



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

JURANDIR RODRIGUES DA FONSECA

**O EXPERIMENTALISMO MUSICAL DA JUVENTUDE RECIFENSE NA DÉCADA DE
70: UMA SÍNTESE HISTÓRICA**

**RECIFE
2024**

JURANDIR RODRIGUES DA FONSECA

O EXPERIMENTALISMO MUSICAL DA JUVENTUDE RECIFENSE NA DÉCADA DE
70: UMA SÍNTESE HISTÓRICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de História da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de artigo científico, como requisito para a obtenção do grau de licenciado em História.

Aprovado em: 12/04/2024

BANCA EXAMINADORA

Orientador (a): Prof^o. Dr. Severino Vicente da Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Examinador (a) interno: Prof^o. Dr. George Felix Cabral de Souza
Universidade Federal de Pernambuco

Examinador (a) externo: Prof^a. Dr. Ana Valéria Ramos Vicente
Universidade Federal da Paraíba

O EXPERIMENTALISMO MUSICAL DA JUVENTUDE RECIFENSE NA DÉCADA DE 70: UMA SÍNTESE HISTÓRICA

Jurandir Rodrigues da Fonseca¹
Orientador: Severino Vicente da Silva²

Resumo: O artigo propõe estruturar um panorama da cena musical pernambucana dos anos 70, especialmente focando nos jovens que se dedicavam à música experimental. Para tanto, busca contextualizar os eventos políticos e sociais mais relevantes da época, como a ditadura militar, tanto a nível nacional quanto local, e a influência cultural na produção musical dos artistas recifenses. Além disso, destaca a importância da Fábrica de Discos Rozenblit na história musical do estado, abordando sua fundação, seu crescimento e o posterior declínio, influenciado por fatores regionais e desastres naturais. O trabalho também analisa o impacto de eventos globais, como os protestos de maio de 1968 na França e o festival de Woodstock nos EUA, na contracultura brasileira. São exploradas as principais bandas e artistas que lançaram discos, assim como os estabelecimentos e festivais importantes para a cena musical da época. Ademais, é abordada a presença de bandas que não gravaram suas músicas, mas que foram relevantes para o contexto musical da década de 70 em Pernambuco.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Contracultura; Recife; Música.

Abstract: The article proposes to structure an overview of the musical scene in Pernambuco in the 1970s, focusing especially on young people dedicated to experimental music. To do so, it seeks to contextualize the most relevant political and social events of the time, such as the military dictatorship, both at the national and local levels, and the cultural influence on the musical production of artists from Recife. Additionally, it highlights the importance of the Rozenblit Record Factory in the state's musical history, addressing its foundation, growth, and subsequent decline, influenced by regional factors and natural disasters. The work also analyzes the impact of global events, such as the May 1968 protests in France and the Woodstock festival in the USA, on Brazilian counterculture. It explores the main bands and artists who released records, as well as the establishments and festivals important to the musical scene of the time. Furthermore, it addresses the presence of bands that did not record their music but were relevant to the musical context of the 1970s in Pernambuco.

Keywords: Military dictatorship; Counterculture; Recife; Music.

DATA DE APROVAÇÃO: 12 de abril de 2024.

¹ Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH), Departamento de História (Licenciatura), Recife, 2024. E-mail: jurandirrodriques2016@outlook.com e jurandir.rodriques@ufpe.br

² Professor Associado da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: sociedade, história, Pernambuco, cultura e educação. Pesquisa Igreja, Religiões e Cultura Popular.

1. INTRODUÇÃO

O golpe de 1964 marcou o início de 21 anos de ditadura civil-militar no Brasil. Esse período foi caracterizado pelo acirramento das questões sociais e pela radicalização política. Como resultado, houve uma união entre o Exército, parte da sociedade civil e o empresariado, que culminou no golpe de estado justificado como uma medida necessária para evitar uma proeminente revolução comunista. Nos primeiros anos da ditadura, durante os governos de Castelo Branco e Costa e Silva, o regime enfrentou instabilidade devido a problemas econômicos, sociais e políticos. Isso levou à retirada de apoio de diversos setores da sociedade, incluindo a classe média, criando um terreno fértil para protestos e manifestações.

Nessa circunstância, havia uma divisão de administração interna entre as influências do governo. Dessa forma, existiram personagens familiarizados ao que Fico chama de “linha dura”, grupo formado por simpatizantes de métodos mais brutais e arriscados, e os que foram considerados “moderados castelistas”, estes sendo civis e militares ligados ao Castelo Branco. Apesar do nome de “moderados”, foram coniventes ou estavam de acordo com as ações de tortura e arbitrariedade que o regime praticava para se retroalimentar.³

Portanto, para entender como se viabilizaram os planos dos militares da “linha dura” em tornar o regime ainda mais rígido e cruel, Fico⁴ adverte que, pouco antes da posse de Costa e Silva, Castelo Branco tinha acrescentado na Lei de Segurança Nacional a ideia de “guerra interna”, fortalecendo a noção de que havia um inimigo a ser combatido – o brasileiro “subversivo”. Tal concepção amparou o modo como o aparato repressivo foi se constituindo durante os “anos de chumbo”, dando munição para o surgimento do Ato Institucional número 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968. Com seu decreto, por exemplo, esse grupo pôde consolidar seus órgãos, como o caso do Sistema de Segurança Interna (Sissegin), que serviu de pilar para repressão das manifestações sociais e foi responsável pelas brutalidades conhecidas desse período.⁵

³ Fico, 2015. Pág. 62 e 63.

⁴ 2015. Pág. 67-68.

⁵ Idem, ibidem, Pág. 71.

Acerca disso, Napolitano⁶ frisa que até o final dos anos 1960 eram as polícias estaduais que tinham responsabilidade nas ações repressivas, em que esse quadro só se altera a partir de 1968. Sabendo que o Sissegim ganhou novos contornos nessa época, cabe pontuar o que mudou. A principal novidade foi a criação do sistema DOI-codi (Destacamento de Operações de Informação e Centro de Operações de Defesa Interna),⁷ já que antes dele cada força militar tinha seu próprio serviço, tais quais o Cenimar (Centro de Informações da Marinha), o Cisa (Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica) e o CIE (Centro de Informações do Exército). Esse sistema além de inovador, foi importante para sanar o impasse gerado por essa descentralização dos serviços, que atrapalhava o combate de um dos principais problemas do final da década de 1960, a guerrilha.

Nesse contexto, um ponto crucial ao regime foi a questão cultural, vide o esforço constante em censurar e boicotar artistas que consideravam oferecer algum tipo de ameaça ao discurso imposto pelos militares. Um dos principais alvos dos censores foi a arte engajada, a qual poderia assumir diferentes suportes artísticos para passar a mensagem. Relacionado a música, antes do surgimento da MPB nos anos 1960, as canções brasileiras já eram parte importante da cultura do país, assumindo discussões sociais e políticas, temas sempre presentes em suas letras. Desta maneira, a MPB dos anos 1970 continuou a tradição, sendo uma forma de comunicação que transmitia mensagens que expressavam os pensamentos e desejos reprimidos das pessoas, e ao se tornarem músicas, ajudavam a conscientizar as pessoas sobre sua situação.⁸

Quando se pensa na música engajada brasileira logo vem em mente clássicos do Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil e tantos outros, mas houve diversos grupos e artistas que ficaram esquecidos do grande público que também confrontaram a ditadura brasileira em alguma medida, seja por meio da arte, como também pela aparência e comportamento, isso inspirado e influenciado pelo panorama mundial que se formava.

⁶ 2014. Pág. 158-159.

⁷ Inicialmente nasceu como organização clandestina derivada da Operação Bandeirante (OBAN), criada com discurso de garantir a segurança nacional com a gestão do controle das informações e da repressão aos opositores do regime militar. Assim, era uma espécie de milícia que juntava várias forças armadas como guarda civil, polícia federal, exército, marinha e aeronáutica, bem como havia participantes civis tanto em sua estrutura como no financiamento. (Fico, 2015. Pág. 72.)

⁸ Napolitano, 2010. Pág. 391-392.

No final da década de 60 e início dos anos 70, a conjuntura global passou por ebulições que ecoaram pela cultura jovem e as modificou para sempre. Dois dos eventos mais emblemáticos foram as manifestações de maio de 1968, ocorridas na França, e o festival de Woodstock, nos Estados Unidos da América.

As manifestações de maio de 1968 foram uma série de protestos, greves e ocupações que ocorreram principalmente em Paris, na França. Começaram por grupos jovens universitários com reivindicações contrárias a burocracia e as políticas educacionais, posteriormente pautas mais amplas foram sendo aglutinadas, como questões sociais, políticas e culturais. Os protestos expandiram para outras camadas da sociedade, gerando greves operárias, confrontos com a polícia, dissolução do parlamento e renúncia do presidente. Nisso, tiveram um impacto profundo na sociedade francesa, promovendo mudanças culturais e sociais, inspirando movimentos semelhantes em outros países com efeitos duradouros na sociedade.⁹

Por sua vez, o festival de Woodstock, foi um grande evento de música e cultura que ocorreu de 15 a 18 de agosto de 1969 em uma fazenda na cidade de Bethel, em Nova York, nos Estados Unidos. A celebração contou com cerca de 400.000 pessoas, reunindo artistas de muito prestígio da época, como Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who, e muitos outros. Logo, personificou os ideais da contracultura e do movimento hippie, que promoviam o lema de “paz, o amor, a liberdade”, sendo a música uma forma de expressão e transformação social.¹⁰

Com a influência desses eventos, as mudanças comportamentais da juventude foram percebidas pela imprensa norte-americana que cunha em relação aos acontecimentos um conceito para definir uma série de características dessa juventude: a contracultura. Aqui, assume-se o conceito definido por Pereira:

Pode-se entender contracultura, a palavra, de duas maneiras: a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical, no primeiro sentido, a contracultura não é, só foi; no segundo, foi, é e certamente será.¹¹

⁹ Bensaid, 2008, Pág. 81.

¹⁰ Teles, 1998. Pág. 19-35.

¹¹ 1992, p. 14.

Ou seja, tal conceito refere-se a movimentos e grupos sociais que se opõem aos valores e costumes hegemônicos da sociedade. É uma forma de expressão cultural que desafia as normas estabelecidas se contrapondo e buscando alternativas aos padrões dominantes.

A contracultura pode assumir diferentes formas, como protestos, estilos de vida alternativos, experimentação artística e questionamento das instituições sociais. Ainda, muitas vezes promove a expressão individual e a liberdade, valorizando a diversidade e a pluralidade de perspectivas. A busca por liberdade individual pode incluir aspectos como liberdade de expressão, liberdade sexual e liberdade criativa. Vale destacar a complexidade do termo, como ressalta Thomé, na medida que existem vários debates sobre a definição do conceito, não havendo uma única vertente cultural e contracultural, e sim múltiplas formas que foram prontamente apropriadas pelos sujeitos históricos e passaram a integrar seu discurso identitário. Dessa forma, é comum também a utilização do termo "contraculturas" ou subcultura, o primeiro relacionado a variedade nas características de diversos grupos contemplados pela concepção, e o segundo "ligados à delinquência juvenil ou a minorias étnicas",¹² sendo grupos menores dentro do aspecto contracultura.

