

## LUGAR E MÚSICA, CONCRETUDE E IMAGINAÇÃO: A CENA PSICODÉLICA SETENTISTA EM PERNAMBUCO (BRASIL)

**Cristiano Nunes Alves**

Universidade Estadual do Maranhão – UEMA  
Departamento de Geografia, PP GEO-UEMA, Núcleo Marielle, São Luís, MA, Brasil.  
[cris7cris7@yahoo.com.br](mailto:cris7cris7@yahoo.com.br)

### RESUMO

Nos anos de 1970, contexto de ditadura militar e de tecnificação seletiva do território brasileiro, Pernambuco, e sua capital, a metrópole do Recife, abrigaram a "Psicodelia Pernambucana", movimentação artística também conhecida como "Udigrudi" ou "Desbunde Recife". Operacionalizando a noção de Cena, cara ao estudo de uma determinada manifestação artística a partir do cotidiano dos lugares, analisa-se as variáveis, materiais e imateriais, embutidas na dinâmica – pretérita e atual – do Udigrudi Recife dos anos 1970: estúdios fonográficos, locais de *shows*, lugares de encontro, sistemas técnicos, produções, cooperações, conflitos, memórias, anseios e fluxos de informações. A metodologia de trabalho baseia-se no levantamento bibliográfico e documental sobre a temática e em informações primárias reunidas a partir de visitas técnicas a locais conformados e apropriados pela cena Udigrudi, além de entrevistas semiestruturadas junto aos sujeitos envolvidos com a temática. A empiria demonstra tanto a dinamização de uma rica cena musical em um ambiente construído pautado na desigualdade socioterritorial e na repressão política e moral, quanto lugares expressando os anseios daqueles imbuídos na tarefa de tornar concretude toda a imaginação contida na experimentação psicodélica, fenômeno que ecoa até os dias atuais.

**Palavras-chave:** Lugar. Imaginação. Cena musical. Psicodelia. Recife.

## PLACE AND MUSIC, CONCRETENESS AND IMAGINATION: THE PSYCHEDELIC SEVENTY MUSICAL SCENE IN PERNAMBUCO (BRAZIL)

### ABSTRACT

In the 1970s, a context of military dictatorship and selective technification of the Brazilian territory, Pernambuco and its capital, the metropolis of Recife, were home to the "Psicodelia Pernambucana", an artistic movement also known as "Udigrudi" or "Desbunde Recife". Operationalizing the notion of Scene, instrumental to the study of an artistic manifestation from the everyday life of places, we analyze the variables, material and immaterial, embedded in the dynamics - past and present - of Recife's Udigrudi of the 1970s: recording studios, concert venues, meeting places, technical systems, productions, cooperation, conflicts, memories, wishes, and information flows. The methodology is based on bibliographic and documental research on the theme and on primary information gathered from technical visits to places established and appropriated by the Udigrudi scene, besides semi-structured interviews with the subjects involved with the theme. The empirical evidence demonstrates both the dynamism of a rich musical scene in a built environment based on socio-territorial inequality and political and moral repression, and places expressing the desires of those involved with the task of making concrete all the imagination contained in psychedelic experimentation, a phenomenon that echoes to this day.

**Keywords:** Place. Imagination. Musical scene. Psychedelia. Recife.

## LUGAR Y MÚSICA, CONCRECIÓN E IMAGINACIÓN: LA ESCENA PSICODÉLICA DE LOS SETENTA EN PERNAMBUCO (BRASIL)

### RESUMEN

En la década de 1970, en un contexto de dictadura militar y tecnificación selectiva del territorio brasileño, Pernambuco y su capital, la metrópoli de Recife, acogieron la "Psicodelia Pernambucana", un movimiento artístico también conocido como "Udigrudi" o "Desbunde Recife". Operacionalizando la noción de Escena, importante para el estudio de una determinada manifestación artística a partir de la vida cotidiana de los lugares, se analizan las variables materiales e inmateriales insertas en la dinámica -pasada y presente- de los Udigrudi de Recife de los años setenta: estudios de grabación, locales de conciertos,

lugares de encuentro, sistemas técnicos, producciones, cooperación, conflictos, memorias, anhelos y flujos de información. La metodología de trabajo se basa en el relevamiento bibliográfico y documental sobre el tema y en la información primaria recabada a partir de visitas técnicas a lugares conformados y apropiados por la escena Udigrudi, además de entrevistas semiestructuradas con los sujetos involucrados con el tema. Las pruebas empíricas demuestran tanto el dinamismo de una rica escena musical en un entorno construido sobre la base de la desigualdad socioterritorial y la represión política y moral, como los lugares que expresan los anhelos de aquellos imbuidos en la tarea de concretar toda la imaginación contenida en la experimentación psicodélica, un fenómeno que resuena hasta nuestros días.

**Palabras clave:** Lugar. La imaginación. Escena musical. Psicodelia. Recife.

## INTRODUÇÃO

Nos anos de 1970, em meio à ditadura civil e militar e à tecnificação seletiva do território brasileiro, o estado de Pernambuco, e, sobretudo a sua capital, a desigual metrópole do Recife, foram o abrigo da “Psicodelia Pernambucana”, movimentação cultural sem um ícone, também conhecida como “Udigrudi” ou “Desbunde Recifense”. Por meio da Psicodelia Pernambucana, efervescência amparada no questionamento das regras estabelecidas pelo conservadorismo – presente não apenas nas artes, mas na sociedade em geral – desenvolveu-se o projeto difuso e utópico de tornar realidade uma criatividade plural, pulsante e carregada de imaginários, registrada, entre outros, em uma produção artística extremamente inovadora e sem unidade estética. Em sua dinâmica, o Udigrudi ecoa até hoje, seja por meio das lembranças de seus sujeitos, ou por meio do interesse que tal movimento desperta nas gerações mais novas.

Operacionalizando a noção de Cena, cara ao estudo de uma determinada manifestação artística a partir do cotidiano dos lugares (ALVES, 2014), o objetivo deste artigo é analisar as variáveis, materiais e imateriais, embutidas na dinâmica – pretérita e atual – do Udigrudi Recifense: estúdios fonográficos, locais de *shows*, lugares de encontro, sistemas técnicos, produções, cooperações, conflitos, memórias, anseios e fluxos de informações. Nesse viés, ressaltamos Lussier (2009) ao postular a utilização da noção de Cena para se referir à práticas desenvolvidas por um grupo de pessoas partilhando dos mesmos gostos em um determinado lugar, e Rodó (2010), este afirmando a divisão do trabalho/cooperação, a boêmia e a originalidade como variáveis analíticas da Cena.

