento, v.2, n.27, p. 5-20, 2016.

GEERTZ, Clifford. **“Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIFFORD, Barry; LEE, Lawrence. **O livro de Jack. Uma biografia oral de Jack Kerouac**. Tradução Bruno Gambarotto. 1. ed. São Paulo-SP: Globo, p. 125, 2013.

GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. **Contracultura nos Estados Unidos e Contracultura no Brasil: Um estudo comparado**. In: 36º Encontro Anual da ANPOCS, 2012, Águas de Lindoia. Anais do 36º Encontro Anual da ANPOCS, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Os museus e a cidade**. In: **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JUBERT, Simone. **Pós-Mangue – A nova cena musical recifense. Identidades – A fragmentação do homem contemporâneo**. Revista Continente Multicultural, Recife, ano VI, n. 70, p.74-79, out 2006.

KONG, Lily. **Popular Music in Geographical Analyses**. Progress in Human Geography, 19 (2), p. 183-198, 1995.

LANGDON, E. J. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs**. Ilha. Revista de Antropologia (Florianópolis), v. 8, p. 163-183, 2009.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1960.

LUNA, J. C. O. **O UDIGRUDI DA PERNAMBUCÁLIA: HISTÓRIA E MÚSICA NO RECIFE (1968-1976)**. Tese (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco Centro de Filosofia e Ciências Humanas Departamento de História Programa de pós-graduação em História. Recife - PE 2010.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LIGIERO, Zeca. **Performance e Antropologia de R. Schechner**. RJ: Mauad, 2012.

LOPES, Henrique Maser. **A Linha de Fronteira se Rompeu: poéticas musicais de um nordeste psicodélico nos anos 70**. Revista espacialidades, p. 107-140, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, p. 169-208, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

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, p. 81-104, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar**. São Paulo: Contexto, 2017.

NASCIMENTO, Artur Onyaiê Gonçalo do. **As Cenas Musicais no Recife e as Práticas Memorialísticas Acerca do Udigrudi, apresentado no XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** – João Pessoa – PB – 15 a 17/05/2014.

OLIVEIRA, Pedro Wilson da Costa Junior. **“O Local Do Global: As Contribuições Sociológicas de Roland Robertson Acerca Da Globalização.”** Cadernos de Estudos Sociais E Políticos, vol. 5, no. 9, 2016.

OLIVEIRA, G. M. C. **PELO VALE DE CRISTAL. Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976).** Dissertação (Dissertação em História). Universidade de Brasília Instituto de Ciências Humanas Departamento de História Monografia de Graduação. Brasília, fevereiro de 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura.** São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1986.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **A hora e a vez dos anos 70:** Literatura e cultura no Brasil. In RISERIO, Antônio. Anos 70: Trajetórias. Itaú Cultura, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias.** **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007.

PINHEIRO, Igor Fernandes. **É isso aí bicho! Contracultura e Psicodélia no Brasil.** Rio de Janeiro. Multifoco, 2013.

PINHEIRO, Igor Fernandes. **Não fale com paredes: contracultura e psicodelia no Brasil.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2015.

QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** 2005.

RIBAS, Rafael Malvar. **Contracultura Musical Brasileira: Movimentos e Particularidades** (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

Revista, E. **O último dos moicanos**. 10. ed. Sesc São Paulo, 2004. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/2004_abril_revista_e_ano_10_n_10. Acesso em: 2 set. 2022.
SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2008.

SOUZA, Fábio Silva de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**. São Paulo, 2014.

SOUZA, Felipe Evangelista Carvalho da Silva de. **Designer e Contracultura no Nordeste do Brasil: uma análise das capas de discos do “Udigrudi” pernambucano**. a (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

TEIXEIRA, Carla *et al.* **Paêbiru: O Psicodelismo Nordestino deu Cria**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Caruaru – PE. 2016.

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

TELES, José. **Psicodelia arretada uma nova era: Satwa** – Lula Côrtes e Lailson, Marconi Notaro no sub-reino dos metozoários. In ALBUQUERQUE, Célio. 1973 – **O ano que reinventou a MPB**. Rio de Janeiro. Sonora Editora, 2013.

TURNER, Vitor. W. Liminalidade e communitas. In. **O processo Ritual: Estrutura e antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

TYLOR, Edward Burnett. **A Ciência da Cultura**. Tradução: Maria Lúcia de Oliveira, Zahar, 2014.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma história das músicas**. 2ª edição. São Paulo: Cia das Letras, 2002.