Também bastante atrelado ao conceito de contracultura está o termo em inglês "*underground*", que por sua vez quer dizer o equivalente a subterrâneo – algo que está abaixo da superfície, fora da grande mídia, subversivo e marginal. Isto é, as expressões são intricadamente ligadas, mas elas têm significados distintos e são frequentemente usados em contextos diferentes para descrever fenômenos culturais específicos. Enquanto a contracultura é comumente utilizada em situações mais amplo, que busca abarcar diversos subgrupos, já a ideia de *underground* refere-se a atividades culturais, artísticas ou sociais específicas de determinado subgrupo. Em outras palavras, enquanto a contracultura desafia as normas culturais predominantes em busca de alternativas, a ideia de "*underground*" refere-se mais especificamente a atividades ou produções culturais que ocorrem fora da grande mídia, muitas vezes de maneira independente ou marginalizada.¹³

Ao refletir sobre os grupos *underground* brasileiro, mais especificamente os pernambucanos dentro da ditadura militar vigente no país, Luna destaca:

¹² 2016, p. 2.

¹³ Thornton, 1994, p. 177, 178.

Será que o anseio roqueiro e experimentalista no fazer musical de grupos urbanos do Brasil, brotou da privação de fazer música estabelecida pelo AI-5? Na época, costuma-se dizer que a contracultura aconteceu apesar da ditadura e não por causa dela.¹⁴

O fato é que são indissociáveis, portanto, é necessário pensar esses fatores em uma conjuntura mais ampla, que pode ser afunilada até chegar em casos individuais e específicos, levando em consideração a influência do regime, bem como tendências globais e regionais na produção cultural da época.

Em relação aos movimentos de combate e resistência à ditadura, Fico¹⁵ diferencia em duas vertentes: uma de viés “democrático”, representado pelos estudantes e artistas que exigiam a volta ao sistema anterior ao regime, e outra de viés revolucionário, que realizava ações diretas contra o governo e exigia um novo sistema político – a ditadura do proletariado. À vista disso, os precedentes analisados caem em um maniqueísmo, em que se excluiu participações combativas de ordem fundamentalmente democrática, como por exemplo as lutas camponesas em Pernambuco durante a década de 70,¹⁶ como também manifestações artísticas de cunho revolucionário e/ou contestatório. Nesse sentido, se faz necessário analisar os movimentos culturais, sobretudo aqueles que conquistaram ou não o sucesso, pois são esses que estão em uma zona cinzenta que torna o debate ainda mais complexo.

No Recife, em pleno vigor dos “anos de chumbo”,¹⁷ houve diversas movimentações artísticas que pulverizavam a cidade, como, por exemplo, os Maracatus e seus tipos e nações,¹⁸ Caboclinhos, cartazes, panfletos, poemas, folhetins de cordel, e boletins com ilustrações extremamente engajadas, como as

¹⁴ 2010, p. 18.

¹⁵ 2015, p. 64-65.

¹⁶ As lutas camponesas foram movimentos protagonizados por comunidades rurais, geralmente agricultores e camponeses, em busca de melhorias em suas condições de vida, direitos de terra, justiça social e resistência contra exploração. Em Pernambuco as lutas do Sindicalismo Rural deram início ainda na década de 60 e reivindicavam direitos básicos para trabalhadores da zona canavieira do estado. (Lima, 2012. Pág. 14-25)

¹⁷ Anos de chumbo é um termo popularizado pelo jornalista e escritor Elio Gaspari em que é utilizado para se referir ao período de repressão do regime ditatorial brasileiro vivido de 1964 a 1985.

¹⁸ Os Maracatus são manifestações culturais presente no estado de Pernambuco com origens diversas, como aponta pesquisadores da área que procuram se distanciar de uma versão folclorista, demonstrando que a interpretação da formação dos Maracatus é complexa e diversificada. Dessa forma, são fruto de um processo dinâmico de mutação, gerando algumas vertentes com algumas semelhanças como nação ou baque virado e orquestra ou rural. (Lima, 2019. Pág. 255-282).

capas do *Jornal de Ação Católica Rural*.¹⁹ Bem como o grupo teatral *Vivencial Diversiones* que surgiu em Olinda nos anos 70, dentro de uma paróquia católica, apresentando seu primeiro espetáculo, "Vivencial 1", que abordava temas, tais quais homossexualidade, drogas e política, causando o rompimento com os monges locais. Com recursos limitados, o grupo transformava lixo em figurinos e materiais cênicos.²⁰ Contudo, dentre os movimentos culturais da época, o presente trabalho destaca os movimentos sociais e contraculturais que permearam a década de 70 com indivíduos que produziram uma musicalidade experimental única misturando diversos ritmos regionais, como o forró, baião, coco de roda, maracatu, ao estrangeirismo do rock'n'roll, folk e música psicodélica em um mesmo caldeirão.

Para analisar essa época e seus personagens, foi necessário contextualizar abordar temas que contextualizasse o recorte temporal da década de 70, o que em razão disso fez o trabalho ser dividido em tópicos e subtópicos com a intenção de organizar a composição das informações. Isto posto, com o intuito de corroborar com o desenvolvimento do conteúdo, se usufrui de uma bibliografia que aborda a ditadura militar brasileiro sob aspecto nacional com Carlos Fico (2015) e Napolitano (2014), e o panorama pernambucano com Silva (2018) e Tavares (2021).

No que tange a produção musical experimentalista recifense, foi utilizado uma série de obras que fazem a discussão sob diferentes interpretações e fontes documentais, além de debaterem os conceitos que orbitam o entorno do assunto. Sendo fundamental ressaltar o livro do jornalista José Teles (2012) como obra basilar, pioneiro a levantar o assunto, "Do frevo ao Mangubeat", com sua primeira edição lançada em 2000. Seguido por Luna (2010) e Oliveira (2011), com a proposta de aprofundamento e análise documental de periódicos, com novas problematizações a partir do prisma historiográfico. E, não menos importante, Medeiros (2022) que propõe novo enfoque detalhado sobre a cena musical. Para complementar, foi realizada uma pesquisa em periódicos utilizando o acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, focando no Diário de Pernambuco para apontar as possíveis influências culturais que moldaram o pensamento da época, além de fontes retiradas de entrevistas no Youtube e matérias em websites.

¹⁹ Um exemplo é a capa do 18º volume do *Jornal de Ação Católica Rural* de 1971. Neste volume encontra-se a gravura de um homem crucificado em um canavial sob o sol escaldante acima de prédios e fábricas. Ver figura 4 no final do artigo.

²⁰ GRUPO de Teatro Vivencial. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>. Acesso em: 23 de abril de 2024.

Com relação a produção fonográfica, há de se salientar o trabalho de Sobrinho (1993), que abre um amplo panorama sobre história da fábrica Rozenblit e seu compromisso com as políticas desenvolvimentistas. Associado a fábrica, houve também os desastres climáticos causados pelas enchentes na região metropolitana do Recife e a alta do Rio Capibaribe, que foi tratado por Moreira (2014).

2. DITADURA MILITAR EM PERNAMBUCO

O contexto pernambucano anterior ao golpe de 64 já indicava ares de uma preocupação conservadora com o modo de fazer política e de pensar as estruturas sociais, um sintoma claro disso foi a propaganda acusatória e anticomunista despejada durante o governo de Miguel Arraes (1963-1964), que à época fazia um mandato com preocupações sociais que iam na contramão dos interesses referentes aos setores comerciais.²¹ Esses conflitos, somados ao cenário ditatorial que se formou no Brasil no ano de 1964, resultou no exílio de várias figuras à esquerda como o próprio Arraes, Paulo Freire, Francisco Julião etc. Consequentemente, o resultado dessa conjuntura foi a supressão de grande parte das lutas sociais e um fortalecimento das bases conservadoras pernambucanas.

Referente a cultura, a década de 1970 foi marcada por um momento eufórico no campo da ação do Estado, com a construção de novas políticas públicas culturais em todo o Brasil. Intelectuais e políticos ocuparam instituições e participaram ativamente desse processo de formulação de ideias para gerir os bens simbólicos, o que também se refletiu em Pernambuco.

Durante o período de 1975 a 1979 em Pernambuco, as políticas públicas culturais foram formuladas e implementadas através de diversas ações e debates promovidos pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC) e seus conselheiros.²² Dessa forma, o CEC foi responsável por discutir e analisar projetos e ações culturais que eram submetidos para avaliação, demonstrando a importância das relações sociais dos agentes culturais envolvidos. Esses agentes, reconhecidos como "homens ilustres da cultura" eram selecionados ao posto justamente por serem os únicos intelectuais disponíveis que demonstraram simpatia pelo regime desde o início.²³

²¹ Silva, 2018. Pág. 106-107.

²² Tavares, 2021. Pág. 346.

²³ Tavares, 2021. Pág. 354.

Por conseguinte, os responsáveis pela cultura tendiam a olhar para o passado com nostalgia, vendo-o de forma idealizada e essencialista, como se fosse mais real ou verdadeiro do que o presente. Eles também faziam uma abordagem formalista da cultura, focando apenas na forma estética das obras e ignorando seu aspecto histórico. Isso poderia levar à neutralização política das obras, ou seja, à remoção ou suavização de mensagens políticas ou críticas, ou até mesmo à censura delas. Isto é,

a política dos conselhos estaduais se efetivava em colaborar para implantar um sistema nacional de cultura, ainda que alicerçado numa visão tradicional do que seria cultura, ou seja, manifestações de um passado que deveria ser preservado tal qual ele foi.²⁴

Vale salientar que ainda assim houve políticas públicas moldadas por debates, ações e contribuições de diversos agentes culturais.

Em relação à segurança, o DOPS-PE foi a repartição dedicada ao Estado de Pernambuco que funcionou como o principal órgão de monitoramento, investigação e repressão as atividades consideradas subversivas pelo regime, incluindo opositores políticos, movimentos sociais e organizações contrárias ao governo. Desta maneira, atuava por meio da coleta de informações, interrogatórios, prisões arbitrárias, tortura e outras formas de violação dos direitos humanos trabalhando em estreita colaboração com outros órgãos de segurança do Estado, como Secretarias de Segurança Pública, Exército e a Polícia Militar, para manter a ordem e a estabilidade do regime autoritário.²⁵

3. CONTRACULTURA RECIFENSE

Os principais personagens que formaram essa ebulição no cenário cultural musical foram Lula Côrtes, Lailson, Marconi Notaro, Zé Ramalho, Flaviola Lira, Robertinho do Recife, e grupos musicais como Phetus, Nuvem 33, Tamarineira Village, Ave Sangria e Aratanha Azul. Assim, foi uma geração marcada pela irreverência e força dos discursos pregando as liberdades individuais, a partir da diversidade de expressões marginais, em que caracterizou identidades únicas, chamadas a *posteriori* de “Udigrudi”, e na época de “desbunde”.

²⁴ Tavares, 2021. Pág. 361.

²⁵ Silva, 2021. Pág. 169 – 170.

A expressão “Udigrudi” é uma adaptação que ironiza o termo em inglês *underground* ainda amplamente utilizada para se referir aos grupos musicais experimentais da década de 70, porém a expressão nunca foi empregada por qualquer integrante, nem mesmo nos periódicos pernambucanos, o que indica uma invenção posterior para categoriza-los. Mais tarde, o uso da palavra foi adotado por alguns jornalistas e pesquisadores para se referir ao recorte histórico musical pernambucano, algo que pode gerar algumas interpretações errôneas, como a autoconsciência dos músicos como um “movimento” – semelhante ao movimento Mangubeat.²⁶

Os sujeitos que focaram em se aventurar na música experimental viviam uma experiência individualizante, apesar de estarem juntos em composições, arranjo instrumental, festivais, gravações e mesas de bares, isto é, não havia entre eles o pensamento de coletivo cultural que seguiam o mesmo caminho. Ainda que seja aplicado para classificar os grupos culturais, é frequentemente rejeitado por alguns integrantes, como é o caso de Flaviola, que diz

A gente não pensava “Nós estamos criando um movimento”, era cada um por si e Deus por todos. (...) não tinha esse clima de movimento, muito menos chamado de “Udigrudi” Na época a gente nem chamava de “Underground”.²⁷

Para além do recorte pernambucano, essa definição foi empreendida para determinar uma série de comportamentos ou características de uma obra ou grupo. Exemplo disso é a ideia de “Cinema Udigrudi”, também conhecido como “boca do lixo”, que foi uma das derivações cunhada ao se referir ao movimento crítico e separado do Cinema Novo, com produtores que foram marginalizadas pelos circuitos e pela censura.²⁸ O termo também é encontrado ligado a produção de quadrinhos e sátiras na década de 70 por autores inspirados no movimento de contracultura e nos quadrinhos *underground* estadunidense.²⁹

²⁶ Buscava uma expressão que representasse a mistura de elementos musicais e culturais que caracterizava o movimento, incluindo ritmos regionais como o maracatu e o coco, além de influências do rock e do hip-hop. O termo foi cunhado por um dos integrantes do movimento, Fred Zero Quatro no corpo do texto do manifesto “Caranguejos com cérebro”.