Compartilhamos da ideia de que intencionalidades animam o espaço geográfico definido como a hibridização entre sistemas de objetos e sistemas de ações (SANTOS, 1997). Daí, tomado enquanto uma construção política e histórica, o espaço geográfico encontra substância nos lugares, os subespaços e substratos de uma vida de relações.

Com a análise do Udigrudi, destacamos o fato de lugares terem sido criados e recriados por meio da psicodelia, fenômeno encarnado via alucinações, sinestesias e uma infinidade de estados de consciência próximos de sonhos, configurando realidades paralelas e/ou instituintes.

Assim, ao concordar com Lowenthal (1982 [1960], p. 120), quando este propõe que a incapacidade de “imaginar o impossível” empobreceria “os nossos mundos, tanto os particulares como os coletivos”, abordamos o Udigrudi refletindo sobre a dialética entre imaginação – apontando para as possibilidades geográficas – e concretude – mais ligada à efetivação dessas mesmas possibilidades – , variáveis fundamentais à constituição e à dinâmica dos lugares.

Nossa metodologia de trabalho baseou-se: (i) no levantamento bibliográfico e documental sobre a temática (em livros, dissertações, teses, artigos de periódicos, artigos de jornais, cartazes de eventos musicais, discos, fitas cassete, arquivos de vídeo, entre outros); (ii) em informações primárias reunidas a partir de visitas técnicas a locais conformados e apropriados pela Cena Udigrudi e entrevistas semiestructuradas (diálogos) junto aos sujeitos envolvidos com a temática: músicos, produtores musicais, técnicos de som, jornalistas, radialistas, articuladores culturais, entre outros.

A reunião de informações primárias ocorreu a partir de uma série de trajetórias realizadas nas cidades de Recife, Olinda e Jaboatão dos Guararapes em distintos momentos entre os anos de 2010 e 2013. As primeiras trajetórias visaram uma aproximação mais geral da realidade do lugar: seu desenho e ambiência. Já na segunda etapa da pesquisa empírica, com os subsídios necessários para dialogar com os sujeitos da cena (rede de contatos estabelecida e reconhecimento da importância da pesquisa por parte dos interlocutores), lugares a serem pesquisados e pessoas a serem ouvidas apresentaram-se.

Vale pontuar que a tática de desenvolvimento de uma rede de contatos junto aos nossos interlocutores ocorreu um tanto quanto sem que nos déssemos conta, consistindo em pedir para que um entrevistado indicasse outra pessoa envolvida na temática para ser ouvida. Nesse processo, as entrevistas aconteceram mais como conversas, contexto no qual um roteiro preestabelecido cumpria-se maleavelmente, e novas questões se colocavam à medida que avançavam os diálogos. Em tais

momentos de interlocução buscamos saber sobre os lugares, eventos, articulações (cooperações e conflitos), sistemas-técnicos, anseios e fluxos informacionais concernentes à Cena em questão.

O presente texto se organiza em dois momentos: no primeiro, olhamos a Cena Udigrudi, pondo em relevo seus sujeitos, seus lugares e suas articulações. No segundo, apresentamos uma reflexão a respeito da dialética entre imaginário e concretude, abordando o movimento dos lugares a partir das memórias dos sujeitos Udigrudi acerca da Cena.

Com tal proposta, buscamos pensamentos e ações rumo a sociedades e territórios menos desiguais, assumindo a urgência e o desafio de analisar o cotidiano dos sujeitos, suas trajetórias, seus desejos e suas experiências.

## DINAMIZA-SE A CENA UDIGRUDI: SUJEITOS, LUGARES E ARTICULAÇÕES PSICODÉLICAS

A Cena Udigrudi ou o Desbunde, movimentação psicodélica e experimental, surgiu no Recife do início dos anos 1970 inserida em um momento de “renovação da música nordestina” (FILHO, 1998, p. 29). Tratava-se, a capital de pernambucana de então, de uma urbe em processo de metropolização, lugar de convergência de pessoas de diversos lugares da rede urbana nordestina (ANDRADE, 1973; MELO, 1978), o que incluía músicos e demais agitadores culturais, sujeitos compartilhando os mesmos interesses instituintes, aspectos favoráveis à constituição do vigoroso legado em torno do Udigrudi.

Entre os sujeitos dessa Cena contestatória de um modelo de sociedade instituído, estavam, entre outros, “o Pessoal de Pernambuco”, com Lula Côrtes, Don Troncho, Licá, Kátia Mesel, Tiago Araripe, Rafles, Jomard Muniz de Brito, Mano Teodósio, Laílson, Maristone, Flaviola, Raul Córdoba, Otávio Bzz, Alceu Valença, Robertinho do Recife, Marconi Notaro, as bandas Nuvem 33, Papa Poluição e Ave Sangria; e a “Turma da Paraíba” com Zé Ramalho, Huguinho e Jarbas Mariz; e Ibanez, do Rio Grande do Norte.

Conforme argumenta o ex-vocalista do Ave Sangria, Marco Polo, “não houve um plano de fazer um movimento, foi uma coisa espontânea”. Tratava-se de uma Cena cuja produção musical era considerada subversiva, algo mal aceito pelo poder instituído em um espaço-tempo no qual o tom era dado pela repressão, fruto da moral e dos bons costumes, e, sobretudo, imposta pelo regime militar instalado no Brasil a partir do golpe de 1964. Assim, sentencia o músico Zé da Flauta, um dos sujeitos do desbunde recifense:

O udigrudi não teve atestado de nascimento (...) a gente era totalmente inocente a qualquer cena que tivesse acontecendo aqui no Recife. Existia aqui em Recife uma puta repressão militar, porque Pernambuco foi muito atingido pela ditadura. A gente todo dia tinha notícia que pegaram um amigo da gente, pô... o DOPS pegou alguém, o exército pegou fulano, o exército pegou beltrano, então era assim: depois de nove horas da noite, se tivesse duas pessoas conversando na esquina era preso, tá entendendo? Era complô contra o governo, então era um negócio muito sério. Então a gente vivia nessa repressão em plena adolescência, veja só. Depois a gente tinha a repressão familiar. A repressão cristã que era uma coisa horrorosa na vida da gente.