²⁷ Entrevista de Flaviola para o “Programa 2 Na Música”. YouTube, 5 de maio de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hl9xU8iO-ro&t>>, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UglqzhIC9Fo>>. Acesso em: 20/02/2024.

²⁸ VIEIRA, João Luiz. **Lixo, marginais e chanchada**, publicado no portal brasileiro de cinema. Disponível em: <https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ontem%20hoje%20amanha/04_01_01.php> Acesso em: 16/02/2024.

²⁹ Santos, 2012. Pág. 24.

Quando se trata da classificação da música produzida por esses grupos, Oliveira³⁰ ressalta a dificuldade de enquadrar no “conceito-instituição” MPB, justamente por não atender aos critérios de “tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura”, como também não é um movimento “pós-tropicalista”. Não obstante das controvérsias em relação a utilização dessa conceituação, é inegável o ambiente multicultural formado na época por diversas artes plásticas e musicalidade singular. Dessa maneira, os grupos manifestavam atributos de um experimentalismo à moda pernambucana, difícil de ser classificado, mas era justamente o que almejavam.

Fora a expressão "Udigrudi", também tinha o chamado desbunde, que em resumo se trata de um estilo comportamental da juventude da época, muito semelhante ao conceito *Hippie*. Quer dizer, esses grupos se caracterizavam por “não terem uma ideologia”, utilizavam de métodos artesanais para a produção de arte, não defendiam limites criativos e abusavam de inovações instrumentais e musicais que fugiam do convencional. Essas propensas atitudes de “neutralidade” eram denominadas como uma subversão cultural e musical que reverberou em diversas áreas artísticas, como cinema, artes plásticas, teatro etc. Hoje, esses aspectos podem ser interpretados e desenvolvidos como um comportamento liberal, por parte desses integrantes. Além disso, o desbunde não é uma característica específica da contracultura pernambucana, é uma expressão utilizada com certa frequência na época e que pode ser encontrado em fontes como jornais e revistas de circulação.

Vale destacar também a tendência estilística em que esses grupos se trajavam, sendo frequente uma “moda hippie e indiana, romântica e colorida, de influência folclórica, com uma consagração do jeans, das calças surradas e/ou bocas de sino, das blusas coloridas, das túnicas indianas, do uso de tamancos e ornamentos artesanais”.³¹ Esse estilo de vida era muito discutido naquele tempo, tanto que o marco disso é o recorte tirado do jornal Diário de Pernambuco, onde o comentarista Zilde Maranhão³² descreveu como via os jovens na coluna de opinião “Meio fio” no dia 6 de janeiro de 1970:

³⁰ 2011. Pág. 36.

³¹ Luna, 2010. Pág. 34.

³² Zilde de Enock Maranhão foi prefeito de Aliança durante os anos de 1946-1950, jornalista e colunista social atuando em diversos jornais pernambucanos, também atuou como contista, cronista, poeta e romancista. Escrevia diariamente as colunas Cartas para Mirza e Meio Fio, no Diário de

No jôgo da vida, entendo eu, a vida aparente não descobre imaginação que documente utilidade coletiva. O hippie é uma imaginação de côr vagabunda. Não constrói interesse de utilidade humana em função da coletividade. Não aceita uma profissão. Caminha à margem do caráter geral do desenvolvimento da civilização. No sentido mental da cultura e da inteligência é um vadio inteiramente desconhecido da função dos compromissos capazes de comunicar conhecimentos animadores ao bem de todos. [...] O menosprezo pelos que trabalham, fazem dos hippies, a conta amarguras humanas, uma desastrada maneira de apelido humano. Para mim êles não são divertidos, nem divertem. São apenas um caso de psicanálise, ao estilo de Freud. E cheiram mal...³³

Um dos fatores regularmente abordados durante a ditadura civil-militar que vinha na contramão das demais expressões alternativas da época é a concepção idealizada de cidadão. Nesse momento, o regime ditatorial investiu um esforço considerável não só na censura, como também na propaganda, mantendo um *modus operandi*, no que diz respeito a sustentação de suas teses para aliciar a opinião pública a acreditar na completa ordem do governo, tal qual pode ser conferido nas palavras de Fico:

Seus (*da ditadura*) "filmetes" falavam de participação e amor. Mostravam famílias felizes, a suposta ausência de racismo no Brasil e também faziam campanhas de utilidade pública, ensinando os brasileiros a serem civilizados, higiênicos e educados. As campanhas de segurança no trânsito eram impactantes, com imagens fortes de acidentes e slogan que ficou famoso: "não faça de seu carro uma arma, a vítima pode ser você". Alguns "filmetes" eram desenhos animados e faziam grande sucesso entre o público infantil, como foi o caso do personagem Sugismundo, que ensinava: "povo desenvolvido é povo limpo".³⁴

O personagem Sugismundo era frequentemente usado como exemplo de um cidadão ignorante, um mal exemplo a se seguir. Ao negar um modo de vida mais simples, utilizar barba e cabelo comprido e tudo que fugisse do padrão de um "cidadão limpo", reunia características que seriam consideradas repulsivas aos olhos do governo. Essa filosofia foi difundida e aplicada também por vias impositivas, como pode ser constatado em passagens na revista *Veja* de 04 de março de 1970:

Polícia Federal ordenou a todos os Estados uma campanha rigorosa contra os jovens de colar no pescoço e cabelos compridos. Na semana passada, perto de 200 deles foram presos na Feira de Arte de Ipanema, no Rio, e 12 foram expulsos de sua minifeira, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre,

Pernambuco e Jornal do Commercio. MACHADO, Fernando. **Um nome que a história guardou.** Sem data. Disponível em: <<https://www.fernandomachado.blog.br/um-nome-que-a-historia-guardou-14/>> Acesso em: 15/04/2024.

³³ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, segundo caderno, nº 5, 06 de janeiro de 1970. Pág. 5.

³⁴ Fico, 2015. Pág. 76.

onde vendiam pinturas. Cento e vinte estão presos em Salvador e mais alguns foram para a cadeia no Recife, onde serão investigados um a um.³⁵

Os “desbundados”/*Hippies* eram então a juventude que seguia as novas tendências da primeira metade da década de 70 e incorporavam peculiaridades citadas anteriormente, contudo, é válido refletir sobre os vetores que influenciaram o público brasileiro. Os grandes intermediários a espalhar a moda *Hippie* foram os astros da música que apareciam nas mídias com o visual característico, as notícias sobre as tendências e festivais internacionais, como também o cinema que impulsionou o estilo com filmes, como “Submarino amarelo” (Yellow submarine) de 1968, “Sem destino” (*Easy Rider*) de 1969, e “Woodstock: 3 Dias de Paz, Amor e Música”, de 1970.

Os três filmes citados assumiam estética *hippie* e foram exibidos nos cinemas pernambucanos, porém foram recebidos de formas distintas. Yellow submarine (1968) foi uma fantasia em formato de animação inspirada nos Beatles, com classificação para maiores de 18, exibido no cinema Coliseu, em Recife no início do ano de 1970,³⁶ com pouca repercussão da mídia. *Easy Rider* (1969) acompanha dois motociclistas em uma jornada pelos EUA, explorando temas de liberdade, alienação e contracultura. Foi descrito como o 1º filme *hippie* pelo Diário de Pernambuco,³⁷ anunciado para lançamento no dia 19 de agosto, no cinema São Luiz em Recife,³⁸ porém foi exibido antecipadamente em sessões promovidas pelos alunos da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco no mesmo cinema de sua estreia,³⁹ se tornando um sucesso anunciado por periódicos que comentaram sobre a lotação das salas na pré-estreia.⁴⁰ Por último, o filme documentário de 3 horas que registra o festival de Woodstock em 1968, foi exibido inicialmente no Brasil no eixo sudeste, Rio de Janeiro,⁴¹ só posteriormente chegou em Pernambuco, tendo anunciado sua estreia nos cinemas pernambucanos em 6 de dezembro de 1970,⁴² entretanto pode ser encontrado em exibição no dia 24 de

³⁵ Revista Veja, 04 de março de 1970. Pág. 70. Apud LUNA, 2010. Pág. 35.

³⁶ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 03, 04 de janeiro de 1970. Pág.: 8. Diário da Manhã, 12 de janeiro de 1970, Pág.: 8.

³⁷ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 08, segundo caderno, 09 de janeiro de 1970. Pág. 9.

³⁸ Suplemento social de Diário de Pernambuco, nº 164, 12 de julho de 1970. Pág. 14.

³⁹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 182, 04 de agosto de 1970. Pág. 6.

⁴⁰ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 191, terceiro caderno, 15 de agosto de 1970. Pág. 8.

⁴¹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 262, segundo caderno, 07 de novembro de 1970. Pág. 4.

⁴² Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 268, segundo caderno, 14 de novembro de 1970. Pág. 4.

novembro de 1970 no cinema São Luiz em Recife.⁴³ Vale a pena lembrar de outros dois filmes que assumiram ideais *hippies* lançados na mesma época, como por exemplo, “Deixem-nos viver” (*Alice’s Restaurant*) de 1969, este exibido nos cinemas de Recife, todavia sem muito destaque, e “*Zabriskie Point*” de 1970, que foi censurado pelo regime militar.⁴⁴

Entre os filmes citados anteriormente apenas “Sem destino” e “Woodstock” tiveram maior reconhecimento pela mídia local ao que indica o volume de citações e recomendações no periódico Diário de Pernambuco,⁴⁵ destacando sempre a magnitude da produção e as premiações em festivais de cinema. Para ilustrar isso, vê-se o destaque que ganharam no festival “melhores filmes de 70” promovido pelo Cinema de Arte e publicado no Diário de Pernambuco, onde reúne um *ranking* com os 10 melhores filmes montado por colunistas dos principais periódicos da época.⁴⁶

O impacto desses filmes é visto nos integrantes e participantes das bandas que ousaram produzir música experimental e psicodélica na década de 70, como mostra o jornalista José Teles em suas entrevistas publicadas em 2009 no Jornal do Comércio, marcando a efeméride dos 40 anos do festival de Woodstock. Nessa reportagem são entrevistados Robertinho do Recife (participou e/ou produziu os principais LP’s do experimentalismo da época), Lailson de Holanda (Phetus), Marco Polo (Tamarineira Village e Ave Sangria) e Tiago Araripe (Nuvem 33), com a intenção de resgatar as memórias sobre a influência do documentário em sua produção musical. Nesse sentido, Robertinho diz

Para mim foi uma aula de tudo que a gente estava vivendo. Ver aqueles músicos todos no mesmo lugar. Jimi Hendrix tocando o hino americano, que não havia ainda gravado foi fantástico. O filme fez as pessoas modificarem a maneira de vestir. Começaram a surgir festivais hippies em algumas praias de Pernambuco, lembro de um em que toquei, num lugar chamado, acho, Águas Finas. A gente já era meio hippie, eu, Lula Cortês, a turma do Ave Sangria, o filme nos fez ver que todos nós estávamos na mesma onda. Para mim Woodstock foi muito inspirador.⁴⁷

⁴³ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 276, segundo caderno, 24 de novembro de 1970. Pág. 4.

⁴⁴ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 258, segundo caderno, 03 de novembro de 1970. Pág. 4.

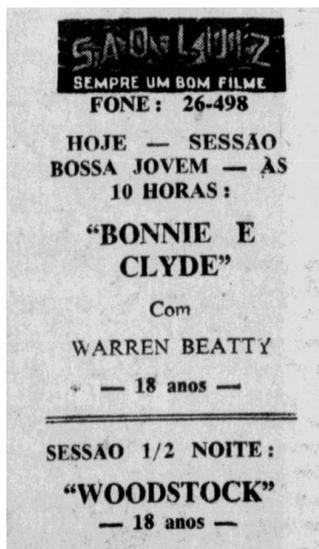
⁴⁵ O filme “Sem destino” é mencionado 35 vezes, já “Woodstock” aparece 28 vezes, no Diário de Pernambuco durante o ano de 1970 e 1971.

⁴⁶ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 304, segundo caderno, 29 de dezembro de 1970. Pág. 4. Diário de Pernambuco, nº 01, caderno especial, 09 de janeiro de 1971. Pág. 6.

⁴⁷ Telles. Jornal do Comércio, Ecos de Woodstock chegam ao Recife, 16 de agosto de 2009.

A importância do filme foi o suficiente para os jovens que assistiram nas telas do cinema quisessem vivenciar um pouco daquela experiência, transportar aqueles dias vividos em Woodstock para suas realidades, logo surgiram diversos festivais em todo Brasil simulando a experiência norte americana, inclusive em Pernambuco.

Figura 1- Anúncio do filme documentário “Woodstock - 3 dias de paz, amor e música”, sessão para maiores de 18 anos exibida no Cinema São José de Recife à meia-noite



Fonte: Diário de Pernambuco, nº 282, segundo caderno, 01 de dezembro de 1970.

Pág. 4.

4. A FÁBRICA DE DISCOS ROZENBLIT

Falar da produção fonográfica criativa no Recife implica em discorrer sobre a Fábrica de Discos Rozenblit, que compõe parte significativa da história da musicalidade pernambucana e de sua difusão. Desse modo, será necessário entender as circunstâncias do surgimento da fábrica dentro do seu cenário regional de desenvolvimento industrial e social que foi sendo construído historicamente.

Sobrinho⁴⁸ ressalta que as condições para o nascimento da Rozenblit são fruto de iniciativas da industrialização brasileira decorrente do pós-guerra, situado na ideologia desenvolvimentista-regionalista da década de 50. Isto significa que o Brasil passou por todo um projeto desenvolvimentista industrial com criação de hidrelétricas, usinas siderúrgicas, indústria automobilística, crescimento urbano em geral, porém concentrado no eixo centro-sul durante os anos de 1946 a 1964. Sendo assim, o desenvolvimento industrial não foi homogêneo em todo o território nacional, pois ainda que a dispersão dos estabelecimentos industriais inicie por volta de 1940 nos estados sem tradição industrial, como os do Nordeste brasileiro, só foram ter seu afloramento tardiamente. Nesse período, os estados do Nordeste mantinham uma economia periférica com a produção voltada para insumos de consumo primário. Em Pernambuco, por exemplo, havia a predominância da cultura da cana-

⁴⁸ 1993, p. 12 - 31.

de-açúcar para consumo do mercado interno, além de outros bens ligados ao setor alimentício e têxtil, produzidos na capital e em outros poucos municípios, como Moreno e Camaragibe.

Além de toda situação material – e de sua falta, há também questões sociais que contribuíram para seu surgimento. Sobrinho argumenta que houve uma série de autores que influenciaram o pensamento da época e fundaram uma “ideologia regionalista nordestina” e de “pernambucalidade”, que foram fundamentais ao fundar novos paradigmas ao pensar Pernambuco, como a produção de Gilberto Freyre, Djacir Menezes, Câmara Cascudo, Josué de Castro.⁴⁹

Outro nome citado foi Celso Furtado, responsável por inserir o desenvolvimento regional de forma mais ampla e nacionalizante no debate público com foco na industrialização como modelo de sucesso, fora as lutas políticas que deram origem a fundação da SUDENE – (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste). Apesar dos esforços em alimentar uma independência industrial nordestina, os acontecimentos que sucederam a criação da SUDENE agravaram a dependência da região ao eixo centro-sul, pois não obtiveram apoio entre as oligarquias rurais, visto que estas enxergaram um antagonismo ao poder político local, que por sua vez optaram pela oportunidade de recuperar e assumir a liderança e influência com o golpe militar de 1964.⁵⁰

Nessas condições, aproximadamente 50 anos depois das iniciativas de gravação e prensagem dos primeiros discos nacionais no Rio de Janeiro, em meio à invasão da música estrangeira importada pelos filmes exibidos nos cinemas e das grandes tendências mundiais, houve a criação da primeira fábrica fora do eixo centro-sul a produzir e comercializar de forma independente seus próprios discos com temática regional. Seu criador, José Rozenblit (1927-2016), cujo sobrenome traduzido do dialeto dos judeus romenos significa “Sangue Rosa” ou “Rosa de Sangue”, nasceu na área residente de judeus na Boa Vista em Recife, formou-se em administração pela antiga Universidade do Recife e dedicou a vida ao comércio, inicialmente no ramo de móveis com a chamada “Lojas do Bom Gosto”. Esse primeiro empreendimento comercial objetivava vender móveis e decoração para residências, mas também contava com um acervo decorativo de artigos em exposição dos mais variados artistas a nível local, acadêmico e de vanguarda, bem

⁴⁹ Sobrinho, 1993. Pág.: 42.

⁵⁰ Sobrinho, 1993. Pág.: 21, 30 e 37.

como a revenda de discos e eletrofonos que podiam ser ouvidos ali mesmo em cabines individuais.

Tudo muda com a insatisfação de Rozenblit com as políticas de gravação da música pernambucana da época, pois

Até 1953, a divulgação fonográfica do frevo pernambucano se fazia arbitrariamente pelo representante da RCA-VICTOR: convoca-se a orquestra da Polícia Militar para executar as composições carnavalescas; aquelas que obtivessem mais votos favoráveis dos lojistas presentes à audição, seriam gravadas.⁵¹

Por achar que esse modelo tornava a musicalidade pernambucana muito dependente de uma indústria estrangeira, escassa em produção local e pouco variada, Rozenblit decide gravar por conta própria percussões do maestro e arranjador Nelson Ferreira em formato de discos 78 rpm,⁵² com as canções "Come e Dorme" (frevo-de-rua, de autoria de Nelson Ferreira) e "Boneca" (frevo-canção de José Menezes e Aldemar Paiva, interpretado por Claudionor Germano). As primeiras prensagens com 2.000 cópias foram rapidamente vendidas, o que incentivou uma nova prensagem com um número muito maior, 15.000.

Esse sucesso no primeiro disco foi o combustível que motivou a fundação de uma indústria fonográfica em Pernambuco, nascendo em 11 de junho de 1954 a empresa "Fábrica de Discos Rozenblit", localizada no bairro de Afogados, no Recife, cerca de 200 metros de um dos braços do rio Capibaribe. Com o passar dos anos o empreendimento foi crescendo e aglutinando melhorias: uma gráfica para fabricar suas próprias capas; um dos maiores estúdios de gravação da América do Sul; modernizou equipamentos; abriu filiais no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre; atendeu ao mercado fonográfico do Norte/Nordeste; realizou gravações comerciais, particulares, jingles de campanhas políticas; empregou mais de uma centena de funcionários. O tamanho e impacto da gravadora foi de nível nacional, chegando a ter 22% do mercado nacional e 55% do mercado da música regional,⁵³ sendo uma das primeiras gravadoras independentes fora do eixo Sul do país. Durante seus 36 anos de funcionamento (1953 - 1989) foi responsável por diversos selos musicais como AU - Artistas Unidos, Solar, Passarela e Mocambo, sendo o selo Solar o que

⁵¹ Sobrinho, 1993. Pág.: 49.

⁵² Discos de 78 RPM são um tipo de formato de gravação de áudio que era popular durante o início e meados do século XX, caracterizados por girar a uma velocidade de 78 rotações por minuto e geralmente feitos de goma-laca ou vinil. Devido a velocidade de rotação tinha uma duração limitada para ambos os lados do disco, durando de 3 a 4 minutos por lado.

⁵³ Sobrinho, 1993. Pág.: 51.

estampou as capas de alguns dos principais discos e que deram origem à psicodelia e experimentalismo da década de 70.

Entretanto, todo esse sucesso terminou. São três as causas principais que explicam sua decadência: a primeira diz respeito a proposta regionalista que ia na contramão do projeto nacional-desenvolvimentista transfigurado durante o governo ditatorial (1964 - 1985), junto com os interesses multinacionais, a segunda foram as cheias que sufocaram a fábrica, levando para sua derrocada: junho de 1966 e julho de 1975. Por fim, a terceira pode ser entendida pela falta de auxílio governamental, visto as altas exigências da SUDENE.⁵⁴

Uma frase narrada em um dos documentários da época⁵⁵ ao retratar os estragos da cheia de 1975 traz uma importante reflexão sobre a cidade: “No Recife, o que não é água: foi água ou lembra água”. Isso reflete o histórico da cidade referente ao problema hídrico, lembrando da sua configuração virgem de mangue e capilarizada por rios, que foi soterrada pela crescente urbanização, erguendo a cidade que de tão fluvial é frequentemente chamada de “Veneza brasileira” ou “cidade anfíbia”.

As primeiras inundações registradas em documentos históricos em Recife foram feitas por holandeses e relatam enchentes no ano de 1633 que acabaram atingindo plantações de cana de açúcar.⁵⁶ A partir desse momento, os problemas hídricos foram sendo cada vez mais frequentes na documentação, chegando a continuar até os tempos atuais. Os casos dos afogamentos da Rozenblit e do material fonográfico não foi nenhuma exceção, pois já seria esperado pelo histórico da cidade, da sua localização aproximada de 200 metros de distância de uma das margens do rio Capibaribe e de incidentes de gravidade semelhante que aconteceram na fábrica.

A primeira cheia de grande impacto na fábrica de discos foi nos meses de julho e junho⁵⁷ de 1966, no qual houve uma grande quantidade de vítimas causadas diretamente pelo volume de água das chuvas. Manchetes da época, como a capa da

⁵⁴ Sobrinho, 1993. Pág.: 57.

⁵⁵ Documentário gravado por Fernando de Oliveira, compositor de frevo e filho de Waldemar de Oliveira. Os registros foram feitos em Super 8 e pode ser encontrado no Youtube com o nome “Cheia de 75 em Recife”. YouTube, 28 de novembro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mVKrbARF4HE&t>> Data de acesso: 24/12/2023.

⁵⁶ Moreira, 2014. Pág.: 145

⁵⁷ Período que se inicia em 20 de junho e termina em 22 de setembro é a estação de inverno no estado de Pernambuco, as duas cheias citadas são do mês de junho justamente no período de mais incidência de chuvas na região.