De reduzida discografia, praticamente toda desinteressante do ponto de vista comercial – pois largamente experimental – a maioria dos álbuns se fizeram de modo independente pelo selo Abrakadabra, de Lula Côrtes e Kátia Mesel. Entre os discos, temos *Satwa*, gravado por Lula Côrtes e Laílson, considerado o primeiro álbum independente do Brasil, lançado no ano de 1973; o lendário *Paêbirú*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho; *Flaviola e o Bando do Sol* de 1976 e o disco da banda Ave Sangria, gravado no Rio de Janeiro em 1974 e de pouca distribuição na época. Destaca-se ainda o álbum *Marconi Notaro no Sub Reino dos Metazoários*, gravado no Estúdio Rozenblit (Afogados) e no estúdio da TV Universitária no Recife (Várzea).

Para Laílson, que gravou o disco *Satwa* com Lula Côrtes e formou a Banda Phetus com Paulo Rafael (do Ave Sangria) e Zé da Flauta, o Udigrudi refletiu a identidade cultural do que estava acontecendo no mundo, porém num momento tardio devido ao atraso recifense na recepção das informações e dos sistemas técnicos característicos da época:

O festival de Woodstock (nos Estados Unidos) eu acompanhei pelo Pasquim<sup>1</sup> (...) na verdade os anos sessenta aqui ocorreram nos anos setenta (...) o que lá aconteceu em 66 e 67, aqui tava acontecendo em setenta, setenta e um. Então eu comprei meu primeiro LP de Jimmy Hendrix em 1969, ninguém era capaz de entender que porra era Jimmy Hendrix, todo mundo na minha rua falava isso é só barulho, eu dizia: é não cara, isso é do cacete, eu não consigo tocar isso não... Era impossível

<sup>1</sup> Semanário brasileiro circulante entre junho de 1969 e novembro de 1991, a publicação se caracterizava pela oposição ao regime militar.

tocar isso numa guitarra tosca, com um amplificador ruim, sem pedaleira [de distorção], sem nada.

Também a esse termo, explica Lailson, não havia então no Recife instrumentos musicais adequados, tampouco lojas especializadas que os comercializassem:

Minha guitarra era uma Gianinni Deluxe... que pra você ter uma ideia o braço e o corpo dela são uma peça só, então você não consegue fazer uma afinação decente nela jamais, ela é uma cópia de uma Jaguar, mas ela é uma bloco de madeira sólido... Eu tenho ela até hoje, ganhei como presente de 15 anos... Você comprava na Mesbla que era uma loja de departamento normal.

Ainda a respeito da difusão deficitária de sistemas e objetos técnicos na Cena Udigrudi, Marco Polo lembra que o único sujeito da cena que tinha um instrumento musical de qualidade, trazido do exterior, era Robertinho do Recife, o que chamava atenção de todos os seus coetâneos:

Nós não tínhamos instrumentos (...) O Robertinho do Recife era o único que tinha uma guitarra Fender, porque um amigo dele que morava nos Estados Unidos mandou pra ele a guitarra de presente...E todo mundo vivia de olho na guitarra de Robertinho e ele dizia: sai pra lá!

No que se refere aos lugares de encontro da Cena Udigrudi, Lailson afiança: *a cidade pra gente tinha determinados limites onde a gente existia* sendo a Vila dos Comerciantes em Casa Amarela o *ponto central para tudo que estava acontecendo*. Ora, em Casa Amarela, numa senzala readaptada que dera lugar a um ateliê onde residia o casal Lula Côrtes e Kátia Mesel, se reunia rotineiramente um grupo variável de vinte a trinta desbundados, predominantemente de Pernambuco e da Paraíba. Este *reduto de liberdade*, situado num amplo casarão às margens do Rio Capibaribe de propriedade do pai de Kátia, o professor Meyer Mesel, configurava o principal ponto de encontro da Cena Udigrudi, lugar rico em experiências, um lugar criativo por excelência: *pra quem quisesse discutir arte, era uma tremenda universidade aberta que não reprovava ninguém, não tinha prova, não tinha nada, mas foi muito importante...* ressalta Marco Polo. Por seu turno, Lailson nos fala de um *espaço porto maior onde todo mundo aprendia alguma coisa e ensinava alguma coisa*.

Além desse reduto central, as residências de Lailson no Espinheiro e de Mano Teodósio em Casa Forte abrigavam os ensaios e os encontros dos desbundados. Eram, do mesmo modo, lugares de abrigo para a cena em torno dos desbundados as ruas do Alto de Olinda e a Boa Vista em Recife, em especial o Bar Mustang, a Boate Libras e o Beco do Barato, situado entre o Colégio São José e o Teatro Popular do Nordeste, dirigido por Fernando Pessoa – todos lugares nos quais ocorriam shows noturnos. Tal topologia do Udigrudi recifense é sintetizada do seguinte modo por Lailson:

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

Igualmente nesse sentido, nosso campo de informação primária indica a reduzida espessura do circuito de *shows* do Udigrudi, realizados em uma dezena de lugares nas cidades de Recife, Jaboatão e Olinda (núcleo da Região do Recife). Tratava-se, em sua maioria, de lugares adaptados para receberem os eventos musicais, e que refletiam articulações como a ocorrida junto ao chamado pessoal do Ceará, no show “Os Sete Cantos do Norte”, realizado em Olinda.

Destarte, importante evento artístico da Cena Udigrudi, no Teatro de Pedra, em Nova Jerusalém, no dia 11 de novembro de 1972, ocorreu a I Feira Experimental de Música do Nordeste, encontro no qual tocaram, entre outros, Celso Marconi, Flaviola, Piti, Otávio Bzz e Nuvem 33. A apresentação aconteceu com uma grande aparelhagem de som utilizada na encenação do espetáculo “Paixão de Cristo” e quase sem divulgação da imprensa, exceção para uma nota no *Jornal do Comércio*, um diário local. Teles (2000) explica que o evento artístico serviu de encontro e troca de ideias para um grupo de músicos que, até o momento, agia sem interação.