Folha de São Paulo, destacam 63 mortos e 8 mil pessoas sem casa, porém os números reais somados após todo o acontecimento mostram-se bem maiores chegando a cerca de 175 mortos.⁵⁸ Além do caos causado pela devastação das águas, gerando um colapso de energia, telefonia e transporte, houve também uma epidemia de leptospirose, aumentando o número de vítimas da tragédia.⁵⁹

Enquanto o Brasil enfrentava uma de suas piores geadas, responsável por dizimar a agricultura de alguns estados do país, em Recife acontecia mais uma de suas esporádicas cheias, em 1975, dessa vez quebrando as expectativas de quem considerou a cheia de 1966 o derradeiro dilúvio enfrentado pela cidade. Apontada como a maior da história da bacia do Rio Capibaribe até então, teve consequências catastróficas, deixando 107 mortos, em que algumas fontes indicam cerca de 350 mil desabrigados.⁶⁰ O governador da época, Moura Cavalcanti (1975-1979), decretou estado de calamidade pública, com 31 bairros e 370 ruas inundadas pela água, somando dois terços da cidade submersa.

Nesse cenário caótico teve quem encontrou meios de piorar a situação, com boatos de que a barragem de Tapacurá⁶¹ havia estourado e que a conjuntura iria escalar para um morticínio ainda maior. O alvoroço gerado pelas *fakenews* da época foi tão assolador que foram classificados como terrorismo⁶² pelo governo do estado e estampou também os jornais com diversos causos e consequências: atropelamentos, colisão de dezenas de veículos, superlotação dos hospitais por escoriações diversas e um número de mortos incerto que gira em torno de 3 a 43 decorrente do susto.⁶³

⁵⁸ Jornal do Comércio. **Trágica cheia de 1966 no Recife está completando 50 anos.** Publicado em 30/05/2016. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2016/05/30/tragica-cheia-de-1966-no-recife-esta-completando-50-anos-237926.php>> Acesso em: 17/12/2023.

⁵⁹ O número de mortos pela epidemia decorrente das cheias com 181 casos em Recife gerando uma taxa de mortalidade de 3,3%, totalizando 6 óbitos. AZEVEDO, Rinaldo de. CORRÊA, Marcelo. 1968. Pág.110.

⁶⁰ Estael Sias. Metsul meteorologia. O dia em que Recife inundou e meio Brasil congelou. publicado em 30/05/2022. Disponível em: <<https://metsul.com/o-dia-em-que-recife-inundou-e-meio-brasil-congelou/>> Acesso em: 17/12/2023.

⁶¹ Fica localizada em São Lourenço da Mata, sendo composta por um sistema de três barragens, duas de terra e uma de concreto (principal), produzindo aproximadamente, 36% do volume distribuído na Região Metropolitana do Recife, abrangendo a Cidade do Recife, São Lourenço da Mata, Camaragibe e Jaboatão (sede, Socorro e Sucupira). Fonte: Compesa. Disponível em: <<https://servicos.compesa.com.br/wp-content/uploads/2016/01/tapacura.pdf>> Data de acesso: 08/01/2024.

⁶² Manchetes da época classificaram os boatos como ato terrorista. Ver diário de Pernambuco 22 de julho de 1975. Edição 194.

⁶³ Fonseca, 2015. Pág. 241.

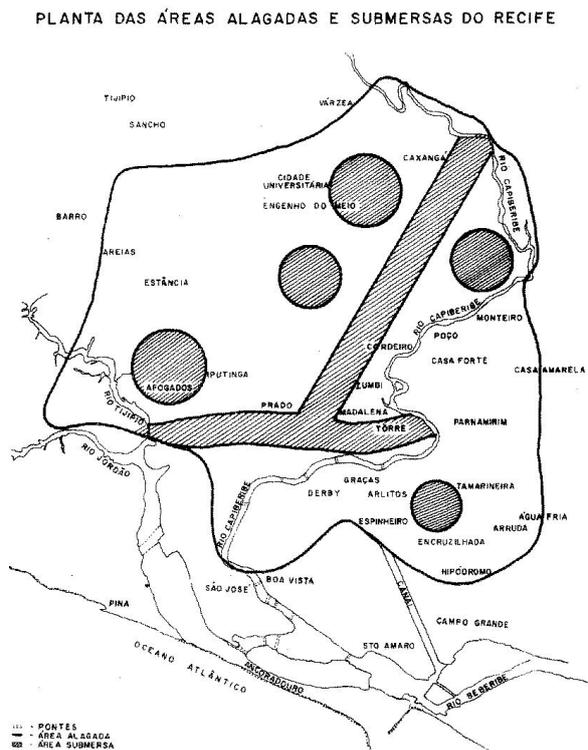


Figura 2 – Planta das áreas alagadas e submersas do Recife

Mapa com indicações dos locais mais atingidos pela cheia de 1966 de acordo com o artigo de Rinaldo de Azevedo e Marcelo Oswaldo chamado “Considerações sobre a epidemia de leptospirose na cidade do Recife em 1966”, publicado em 1966. Pág. 98.

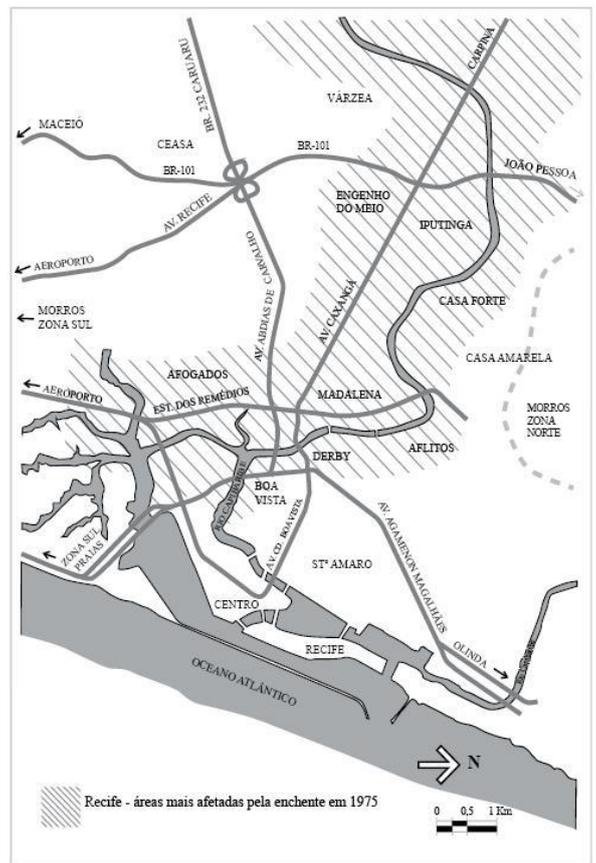


Figura 3 – Mapa esquemático

Mapa com indicações dos locais mais atingidos pela cheia de 1975 de acordo com o livro “Tapacurá: Viagem ao planeta dos boatos” de Homero Fonseca publicado em 2015, Página 20.

5. PONTOS DE ENCONTRO E EVENTOS

O início da carreira musical é considerado árdua por diversos fatores, principalmente em conquistar um público habituado com grandes figuras do *mainstream*. Na década de 70, em Recife, os jovens que se aventuravam em uma carreira musical enfrentavam desafios significativos devido à escassez de locais adequados para se apresentarem, que valorizassem o estilo sonoro que produziam. Diante dessa realidade, era necessário aproveitar as poucas oportunidades oferecidas por estabelecimentos dispostos a pagar pelos shows, criar seus próprios eventos independentes incluindo esses músicos em sua programação, e só mais tarde, já com certo reconhecimento midiático, serem convidados a participar em eventos.

Um dos principais estabelecimentos que com frequência apresentava músicos do cenário independente foi o Beco do Barato. Localizado no número 1242 da

Avenida Conde da Boa Vista, no mesmo local onde funcionou o Teatro Popular do Nordeste (TPN),⁶⁴ reuniu a função de bar, espaço cultural e loja de discos. Durante seus dois anos de funcionamento foi administrado por Fernando Pessoa e Beth, inicialmente frequentado por pessoas abastadas, palco de importantes atrações do samba carioca como Clementina de Jesus, Cartola, Zé Ketí, Nelson Cavaquinho, Carolina de Jesus e Grande Otelo.⁶⁵ Além do samba, foi cenário para humoristas, bandas hippies, festa de *réveillon*, prévia de carnaval,⁶⁶ como também para as bandas do *underground* recifense. Inaugurando com anúncios do Nuvem 33 em dois shows em 5 e 10 de dezembro de 1972,⁶⁷ seguido por Tamarineira Village para 17 e 21 de dezembro do mesmo ano,⁶⁸ em 25 de maio de 1973 e 3 de junho de 1973 o grupo Phetus,⁶⁹ e Flaviola com três dias consecutivos: 8, 9 e 10 de julho de 1973.⁷⁰ Vale lembrar do “Olho Nu”, bar concorrente que ficava ao lado do Beco do Barato, lá existiam diversos anúncios para apresentações de Marconi Notaro.⁷¹

Outro ponto de encontro usado foi a Casa dos Mesel, um ex-engenho de quintal amplo à beira do Capibaribe, localizado na Rua de Apipucos no bairro Monteiro, em Recife. Meyer Mesel e sua esposa Lety eram os proprietários, membros da alta sociedade que viviam na residência com 7 filhos, muitos deles atentos à cena cultural da cidade. Alguns, inclusive, se envolveram intrinsecamente com os músicos, que é o caso de Kátia Mesel, a qual foi companheira de Lula Côrtes e reunia diversos amigos em comum, usufruindo do quintal de sua residência como ponto de encontro.⁷² Lá foi onde Flaviola iniciou uma série de colaborações com Lula Côrtes escrevendo e compondo canções para serem apresentadas nos teatros,⁷³ Zé Ramalho foi apresentado por Marconi Notaro à Lula Côrtes e iniciaram sua parceria findando em Paêbiru.⁷⁴ Ali também iniciaram uma espécie de empresa

⁶⁴ Medeiros, 2022. Pág. 80-81.

⁶⁵ Teles, 2023. Pág. 16.

⁶⁶ Medeiros, 2022. Pág. 109.

⁶⁷ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 297, segundo caderno, 4 de dezembro de 1972. Pág. 3.

⁶⁸ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 308, primeiro caderno, 16 de dezembro de 1972. Pág. 3. Diário de Pernambuco, nº 312, primeiro caderno, 20 de dezembro de 1972. Pág. 3.

⁶⁹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 138, segundo caderno, 25 de maio de 1973. Pág. 7. Diário de Pernambuco, nº 138, terceiro caderno, 3 de junho de 1973. Pág. 6.

⁷⁰ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 152, segundo caderno, 8 de junho de 1973. Pág. 6. Diário de Pernambuco, nº 154, segundo caderno, 9 de junho de 1973. Pág. 7. Diário de Pernambuco, nº 154, terceiro caderno, 10 de junho de 1973. Pág. 6.

⁷¹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 152, segundo caderno, 8 de junho de 1973.

⁷² Medeiros, 2022. Pág. 87-88.

⁷³ Medeiros, 2022. Pág. 89.

⁷⁴ Medeiros, 2022. Pág. 120.

de programação visual e produtora musical chamada “Abrakadabra”, em que reunia a fotografia de Fred Mesel, trabalho gráfico de Kátia Mesel e desenhos por Lula Côrtes.⁷⁵

Alguns eventos marcaram a trajetória da cena musical independente da época, sendo de extrema importância para divulgação do artista, manutenção da renda, incentivo etc. Cada artista tem determinado show que marcou sua trajetória, mas quando se pensa na formação da cena musical independente no Recife destaca-se alguns episódios que marcam a junção desses grupos, a “Feira Experimental de Música” é um exemplo divisor, onde permitiu que houvesse um espaço de intercâmbio entre os participantes.

A feira tinha a intenção de ser uma experiência análoga ao Woodstock, foi anunciada para 11 de novembro de 1972, sendo promovida pelo diretório de diversos cursos da Universidade Federal de Pernambuco, tais quais Medicina, Arquitetura, Engenharia, Geografia e pela Sociedade Teatral de Fazenda Nova. O show foi marcado para acontecer no teatro de Nova Jerusalém, localizado em Fazenda Nova, município de Brejo da Madre de Deus no interior do Estado. As atrações iriam apresentar-se “do pôr ao nascer do sol”, segundo o jornal, com o objetivo de mostrar o trabalho dos conjuntos musicais recifenses no âmbito comercial, sendo eles: Nuvem 33, Tamarineira Village, Santa Encucasania, Lula Côrtes e Flávio (Flaviola).⁷⁶

Ademais, a participação dos músicos independentes continuou em outras ocasiões, como a iniciativa do Teatro da Universidade Católica de Pernambuco (TUCAP) que foi apresentado o “1º Parto da Música Livre”, cuja finalidade era acabar com o que chamavam de “espetáculo competitivo”, aversão à rivalidade gerada por festivais de música. Era um primeiro passo para democratizar o acesso ao palco para músicos iniciantes e sem muita visibilidade, oferecendo uma oportunidade de apresentar seu trabalho para um público de maior escala, convidando até compositores do interior do estado.⁷⁷ Desse modo, a cerimônia marcada para o dia 22 de junho de 1973 no teatro Santa Isabel em Recife⁷⁸ contava

⁷⁵ Luna, 2010. Pág. 136. MEDEIROS. 2022. Pág. 127.

⁷⁶ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 273, segundo caderno, 9 de novembro de 1972. Pág. 5.

⁷⁷ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 131, primeiro caderno, 18 de maio de 1973. Pág. 8.

⁷⁸ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 163, segundo caderno, 19 de junho de 1973. Pág. 5.

com artistas variados como “músicos, compositores, intérpretes, conjuntos musicais das mais variadas tendências e escolas”,⁷⁹ onde foram listados:

Canhoto (Chico Soares) do violão, Tamarineira Village, Luís Gonzaga, Grupo Phetus (Laylson, Paulus e Johsé), Grupo de Música Tucap, Flaviola, Aurora Tropical, Celso Muniz e o Vômito Vermelho, dois violeiros, Paulo Bruscky, Lula Cortês, Toinho dos Santos e o Grupo Farrok.⁸⁰

Marconi Notaro organizou um festival em 1974 com o objetivo de replicar os feitos da “Primeira Feira Experimental” convocando a juventude *hippie*, mas agora intitulado “Concerto Chaminé”.⁸¹ Com propaganda em periódicos, a festividade prometia durar 12 horas consecutivas de shows no pátio do Mosteiro de São Bento em Olinda, programado para o dia 24 de agosto, contemplando bandas e músicos como

(...) "Ave Sangria", "Cães mortos", "Likas's", "Andromeda", "Don Tronxo e as Borboletas Cor de Niz", "Mão de Obra", "Sombra e Águas Frescas", "Baleia Laylson", "Eva", "Paco Crucifixo", "Porta Larga Band", "D. Regueira", "Creme Mágico", "The Gentleman" e compositores como Zé Ramalho e Marconi Notaro (...)⁸²

O alto de Olinda foi o palco do espetáculo “7 Cantos do Norte”,⁸³ no dia 25 de outubro de 1974, estampado no Diário de Pernambuco como a receita certa para o sucesso: “reunir, no pátio da Igreja do Carmo, em Olinda, sete dos mais significativos grupos e compositores da música pop do Nordeste”.⁸⁴ Na ocasião, os anúncios ditam alguns nomes para o cortejo que são Ala D’Ele, Ave Sangria, Flaviola, Fagner, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Ricardo Bezerra.⁸⁵

⁷⁹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 165, primeiro caderno, 21 de junho de 1973. Pág. 1.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Medeiros, 2022. Pág. 144-147.

⁸² Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 216, segundo caderno, 14 de agosto de 1974. Pág. 6.

⁸³ Medeiros, 2022.

⁸⁴ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 216, 20 de outubro de 1974. Pág. 10.

⁸⁵ Idem.

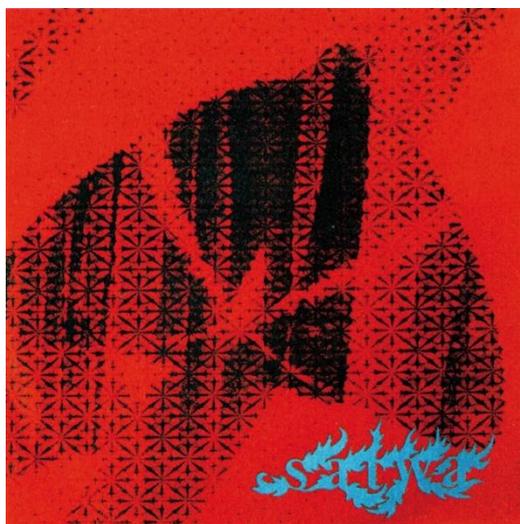
6. OS FRUTOS DO EXPERIMENTALISMO CONTRACULTURAL PERNAMBUCANO

6.1 - Satwa: Lula Côrtes e Lailson tocam a sinfonia do encontro harmônico entre o divino e a matéria (1973)

Figura 2 - Capa do álbum Satwa (1973)

Lado A - Satwa, Can I Be Satwa, Alegro Piradissimo, Lia A Rainha Da Noite, Apacidonata

Lado B - Amigo, Atom, Blue Do Cachorro Muito Louco, Valsa Dos Cogumelos, Alegria Do Povo



Fonte: Discogs

A gênese do primeiro disco do experimentalismo contracultural pernambucano inicia com o encontro do músico e quadrinista Lailson de Holanda Cavalcanti, então com 19 anos, com o também multiartista Lula Côrtes, de 23 anos, na Feira Experimental de Música no final de 1972, em Nova Jerusalém. Nessa ocasião, reuniram-se diversos artistas com a intenção de apresentar suas próprias músicas e bandas. O resultado deste encontro foi concretizado no ano seguinte, em fevereiro de 1973, quando o PL “Satwa” foi gravado na fábrica Rozenblit, de forma totalmente independente, custeado pelos próprios músicos.⁸⁶

A composição instrumental trouxe algumas inovações, como o instrumento exótico que Lula Côrtes importou de Marrocos durante uma viagem, pois se tratava de uma cítara marroquina que foi batizada pelos músicos de “tricórdio”. Lailson

⁸⁶ Medeiros, 2022. Pág. 92.

acrescentou um violão folk de 12 cordas e passou a usá-lo para acompanhar Lula em suas improvisações. O terceiro membro, convidado que tocou em apenas uma música foi Robertinho de Recife, participou com solos de guitarra na música “Blue de cachorro muito louco”.⁸⁷

Algumas faixas inicialmente tinham letras a serem cantadas, porém a ideia foi deixada de lado, pois os músicos não queriam submeter o texto à censura da época.⁸⁸ Dessa forma, com o álbum completamente instrumental, a inspiração foi em elementos de rock da época, na cultura local e nos elementos da contracultura, que iam do psicodelismo ao misticismo oriental. A influência do misticismo paira em toda obra de Cortês e Lailson, como o próprio nome que tem origem hinduísta e significa o “terceiro aspecto da realidade, em que o divino se encontra com a matéria, de forma harmônica”.⁸⁹ Outro significado mais subjetivo deixado de forma intencional pelos artistas é o duplo sentido que a pronúncia pode ter com a palavra “sativa”, derivada do nome científico da maconha “*Cannabis Sativa*”.⁹⁰

6.2 - Marconi Notaro, o filho de Deus e sobrinho de satã (1973)

Figura 3 – Capa do álbum “No sub reino dos Metazoários”

Lado A - Desmantelado, Áh Vida Ávida, Fidelidade, Maracatú, Made In PB, Antropológica N°1
Lado B - Antropológica N°2, Sinfonia Em Ré, Não Tenho Imaginação Pra Mudar De Mulher, Ode A Satwa



Fonte: Discogs

⁸⁷ Medeiros, 2022. Pág. 94.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Abreu, 2013. 'Satwa': o estopim de uma nova era.

⁹⁰ Medeiros, 2022. Pág. 96.

O segundo LP da cena experimentalista de 70 lançado pela Rozemblit foi profunda influenciado por “Satwa”, não é por menos, pois os lugares, ideias e pessoas em comum eram os mesmos. Dessa vez, quem encabeçava o projeto era Marconi Notaro, que nasceu em Garanhuns e vivia no (ainda) bairro do Recife chamado Aldeia, em um sítio que além de criar porcos e ser um refúgio criativo,⁹¹ funcionava como um base de treinamento de milícia, como afirma Medeiros, *“Marconi, que havia sido torturado pelo regime militar, queria garantir que conseguiria defender a família (era casado e tinha uma filha) numa possível luta armada contra a ditadura”*.⁹²

A carreira musical de Notaro começou na Paraíba, onde fazia shows em diversos estabelecimentos. Mais tarde assumiu a direção de projetos artísticos em Recife, participando do I Parto da Música Livre em 1973, no teatro Santa Isabel, onde conheceu vários músicos que também tentavam iniciar uma carreira, incluindo Lula Côrtes. Nasce desse encontro a vontade e oportunidade de gravar um disco, que ganha o nome “No sub reino dos metazoários”, contando com a participação Kátia Mesel na diagramação, Lula Côrtes que colaborou com os desenhos e tricórdio, Robertinho do Recife na guitarra, ukulele e viola de 10 cordas, Wilson (Icinho) na bateria, Geraldo no baixo e Zé Ramalho, que fez sua primeira participação como cantor em estúdio. A parte acústica do disco foi gravado nos estúdios da Rozemblit, já músicas que precisavam de instrumentos eletrônicos foi utilizado o galpão da TV Universitária.⁹³

Em 10 de setembro de 1973 o Diário de Pernambuco anuncia o lançamento do disco,⁹⁴ que refletia muita vontade de propagar a obra inclusive no mercado do sul do país. Como parte de divulgação do trabalho Marconi fez alguns shows para além da capital pernambucana, desta forma marcou presença em Garanhuns e em Natal, Rio Grande do Norte, no Festival do Sol.⁹⁵

⁹¹ Telles, 2012. Pág. 160.

⁹² Medeiros, 2022. Pág. 117-118.

⁹³ Medeiros, 2022. Pág. 120.

⁹⁴ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 243, primeiro caderno, 10 de setembro de 1973. Pág. 8.

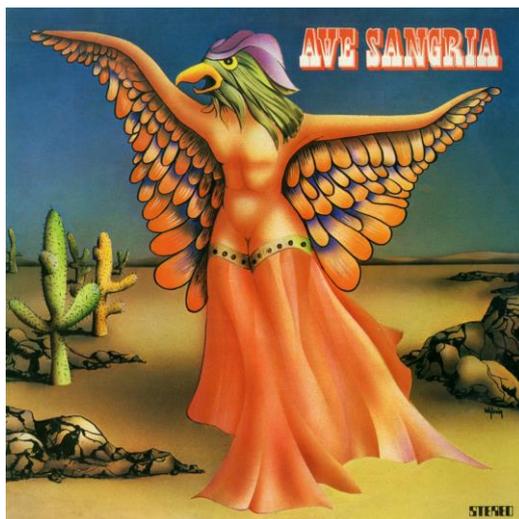
⁹⁵ Medeiros, 2022. Pág. 121-122.