Proprietário do único equipamento de som do Recife da época, Maristone era o responsável pela montagem dos palcos do Udigrudi. Mais velho que os sujeitos da cena, Maristone, declara ter começado nos anos 1970 a alugar seu equipamento para shows, mais por afinidade com a música produzida por aqueles jovens, do que aguardando um retorno financeiro: *Eu adorava o som de todos (...) a turma não tinha dinheiro pra pagar, eu dizia: não tem problema, paga depois (...) via a turma toda fumando maconha e dizia: vocês têm que começar a ganhar dinheiro primeiro*.

A afirmação de Maristone dá-nos ideia do caráter residual da Cena marcada pela pouca difusão, mesmo junto ao público recifense. A esse respeito, o jornalista José Teles pontua: *Flaviola jogava discos pra plateia e o povo jogava de volta*, enquanto Fábio Cabral, hoje comerciante de discos e

pesquisador de música pernambucana, lembra-se da dificuldade na época em se conseguir informações sobre o Udigrudi:

Vim tomar conhecimento disso (do Udigrudi) no final de 1970. Não era que eu fosse um alienado, mas não existia a facilidade (de informação). O jovem de classe média como eu era, não conhecia isso. Sempre teve música forte no Recife, mas não tinha a difusão.

Uma das poucas bandas a conseguir maior destaque na época, no Recife, foi o Ave Sangria, da qual fez parte Ivinho, considerado por grande parte dos sujeitos ligados à produção musical recifense o maior guitarrista da história de Pernambuco. O Ave Sangria surgiu a partir de outra banda, chamada Tamarineira Village, cujo trabalho se iniciou assim que o articulador cultural Rafles apresentou aos demais músicos o vocalista Marco Polo, então com uma série de composições, como nos conta esse último: *Eles estavam querendo formar um grupo autoral, mas não tinham músicas. Almir (o baixista) compunha, mas tinha pouca coisa e eu tinha um monte de músicas e não tinha banda, então uma coisa supriu a outra.*

Marco Polo lembra que o encontro ocorrera em setembro de 1972, pouco tempo depois de sua volta ao Recife, após um período de quatro anos em São Paulo e no Rio de Janeiro. A convite de Tiago Araripe do Grupo Nuvem 33, o Tamarineira Village debutou na I Feira Experimental de Música (1972), já apresentando músicas que faziam parte do repertório do Ave Sangria, como “O Pirata”, “Lá fora” e “Geórgia a Carniceira”.

Rapidamente, a banda, que agregava músicos e uma série de colaboradores em um esquema coletivo, se tornaria conhecida no Udigrudi: *o Tamarineira Village era quase como os [membros da banda] Novos Baianos, era uma comunidade, então tinha muita gente, gente que não tocava, não fazia nada, ficava só zoando no palco, outros tocavam uma percussão...*, explica Marco Polo. Para o sujeito do Udigrudi, Lailson, a música da banda era *descritiva do subúrbio*, cantando as coisas do cotidiano, influenciada por Noel Rosa e Lupicínio Rodrigues.

Eis que uma reformulação no Tamarineira deu origem ao Ave Sangria, banda formada pelos músicos Marco Polo, Ivinho, Israel Semente, Almir, Agrício e Paulo Rafael. Segundo Marco Polo, as apresentações do Ave Sangria – compostas por um público de diversas classes sociais e abordando temáticas em oposição ao conservadorismo em voga na época – eram consideradas polêmicas e perturbadoras pelas autoridades:

éramos constantemente chamados à polícia acusados de estarmos pregando o homossexualismo e o uso de drogas (...) chegou um ponto que a gente já estava até amigo do pessoal da polícia federal (...). Era interessante, pois no nosso show ia tanto o pessoal do morro como a cocotinha, a patricinha de Boa Viagem (...) nos primeiros shows, foi mais o pessoal classe A, ricão da zona sul, mas nos últimos shows quando a gente já estava bastante conhecido, nos teatros, aí mesclava muito.

Em 1974 o Ave Sangria gravaria um disco pela gravadora Continental “que na época fazia uma experiência do ainda incipiente rock nacional” (TELES, 1998, p. 25). No Rio de Janeiro, sob a produção de Márcio Antonucci, a banda realizou uma gravação de cinco dias, pautada no improviso e pouco refletindo o som ao vivo do Ave Sangria, mas que, mesmo assim, se tornou um registro cultuado até os dias atuais.

Marco Polo lembra que a mídia da época os designava como um *bando de veados e de maconeiros*, tendo um influente colonista recifense lhes sugerido empunhar enxadas e capinar as terras da cidade. Malgrado as críticas negativas, logo o Ave Sangria conseguiu projeção no Recife, muito por conta das críticas favoráveis do jornalista Celso Marconi e devido a uma série de factoides criados por Marco Polo, que, articulado a agentes da mídia impressa, aproveitava para chamar atenção, fazendo circular informações sobre a banda, como ele mesmo explica:

Foi um negócio meteórico, de repente a gente tava virando as estrelas (...) como eu era jornalista também e tinha trabalhado no Diário da Noite que era um vespertino e no Jornal do Commercio, eu conhecia todo mundo. Eu já tinha trabalhado no Diário de Pernambuco, eu conhecia todo mundo de jornal, dos meios de comunicação e eu escrevia, eu fiz as matérias sobre a gente, entendeu?” (...) “... Eu inventei muita lenda, que era o marketing que a gente tinha na época” (...) a ideia da cigana que a gente encontrou numa estrada e disse que a gente era um bando de Ave Sangria, isso tudo era fantasia. Assim como o Seu Waldir que eu disse que era um português bigodudo dono de um bar em Olinda (...) e o pessoal saía de carro por Olinda procurando o bar do Seu Waldir que nunca existiu, eu alimentava mesmo essas coisas assim pra fazer zum...

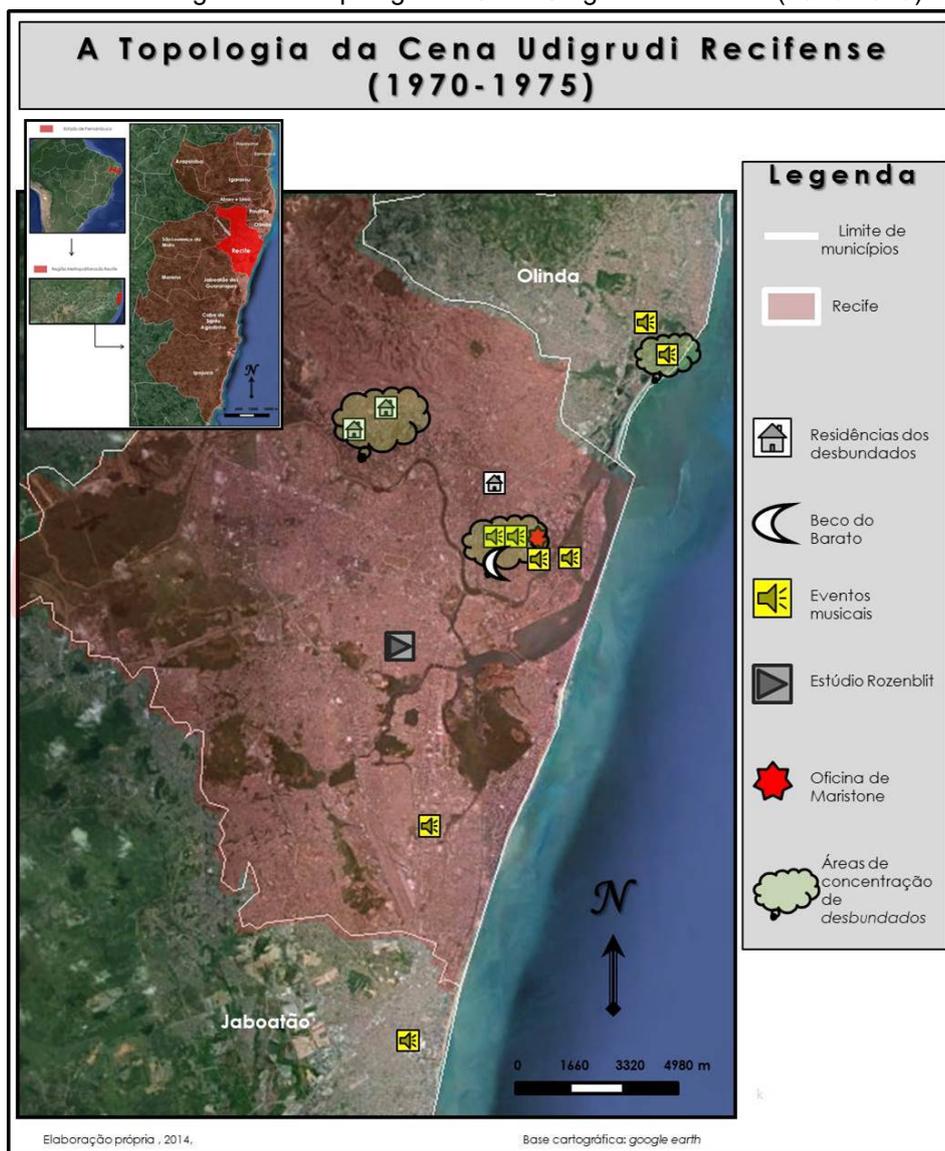
À época, o disco foi bem aceito pelo público – em especial a música “Seu Waldir”, citada acima por Marco Polo, e que narra um romance entre dois homens. Tal temática redundaria na alegação para a proibição do disco, desmotivando a banda e causando o seu fim prematuro em 1974:

O disco tinha sido proibido e a gente estava totalmente desmotivado, era uma dificuldade muito grande de se conseguir gravar naquela época, principalmente aqui, sem sair daqui e a gente tinha conseguido isso, o que era um trunfo fantástico e aí vem a censura e puft, corta o barato, aí desestimulou completamente a gente.

O Show de despedida do Ave Sangria “*Perfumes Y Baratchos*”, realizado nos dias 28 e 29 de dezembro de 1974 no Teatro Santa Isabel, foi o único registro ao vivo de toda a Cena Udigrudi, gravado sem que nem mesmo os músicos soubessem –*foi o cara da mesa que resolveu gravar* resume Marco Polo. Proximamente no ano de 1975, sugere o ex-vocalista do Ave Sangria, o Udigrudi, *de repente como surgiu, morreu; houve uma dispersão*.

Em seu legado a Cena Udigrudi logrou dinamizar uma série de objetos e ações no ambiente repressor e desigual do Recife setentista (Figura 1).

Figura 1 - A topologia da Cena Udigrudi Recifense (1970-1975).



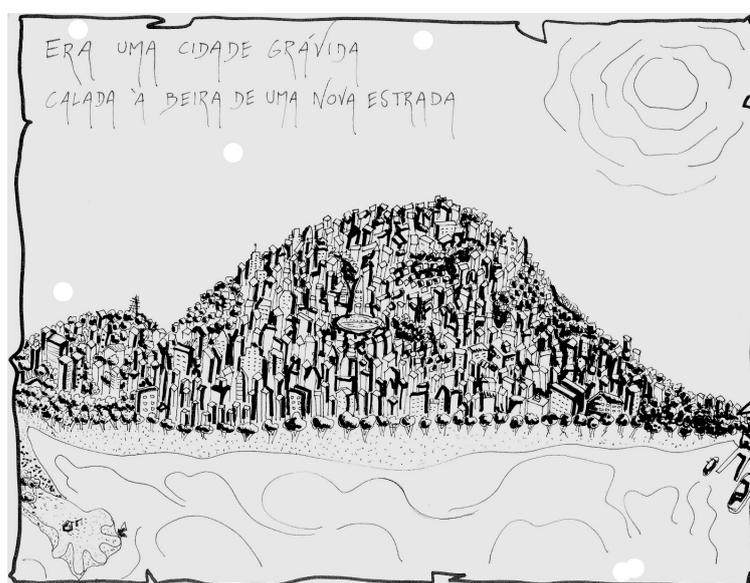
Elaboração: o autor

O principal lugar de encontro dos *desbundados* dava-se nas áreas remediadas de Casa Amarela, Tamarineira e Espinheiro, na região norte recifense. O Beco do Barato, na Boa Vista (Centro do Recife), permanecia como ponto de convergência, e no entorno desse local, concentrava-se a maior parte dos eventos musicais, abrigados secundariamente no Alto da Cidade de Olinda, igualmente lugar de encontro e circulação dos sujeitos do Udigrudi.

Como se observa, o exame das materialidades e das relações sociais constituintes da Cena Udigrudi sugere a ideia da densidade de normas, localizações, fixos, fluxos, conflitos, sistemas e objetos técnicos dinamizados por meio de grupos musicais, apresentações e festivais artísticos, estúdios fonográficos, lugares de ensaio e encontro, entre outras variáveis do espaço geográfico.