6.3 - Da vila na Tamarineira decola voo a Ave Sangria (1974):

Figura 4 Capa do álbum “Ave Sangria” (1974)

Lado A - Dois Navegantes, Lá Fora, Três Margaridas, O Pirata, Momento Na Praça, Cidade Grande

Lado B - Seu Waldir, Hei! Man, Por Que?, Corpo Em Chamas, Geórgia, A Carniceira, Sob O Sol De Satã



Fonte: Discogs

O bairro conhecido hoje como Tamarineira, no Recife, é culturalmente lembrado por ser onde se encontrava o “hospício de alienados”, como era chamado o segundo hospital psiquiátrico construído no Brasil. Sua construção teve início em 1874, mas somente abriu para receber os pacientes em 1883. O hospital, inicialmente supervisionado por membros da Igreja Católica, contou com auxílio de doações de dinheiro, joias, objetos de arte e materiais de construção para existir, no entanto, apresentava uma série de problemas de infraestrutura e saneamento, principalmente referente ao esgoto e contaminação de água potável. Na época de sua fundação, era comum cenas de completo descaso com a dignidade humana, como destaca Oda e Dalgalarrodo “*Em fins de 1883, registraram-se 244 internos no Hospício da Tamarineira, assistidos por 2 médicos e 7 ‘guardas’, sendo a taxa de saídas igual à de óbitos, 22%*”.⁹⁶ Bem como reflete as cartas do presidente da província de Pernambuco José Manoel de Freitas em 1883:

⁹⁶ Oda, Dalgalarrodo. 2005. Pág. 1001.

O hospício está ficando infeccionado, por causa das exalações do depósito de materiais fecais e os asilados já experimentam os efeitos da água, de má qualidade, da cacimba de que se servem.⁹⁷

Sem contar que o tratamento recebido pelos pacientes era baseado em métodos punitivistas, com o uso da camisa de força, da reclusão em calabouços, da diminuição da dieta alimentar, da cadeira de força, dos banhos de emborcação, da privação de visitas, passeios e de quaisquer outros recreios, como uso de tabaco.⁹⁸

O quadro do hospital psiquiátrico foi sendo alterado com uma série de novas administrações, que veio a partir da saída da influência da Santa Casa (Entidade Católica), passando em 1924 para gestão estadual com controle administrativo de um médico-diretor. Entre 1930-1935, com reforma do seu modelo assistencial passou a assumir um caráter científico e social, promovida psiquiatra Ulysses Pernambucano. As mudanças trouxeram novas visões sobre a psiquiatria da época, porém os resultados das internações denunciavam as condições de precariedade que podiam ser encontradas lá. Oliveira e Miranda ressaltam o número absurdo de óbitos, com destaque em pacientes do sexo feminino:

[...] a extrema precarização institucional, a superlotação e o número alarmante de óbitos tornaram-se evidentes nos prontuários de 1933 nos quais das cinquenta mulheres registadas, dezenove morreram no mesmo ano da entrada, três no ano seguinte e uma em 1941, inclusive algumas eram menores de idade.⁹⁹

No mesmo bairro houve o surgimento das “vilas operárias”, conjuntos habitacionais construídos por órgãos privados ou governamentais, em que no início da década de 40 foi inaugurado o mais novo projeto residencial, a “vila dos comerciários”. O empreendimento foi realizado como o plano A da IAPC (Institutos de Aposentadorias e Pensões dos Comerciários), com o objetivo de disponibilizar aluguéis a baixo custo para os trabalhadores associados ao instituto. Como sugere Lima, ao extrair dados da prefeitura do Recife, “Foram projetadas 486 unidades habitacionais, além de uma escola e um centro administrativo e de assistência social. Para a obra foram investidos Cr\$ 4.999.916,60, sendo o conjunto de maior valor investido até 1943”.¹⁰⁰

Inspirados no ambiente do bairro Tamarineira, lar de dois integrantes, Almir de Oliveira e Rafles Oliveira, foi fundado o grupo musical Tamarineira Village, com

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Oliveira, Miranda. 2020. Pág. 204-205.

⁹⁹ Oliveira, Miranda. 2020. Pág. 206-207.

¹⁰⁰ Lima, 2022. Pág. 60. Apub RECIFE, 1943.

intuito de movimentar o cenário musical recifense. O nome foi proposto por Rafles, que explica a referência ao bairro, corroborado por outros integrantes, como Almir e Marco Polo que acrescentam a conotação antipsiquiatria que carrega, em comunhão com *Greenwich Village*, referenciando epicentro do movimento de contracultura da década de 1960 em Nova York.¹⁰¹

Ainda que tivesse a amizade formada anteriormente entre Almir, Ivinho, Marco e Rafles, os quais constantemente debatiam sobre composições e arranjos, a formação da banda só foi acontecer em 1972 para apresentação na Feira Experimental de Música em novembro daquele ano. Além dos fundadores, era muito comum que outros participantes surgissem para colaborar em algum sentido, seja tocando algum instrumento ou mesmo dançando. Nisso fizeram parte do grupo Marco Polo e Almir como compositores, vocal e violão; Ivinho, compositor, solista em guitarra, violão e bandolin; Rafles, compositor e efeitos especiais; Agrício na percussão; Lula na percussão e vocal; Bira na bateria; Israel na percussão; Tadeu na iluminação e Marcos Mongol como operador de som.¹⁰²

Durante pouco menos de 1 ano o grupo conquistou algumas oportunidades para se apresentarem, pois, além da Feira Experimental citada anteriormente, os rapazes tocaram duas vezes no Beco do Barato com o concerto chamado “Tamarineira Village no Paraíso em chamas” em 17 e 21 de dezembro de 1972.¹⁰³ Com o sucesso que estavam fazendo e o entusiasmo dos integrantes, a banda compôs freneticamente 12 músicas para o show “Fora da Paisagem” ocorrido em 16 de fevereiro de 1973 no Teatro do Parque.¹⁰⁴

Foi então que em 1973 a banda ultrapassou a fronteira do estado e foi tocar no Rio Grande do Norte, em um festival improvisado no estádio Juvenal Lamartine,¹⁰⁵ e na Bahia, onde passou uma estadia mais duradoura de três meses, apresentando em programas de auditório na TV Itapoan e fazendo show na Faculdade de Direito do Vale do Canela, além de tocar gratuitamente no casarão em que ficaram hospedados. Segundo a Tribuna da Bahia, os planos eram seguir viagem para Belo Horizonte, São Paulo e Rio, porém tiveram que voltar para Pernambuco, devido as dificuldades de manter uma caravana com cerca de 10

¹⁰¹ Medeiros, 2022. Pág. 69 e 70. POLO, Marco. 2022. Pág. 37.

¹⁰² Hemeroteca Digital. Jornal do Comércio. Recife, 16 de dezembro de 1972.

¹⁰³ Medeiros, 2022. Pág. 83.

¹⁰⁴ Medeiros, 2022. Pág. 97.

¹⁰⁵ O Poti. Ano 1975\Edição 02059. Pág. 18.

peças.¹⁰⁶ De volta à Recife tocaram no “Primeiro Parto de Música livre do Nordeste”, no teatro Santa Isabel em junho de 1973, nessa apresentação tiveram que pausar o espetáculo na metade para que Luiz Gonzaga realizasse seu número.¹⁰⁷

O sucesso da banda foi reconhecido por empresas que se interessaram em gravar as composições. A primeira foi possivelmente a *RCA*, que tinha o propósito de lançar músicas com temática de um universo tradicional, análogo ao Quinteto Violado, porém a oferta foi recusada pela banda. Posteriormente, com o sucesso de bandas, como *Secos & Molhados*,¹⁰⁸ as gravadoras procuravam repetir a dose com novas bandas de rock. Foi então que o selo paulista *Continental* que havia lançado inúmeras artísticas fora do eixo sudestino como Belchior, Marcus Vinícius e Ana Lúcia Leão, e Tom Zé, identificaram por meio de olheiros um potencial sucesso com a banda recifense.¹⁰⁹ Ao aceitar o convite e assinar contrato com a gravadora, o grupo precisou definir quem seriam os integrantes definitivos da banda, restando na formação clássica Marco Polo nos vocais; Ivson Wanderley (Ivinho) na guitarra solo e violão; a adição do novo integrante chamado Paulo Raphael, que tocava guitarra base, sintetizador, violão e vocal; Almir de Oliveira no baixo; Israel Semente na bateria e Agrício Noya na percussão.

Outra modificação notória foi um novo nome para a banda, foi então que Marco Polo sugeriu “Ave Sangria”, dizia ele que a inspiração vinha de uma velha cigana do interior da Paraíba que teria abordado o grupo e gritado "Vocês são uma ave sangria riscando o céu com um grito de fogo!", mas essa história não passava de *marketing*, como explica em seu livro de memórias:

Na verdade, eu tinha criado esse nome porque íamos entrar em circuito nacional e nas experiências que tivemos ao tocar em Salvador e Natal, eu tinha que explicar a origem e significado do nome Tamarineira Village e não tinha mais saco pra aquilo. O nome surgiu de uma imagem. Pensei na capa do disco retratando os prédios cinzentos de São Paulo e no alto uma ave toda vermelha, símbolo da liberdade e da vitalidade. O nome da banda veio desta ave: sangrenta, sangrada, sangria.¹¹⁰

¹⁰⁶ Medeiros, 2022. Pág. 103.

¹⁰⁷ Medeiros, 2022. Pág. 116.

¹⁰⁸ Foi uma banda Paulista com apresentações ousadas, acrescidas de figurino e maquiagem extravagante, que fez enorme sucesso na década de 70, especialmente depois do lançamento de seu disco homônimo em 1973. Era composta por João Ricardo (vocais, violão e harmônica), Ney Matogrosso (vocais) e Gérson Conrad (vocais e violão).

¹⁰⁹ Medeiros, 2022. Pág. 138.

¹¹⁰ Polo, 2022. Pág. 41.

A gravação do LP e sua trajetória foi marcada por diversos empecilhos, começando pelo baixo investimento para sua conclusão, obrigando os músicos a finalizarem todo o projeto em apenas 6 dias de estúdio. A ilustração da capa do álbum que inicialmente foi projetada por Lailson de Holanda, acabou sendo recusada pela *Continental*, que apresentou uma nova pintura feita por um artista não creditado.¹¹¹

Em maio de 1974, nasceu o primeiro LP da banda, o que consolida a carreira nacional da Ave Sangria. No entanto, foi de forma sutil e tímida, aparecendo algumas vezes em páginas de jornais e com um número de vendas considerado fraco nos primeiros meses. O reconhecimento do trabalho da banda só foi alterado com o passar dos meses, quando em outubro daquele ano as faixas do álbum começaram a ser reproduzidas em algumas rádios do país, em listas de mais ouvido, destacando-se a música “Seu Waldir”, também responsável pelo maior entrave no sucesso do conjunto musical.¹¹²

O que causou o fim da banda recifense foi o desgosto dos participantes ao ter o LP retirado das lojas, embora repostos, fez com que perdesse o fluxo de vendas que estava angariando. Autores como José Teles¹¹³ e Luna¹¹⁴ apontam que o disco foi retirado das prateleiras a mando do regime militar, que em resposta a repercussão das músicas ficou insatisfeito com o teor das letras e sua afronta a moral e bons costumes. Porém, na literatura recente há uma discordância nos motivos pelo qual o álbum foi retirado das prateleiras. Em uma nova perspectiva desse acontecimento, Medeiros acrescenta que a banda recifense foi possivelmente censurada por executivos da própria gravadora *Continental*:

[...] em carta para a Divisão de Censura de São Paulo, um dos diretores da Continental na época, Ramalho Neto, aparentemente toma para si a responsabilidade do recolhimento dos discos do Ave Sangria. Na correspondência, enviada em 1977 como pedido de autorização para que Ney Matogrosso gravasse Seu Waldir, o executivo argumenta que a gravadora recolheu os discos das lojas "para evitar maiores problemas". Ou seja: a Continental censurou um de seus próprios artistas.¹¹⁵

Com o baque gerado pela censura do disco, retirado das lojas para riscar a faixa “Seu Waldir”, também relançado mais tarde sem a mesma faixa, o fôlego e o

¹¹¹ Medeiros, 2022. Pág. 143.