Embora tenha ocorrido a precoce e gradual “desorganização” da Cena Udigrudi em meados dos anos 1970 no Recife, tal movimentação repercute ainda hoje, no Brasil e no mundo. Nos anos 2000, enquanto o álbum *Satwa* fora relançado pela gravadora estadunidense *Time Lag*, o selo inglês *Mr. Bongo*, relançou *Paêbirú*, ambas iniciativas que amplificaram a difusão da produção fonográfica da Cena, fatos acompanhados do retorno aos palcos do grupo Ave Sangria<sup>2</sup>. Nesse viés, a Cena serve de inspiração para artistas contemporâneos, conforme revela o desenho abaixo, criado em 2011 pelos quadrinistas paulistas João da Silva e Batata Sem Umbigo, inspirado na música “Cidade Grande” do Ave Sangria (Figura 2).

Figura 2 - Quadrinistas paulistas João da Silva e Batata Sem Umbigo, inspirado na música “Cidade Grande” do Ave Sangria.



Fonte - João da Silva e Batata Sem Umbigo.

A seguir, trataremos de modo mais detido desse ressoar do Udigrudi ao longo do tempo, sublinhando as relações entre imaginário, concretude e evocação dos lugares a partir das memórias dos sujeitos da Cena.

### REVERBERA A CENA UDIGRUDI: IMAGINÁRIO E EVOCAÇÃO DOS LUGARES

De acordo com Raffestin (2015 [1986], p. 197), o imaginário espacial é cada vez mais necessário, ou seja, “é preciso saber imaginar os territórios futuros desejáveis ou possíveis”. Nessa perspectiva, Harvey (2005, p. 334) apresenta os pormenores da sua utopia urbana:

A lição é clara: enquanto nós arquitetos rebeldes não conhecermos a coragem de nossa mente e estivermos preparados para dar um mergulho igualmente

<sup>2</sup> A esse termo, avulta a reverência por parte de músicos e aficionados sonoros de distintas gerações aos sujeitos do Desbunde Recifense conforme demonstra a grande comoção em virtude dos recentes falecimentos de três sujeitos da Cena: o multifacetado Lula Côrtes (1949-2011), o singular Flaviola (1952-2021), o cerebral Lailson Cavalcanti (1952-2021) e o lendário guitarrista Ivinho (1953-2015), autodefinido como *o homem para quem o colírio era a lágrima*.

especulativo em algum desconhecido, também nós continuaremos a ser objetos da geografia histórica (como abelhas operárias) em vez de sujeitos ativos que levem conscientemente ao limite as possibilidades humanas.

Nos parece que o vínculo entre a noção de utopia e a psicodelia pernambucana reside no fato desta caracterizar-se por uma espécie de alquimia libertária, resultante da fusão e da combinação de inúmeros gêneros, estilos e mensagens musicais, transgredindo, dessa maneira, os padrões estéticos, morais e políticos da época.

Nesse sentido, o exame da Cena udigrudi nos mostra como, em torno da utopia psicodélica, os sujeitos (ativos), tomaram para si a tarefa de organizar, a partir de um contexto urbano, um conjunto de formas e práticas espaciais fundadas na rebeldia da experimentação. Dinamizaram-se, assim, nos mais distintos lugares de Pernambuco, e mesmo fora do estado, uma diversidade de situações de encontro e articulação de ideias fundadas em imaginários dissonantes e, concretizados, entre outros, via apresentações artísticas (concertos e festivais), reuniões de ensaio e produções fonográficas.

Assim, afirmamos que os lugares imaginários da música psicodélica influenciam e sofrem influência dos lugares reais, suas possibilidades e limites. A detalhada descrição de Laílson sobre uma das apresentações do seu grupo Phetus, realizada nos anos 1970 no Beco do Barato em Recife, elucida o modo como se criava uma situação baseada num lugar imaginado, carregado de fantasia, entretanto concretizada de acordo com os materiais, objetos técnicos e demais recursos de um dado espaço-tempo:

(A apresentação) tinha todo um show de slides antes de entrar, pra criar o ambiente, uma fita entrava, porque a gente só tocava meia noite. Então, quando dava meia noite a fita entrava com as dozes badaladas e disparava um monte de relógio cuco e despertador que faziam um barulho imenso e ai entrava um coro de vozes (...) “vinha um vento soprando, ai entrava Von Bráulio com uma roupa que Zé tinha usado num festival, que era como se fosse uma roupa de padre num domingo de páscoa. Von Bráulio era ruivo, com um cabelão e uma barba ruiva. Ele entrava com um cajado, dava três porradas e o piso era de madeira, por que o Fernando não tinha palco, mas ele colocou três andaimes (...), então era um palco de três níveis (...) e a gente tocava dentro desses andaimes, uma coisa muito louca (...) eu tinha uma amizade com o Mário Escobar, que dirigia o teatro (...), eu ia lá e pegava emprestado os refletores do teatro e montava lá (...) a gente comprava gelo seco, legítimo mesmo, botava dentro dum balde d’água pra começar a soltar fumaça. E atrás da gente ficava uma projeção de slides, e quando Von Bráulio entrava ele batia com o cajado e dizia: no momento em que passado e presente se encontram, todas as realidades são possíveis, e que entrem os músicos (...) e a gente entrava vestidos de camponês...E a gente entrava (...) e o bancos eram antigos suportes de máquinas de costura, tiradas as máquinas da plataforma de cima e entravam duas meninas pelas lateral do palco com as cestas todas vestidas de branco com a guirlanda de flores na cabeça e uma cesta cheia de flores silvestres distribuindo com a plateia.

Laílson sugere um paralelo entre tais apresentações e aquelas do grupo inglês Genesis, todavia realçando aspectos que nos fazem meditar sobre as implicações de uma formação socioespacial (SANTOS, 1977) terceiro-mundista constituir-se como base para a relação entre imaginar um lugar e poder efetivamente criá-lo:

Então muito tempo depois quando eu vi as coisas do Genesis e do Peter Gabriel, eu vi que a gente tava ligado na mesma faixa. Só que eles lá, numa realidade muito melhor, com uma produção que era capaz de realizar o sonho de uma forma mais concreta e a gente aqui ligado na mesma ideia só que numa visão mais simplória, mais tosca, dada a realidade econômica e tecnológica que a gente vivia.

Aqui lembramos Harvey (2012, p. 17) ao postular que o entendimento do meio onde se formam “subjetividades políticas” e acontecem “ações políticas”, passa pelo exame do espaço em termos relacionais:

a questão primária com que estamos lidando é entender como todo este mundo relacional de experiência e informação se internaliza no sujeito político particular (ainda que individualizado no espaço e tempo absolutos) para suportar esta ou aquela linha de pensamento e de ação.

Refletir sobre o espaço relacional, entre outros, implica considerar o tempo dos lugares enquanto o terreno da experiência, apreendido em sua miudeza visceral, abrigo da pequenez e delicadeza dos detalhes, alicerce de toda e qualquer escala geográfica. Daí, a abordagem da Cena Udigrudi em

termos espaciais relacionais revelar o modo como subjetividades fundadas na inquietude do cotidiano se tornam a base da tomada de uma consciência política a partir da estética. Não seria uma ação política esclarecida questionar padrões estéticos e temáticos, sobretudo em um contexto ditatorial, tomando para si a tarefa de participar do movimento da urbe a partir da cultura?

Ao que parece, conceber e agir sobre espaço muito além apenas de suas distâncias, pontos e limites parece ter sido a orientação dos sujeitos Udigrudi. Dinamizando uma geografia baseada na fantasia, nos sonhos e nos múltiplos modos de existência nos lugares, tais sujeitos resistiram à ordem retrógrada característica de um espaço organizado por um governo autoritário, seja burlando a censura, seja praticando formas alternativas de sociabilidade.

Tratou-se de uma resistência por meio da arte fincada no cotidiano, produção que se confunde com o próprio modo de existência dos sujeitos udigrudi, propiciando a criação e recriação de lugares.

Sobre o poder de criar lugares e influenciar os corpos humanos, abrigado nos detalhes cotidianos, ensina Reclus (2015 [1905]), ao alegar que determinadas ocasiões podem reverberar ao longo da trajetória dos corpos, dos sujeitos, estabelecendo vínculos afetivos e trocas demasiadamente intensas e singulares, fazendo repercutir momentos, nos quais em um *microespaçotempo* condensaram-se as mais inusitadas experiências.

Ora, não seria esse o caso de uma tarde, à primeira vista sem nada de especial, na Vila dos Comercários, num Recife na aurora dos anos 1970, mas, que em virtude da comunhão estabelecida a partir da transmissão de sentimentos e desejos por meio da música oferecida pelo guitarrista Ivinho, se tornou algo marcante para Laílson, a ponto de fazê-lo lembrar com detalhes daquele momento que poderia ter se ido, perdido na sua memória corporal?

Senão, vejamos: Laílson conta-nos que o jovem Ivinho era casado e morava numa casa extremamente humilde com mais quatro irmãos. Tratava-se de um virtuoso instrumentista, autodidata, um “cara muito revoltado e extremamente careta” que não conhecia o meio termo na música: “ou era aquilo ou a morte”, sentenciava Laílson. Dando sequência, explanando a sua experiência naquela tarde de um Recife de outrora:

Quando Ivinho estava triste ele falava pela guitarra também. Então eu fui uma vez na casa dele, de repente eu cheguei e saltei de táxi, a casa dele era de esquina. Tudo que era maluco de Casa Amarela tava sentado na calçada, e Ivinho tocando a guitarra, sozinho lá no quarto dele. Então ele devia estar triste, puto, alguma coisa da vida, que eu não sei o quê, mas ele tava lá tocando, e a guitarra chorava bicho, e todo mundo lá só escutando aquilo. Então, era assim, uma viagem coletiva, sabe? Daqueles momentos também que você fala: pô, isso não vai acontecer de novo, sabe? Eu...eu senti na calçada também, eu não ia subir lá e dizer: Ivinho, vim aqui falar contigo. Naquele momento ninguém tinha o direito de falar com ele. Aquele momento era dele e ele tava dividindo com todo mundo de uma forma...

Relatada com emoção por Laílson, essa experiência parece demonstrar a intensidade e a fugacidade do lugar criativo: de súbito, sem que tivesse havido qualquer arrumação prévia, materializou-se em um canto de Casa Amarela um poderoso momento de encontro e comunhão em torno da arte.

Produzido pelo hoje lendário Ivinho, esse lugar criativo, malgrado a sua fugacidade, reverberou no tempo e no espaço: passaram-se algumas décadas e tal circunstância cristalizada no espaço permanecia como referência para o não menos lendário Laílson. A vívida lembrança dessa experiência dá-nos ideia de como a eclosão desse lugar criativo teve a capacidade de assumir uma tarefa cara à vanguarda das artes e do pensamento, qual seja, atravessar o tempo ultrapassando espaços, apontando para o futuro e para o novo.

No ato de potencializar a força do encontro na cidade a partir de uma “viagem coletiva”, ocorreu a negação do estabelecido por toda uma psicoesfera (SANTOS, 1997) conservadora e seu discurso de que não existe alternativa ao que está dado. Sim, existia alternativa e, nesse caso, ela se baseou no compartilhamento, por meio da música, da emoção que nos põe a refletir sobre o próprio poder libertador da experiência artística.

É desta maneira que Tuan (1978) atesta uma relação entre espaço, tempo e lugar: um imbricado por meio da experiência e da evocação das memórias. Posição semelhante é defendida por Lowenthal (1960, 1975), para quem o lugar é capaz de trazer à tona o passado ou a imaginação. Face as

palavras de Laílson, propomos que se reflita sobre como a imaginação e a lembrança são capazes de trazer à tona os lugares.

Nessa via, lembramos Marcuse (1997, p. 142) em defesa da ideia de que a liberdade humana se define pelo processo histórico – lugarizado, o que envolve “uma modificação fundamental e até mesmo a negação dos modos de vida estabelecidos”. Muito da sociedade atual deverá ser recusado, tal qual a acumulação capitalista desenfreada, a alienação pelo trabalho transformado na amarra da competição ou o monopólio dos meios de informação.

Deveremos rejeitar ainda todo um “discurso da segurança” rememorando o interesse em “vigiar aqueles que não acompanham o passo das modernizações, isto é, os manifestantes, os endividados, os que não professam os mandamentos da legalidade, da higiene e da saúde” (SILVEIRA, 2011, p. 47); ou seja, no caminho da mudança, rumo a lugares menos desiguais, será necessário um vasto imaginário espacial.

Como se pode observar, o caminho trilhado pelo Desbunde fora justamente o da recusa do pensamento hegemônico pautado na obediência cega, incapaz de propor alternativas para os lugares: em suas ações tais sujeitos questionaram tanto as regras impostas pela autoridade governamental apoiada pela parcela conservadora da sociedade dos anos 1970, quanto as regras impostas pela cultura de massas e a sua espécie de manual de bons modos.

Fora assim, por meio de um trabalho coletivo irrompendo dos lugares e criando fissuras no aparato repressivo e padronizante, que se movimentaram os desbundados, postura a influenciar as gerações subsequentes de sujeitos inconformistas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A empiria recifense revela que num ambiente construído pautado na desigualdade socioterritorial e na repressão política e moral, dinamizou-se uma rica cena musical. O exame da espacialização das práticas dos sujeitos responsáveis pela dinâmica da Cena Psicodélica Pernambucana, o Udigrudi, indica lugares expressando os anseios daqueles imbuídos na tarefa de tornar concretude toda imaginação contida na experimentação psicodélica.

O afluxo de “desbundados” – sobretudo paraibanos – para o Recife, pode ser compreendido levando-se em conta que o aprofundamento de seu processo de metropolização ocorre no momento de integração seletiva do território nacional, contexto no qual a capital pernambucana mantinha papel central na rede urbana do nordeste brasileiro.

Destaca-se, entre outros: (i) o papel aglutinador, para a Cena, da I Feira Experimental de Música, propiciando o encontro e uma maior articulação entre os desbundados; e (ii) a importância do improviso, alicerce do Udigrudi, em voga, seja nas suas composições e gravações, ou nas suas apresentações ao vivo (vide os sistemas técnicos sonoros ou visuais em questão).

A dinâmica do Udigrudi setentista, bem como os seus ecos espaçotemporais, indicam que a cidade, fragmentada, entretanto lugar de trajetos, permanece abrigo no qual os sujeitos tomam para si múltiplas funções, entregando-se à fugacidade e à inovação estética criada coletivamente, desígnio às margens de qualquer projeto consensual conservador. Recordar-se, assim, Ribeiro (2010: 32), quando esta propõe a ideia de “sujeito corporificado”, ou seja, aquele que por meio de gestos, discursos, resignação ou insubordinação, recusa os papéis repetitivos e toma “o teatro da vida nas suas mãos”.

Tal entrega dos sujeitos, imersos em imaginários espaciais aguçados pela psicodelia, dinamizou-se, no caso do Udigrudi, menos pela simples oposição à poderes instituídos, do que pela impossibilidade de se escapar da demanda cotidiana por pensar e agir o novo, o diverso e o criativo dos lugares.

Revela-se, dessa maneira, a força do saber e da experiência – corporificações da cidade enquanto lugar de encontro – ascendendo e ecoando, seja em momentos pretéritos, seja no período contemporâneo, em contraponto à miríade de relações hierárquicas abrigadas na *polis* do Sul Global, desigual por excelência ao mesmo tempo em que plena de possibilidades.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, C. N. **Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora**. Tese (Doutorado em Geografia), Universidade de Estadual de Campinas. Campinas, 2014.
- ANDRADE, M. C. **Recife – Problemática de uma metrópole da região subdesenvolvida**. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1979.
- FILHO, G. O poder de multiplicação do Quinteto Violado In O som da gota serena. **Suplemento Cultural**, Diário Oficial-PE. p. 31, 1988.
- HARVEY, D. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.  
<https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2012.v14i28.a13641>
- HARVEY, D. O espaço como palavra-chave. **Geographia**, vol. 14, n° 28, , 2012, p. 8-39.
- LOWENTHAL, D. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica In CHRISTOFOLETTI, A. (Org). **Perspectivas da geografia**. São Paulo, Difel, 1982 [1960], p. 103-141,
- LOWENTHAL, D. Past time, present place: landscape and memory. **Geographical Review**. 65 (1), 1975, p. 1-36. <https://doi.org/10.2307/213831>
- LUSSIER, M. La scène punk montréalaise. **Volume!**, 6 : 1-2, 2009, p. 221-236.  
<https://doi.org/10.4000/volume.369>
- MARCUSE, H. **Cultura e sociedade**. vol 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- RAFFESTIN, C. Da ideologia à utopia ou à prática do geógrafo. **Boletim Campineiro de Geografia**, vol. 5, n° 1., 2015 [1986]), p. 193-200. <https://doi.org/10.54446/bcg.v5i1.230>
- MELO, M. L. Metropolização e subdesenvolvimento: o caso do Recife. Recife: UFPE, 1978.
- RECLUS, E. **O homem e a terra: textos escolhidos**. São Paulo: Intermezzo, 2015 [1905].
- RIBEIRO, A. C. T. Dança dos sentidos: na busca de alguns gestos. In BRITTO, F. D. & JACQUES, P. B. (org). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: UFBA, 2010, p. 26-41.
- RODÓ, M. Que es un cluster? Geografias y practicas de la escena de música experimental en Santiago, Chile. **Eure**, vol. 36, n° 109, 2010, p. 161-187. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612010000300007>
- SANTOS, M. A formação socioespacial como teoria e como método. **Boletim Paulista de Geografia**. n° 54, 1977, p. 81-100.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SILVEIRA, M. L. Economia Política e ordem espacial: circuitos da economia urbana. In SILVA, C. A. (org). **Território e ação social: sentidos da apropriação urbana**. Rio de Janeiro: Faperj/Lamparina, 2011, p. 35-51.
- TELES, J. Quando roqueiro no Brasil tinha cara de bandido - O som da gota serena. **Suplemento Cultural**, Diário Oficial-PE, 1988, p. 24-26.
- TELES, J. **Do frevo ao manguebeat**. Recife: Editora 34, 2000.
- TUAN, Y. Space, time, place: a humanistic frame. In CARLSTEIN, T.; PARKES, D.; THRIFT, N. **Making sense of time**. London: Edward Arnold, 1978, p. 7-16.

---

Recebido em: 13/03/2023

Aceito para publicação em: 21/06/2023