¹¹² Medeiros, 2022. Pág. 148 e Pág. 149.

¹¹³ Telles, 2012. Pág. 175.

¹¹⁴ Luna, 2010. Pág. 76.

¹¹⁵ Medeiros, 2022. Pág. 150 e 151.

clamor de antes se perdeu. Os integrantes tentaram gerar alguma renda fazendo jingles para rádio, remanescendo por apenas 3 últimos shows realizados no final daquele ano, sendo o último no teatro Santa Isabel em dezembro de 1974, lançado somente 40 anos depois do acontecido, denominado “Perfumes Y Baratchos”.

6.4 - Lula Côrtes e Zé Ramalho em uma viagem mística pelas escrituras da Pedra do Ingá (1975/1976)

Figura 5 – Capa do álbum “Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol” (1975)

Lado A - Trilha De Sumé, Culto À Terra, Bailado Das Muscarias

Lado B - Harpa Dos Ares, Não Existe Molhado Igual Ao Pranto, Omm

Lado C - Raga Dos Raios, Nas Paredes Da Pedra Encantada, Os Segredos Talhados Por Sumé, Marácas De Fogo

Lado D - Louvação A Iemanjá, Regato Da Montanha, Beira Mar, Pedra Templo Animal, Trilha De Sumé



Fonte: Discogs

O álbum que hoje é recordado como um marco na musicalidade psicodélica pernambucana teve esse título construído por jornalistas, musicistas e admiradores do gênero, que reconhecem nessa obra grande valor histórico, musical e até financeiro. Não é por menos, pois há uma série de especificidades não só na composição musical extremamente experimental, mas nas dificuldades geradas pelas limitações da época e suas condições na produção, no conceito exótico escolhido pelos integrantes, na perda da grande maioria dos exemplares em uma

enchente, além de ser a segunda gravação em estúdio,¹¹⁶ e a primeira com maior participação e autoria de Zé Ramalho. Assim, conhecido por “Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol”, ou somente pelo primeiro nome, é um álbum com autoria dupla de Zé Ramalho e Lula Côrtes, gravado e prensado na Rozenblit, lançado em 1975 pelo selo “Solar” e produtora “Abrakadabra”.

Todo o disco é temático e idealizado sobre a aura mística que envolve a Itacoatiaras do Ingá, conhecida popularmente como Pedra do Ingá, que vem do termo de etimologia tupi que significa “cheio de água”, característica marcante da localidade da pedra e da abundância do fruto da árvore do ingazeiro.¹¹⁷ O artefato com entalhes em baixo relevo fica localizado à beira do rio Bacamarte, em um sítio arqueológico no município de Ingá, estado da Paraíba, a 107 km de João Pessoa.

A pedra é rodeada de mitos que despertam o interesse popular, os quais explicam os mistérios por meio da tradição oral passando por várias gerações. As estórias variam com “malassombros”, “botijas”, reinos encantados e experiências sensoriais¹¹⁸ e até mesmo ligação da pedra com o dilúvio bíblico.¹¹⁹ Quando se fala em pesquisas no campo da arqueologia e antropologia, há diversas hipóteses sobre o significado das figuras talhadas na pedra e de sua autoria, mas nada além de evidências de culturas indígenas que habitavam a região, tais quais os Tupis ou Cariris. As interpretações giram em torno de algumas correntes, como destaca Catoira e Netto ao selecionar pesquisas que reúnem várias versões sobre o tema, destacam-se eventualidades com relação a cultos de adoração às águas, povos fenícios e de continente submerso, extraterrestres, antigas civilizações de relação astronômicas ou matemática lunar, e o mito de Sumé, este último sendo uma das maiores fontes de inspiração para o disco.¹²⁰

O mito de Sumé é influente em diversos povos originários da América, que pode ser encontrado como Xumé, Pai Abara entre os povos indígenas, Quetzalcoatl nas culturas de Mesoamérica, Sommay entre os Caríbas, Zemi no Haiti, Zamima na América Central, entre outros. Há uma série de semelhanças no retrato dessa figura entre esses povos, como ser um homem branco, longa barba, que saía das águas

¹¹⁶ A primeira sendo uma participação breve do disco de Marcone Notaro, No Sub Reino dos Metazoários (1973). Telles, 2012. Pág. 191.

¹¹⁷ Catoira, Netto. 2018. Pág. 62.

¹¹⁸ Catoira, Netto. 2018. Pág. 64.

¹¹⁹ Oliveira, Menezes. 2013. Pág. 105.

¹²⁰ Catoira, Netto. 2018. Pág. 69-71.

para ensinar o cultivo da mandioca e outras técnicas, para falar sobre a criação, destruição e reconstrução do mundo.¹²¹

Durante o período da colônia, a Coroa portuguesa, juntamente com a Igreja, costumava utilizar métodos para facilitar a catequização dos povos originários, com adaptações dos símbolos e crenças da cultura local substituindo por equivalências semelhantes da religião católica. Deste modo, devido à similaridade entre as palavras Sumé ou Zumé, provavelmente as populações originárias tenham sido induzidas a substituir o nome do antigo mito por (São) Tomé, santo católico conhecido por ser um dos apóstolos de Cristo.¹²²

Inspirados nessas mitologias, os artistas envolvidos com a produção do disco relatam sua própria versão da lenda que conheceram por meio da população dos arredores do Itacoatiaras do Ingá, como Zé Ramalho detalha em entrevista ao programa “Som do vinil” da TV Cultura:

Uma criatura chegou a milhões de anos atrás naquela região, chamada Sumé ou Zumé, com Z. Que era uma espécie de cara que veio do espaço, barbas de fogo e raios na mão. E com esses raios ele teria feito todos aqueles sinais naquela pedra, deixando uma mensagem encriptada.¹²³

Outra associação feita durante a produção do álbum presente no encarte escrito pelo artista e arqueólogo paraibano Raul Códula é a peregrinação desse ser mítico, que difundia seus conhecimentos e feitos traçando uma rota com o objetivo de culminar nas “montanhas do sol”, representando um lugar sagrado encontrado nas cordilheiras dos Andes, também chamado de *Paêbirú*.¹²⁴ Lula Côrtes explica esse caminho na última cena do documentário “Nas paredes da pedra encantada” (2011), em que se empolga ao falar sobre as inspirações do disco, estando ele mesmo visitando o sítio arqueológico:

A serra da Borborema é uma cordilheira que se estende, e se você for lá acompanhando ela... Eu acho que ela se estende até realmente os (Cordilheira dos) Andes. Por isso a gente denominou de “O caminho da montanha do sol”.¹²⁵

¹²¹ Oliveira, Menezes. 2013. Pág. 101.

¹²² Oliveira, Menezes. 2013. Pág. 102.

¹²³ Zé Ramalho em entrevista ao programa “Som no vinil” da TV cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zzZliM2qGdl>> Acesso em 20 de fevereiro de 2024.

¹²⁴ Texto do encarte do disco “Paêbirú: Caminho da Montanha do Sol”, 1975.

¹²⁵ Lula Côrtes no documentário “Nas Paredes da Pedra Encantada”, Cristiano Bastos, Leonardo Bonfim. 2011.

A serra da Borborema não se estende até as cadeias montanhosas do outro lado do continente, no entanto, por algum motivo foi a interpretação dos autores ao observar as serras vista dos arredores do sítio do Ingá.

Paêbirú ou *Peabiru*, por sua vez, aportuguesamento da palavra em Tupi-Guarani “Peya Beyu”, usa como referência as histórias dos conjuntos de trilha criadas há mais de 3 mil anos, que ligam o Oceano Atlântico ao Pacífico, localizada mais ao sul do país, englobando os estados do São Paulo, Santa Catarina e Paraná, cruzando países vizinhos como Paraguai, Bolívia e Peru. A antiga rota foi utilizada pelas comunidades indígenas guaranis, kaingang e xetá, além dos incas, espanhóis, portugueses, jesuítas e aventureiros, desde o século XVI. Há algumas teorias sobre sua criação. Uma delas é de que o caminho era usado pelos indígenas Guarani para conexão e comunicação entre aldeias, troca de mercadorias e expansão de territórios. A rota transcontinental era originalmente usada com propósitos religiosos, seguindo o trajeto do sol, considerado a morada dos deuses, e orientada pela via láctea. Posteriormente, europeus a adotaram em busca de ouro e prata, sendo crucial para a colonização do sul do país ao possibilitar acesso terrestre a várias regiões.¹²⁶

Com a fusão dessas referências, muitas visitas e acampamentos no sítio da pedra do Ingá, Zé Ramalho e Lula Côrtes se reuniram na fábrica da Rozenblit durante o ano de 1974 para gravar o disco, que inicialmente já havia a intenção de um LP duplo. Dessa forma, surgiu a ideia de fazer os discos obedecendo a um conceito temático, com letras que descrevem a mitologia entorno da pedra do Ingá e uma série de peculiaridades que o tornava único no cenário musical da época. O álbum acompanhava dois discos de vinil que simbolizava um elemento de cada lado com composição e arranjo específico,

No elemento Ar, sons de flautas e instrumentos suaves. As guitarras elétricas foram utilizadas no elemento Fogo. Para o Água, cuias com água trazida da ilha de Itamaracá, farfalhar de folhas secas, um pai de santo, Zé de Torumbamba, para cantar um ponto de macumba.¹²⁷

Com as ideias projetadas, participaram praticamente todos os músicos do cenário *underground* recifense, e até mesmo paraibano, como indica o texto publicado no jornal Diário de Pernambuco dedicado a anunciar a volta das atividades da Rozenblit:

¹²⁶ Jorge, 2019. Pág. 5-8.

¹²⁷ Telles, 2012. Pág. 193-194.

Além da guitarra solo de Zé Ramalho e a citara de Lula Côrtes, há também as flautas de Ronaldo, Jonathas, o sax alto e tenor de Dikê, a viola de 10 cordas de Geraldino, o berimbau de Jarbas Selenita, a guitarra elétrica de Don Tronxo, o órgão farfisa de Hunguinho, a bateria de Carmelo, o pente de Arceu Valença, vozes, percussão e efeitos espaciais de Kátia Mesel, Israel, Lauilson, Marconi Notaro, Paulo Rafael e outros.¹²⁸

Para finalizar, todo o trabalho gráfico caprichado foi realizado por Kátia Mesel, pela produtora Abrakadabra, e as fotografias realizadas por seu irmão, Fred Mesel, nas viagens à pedra da Paraíba.¹²⁹

Durante o ano de 1975, especificamente no final de julho, houve a grande cheia que devastou grande parte da cidade do Recife, em especial as áreas próximas aos rios como citado anterior em “A fábrica de discos Rozemblit”. Nesse momento, as águas inundaram a fábrica enquanto os discos estavam no processo de finalização e armazenagem, prestes a serem distribuídos nas lojas. O resultado divulgado pelo Diário de Pernambuco, no ano seguinte, foi a perda de cerca de 2000 cópias naquela ocasião,¹³⁰ restando apenas algumas com Katia, Lula e Zé. Não obstante, as pressas, foram feitas mais 1000 novas tiragens do disco a tempo do lançamento em 1976, realizado no Teatro do Parque em Recife nos dias 16, 17 e 18 de julho daquele ano.¹³¹ Nesse momento, a Rozenblit inaugurava seu novo selo musical chamado “Solar” com “Paêbirú” e “Flaviola e bando do sol”.

¹²⁸ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 186, 13 de julho de 1975. Pág. 13.

¹²⁹ Medeiros, 2022. Pág. 135.

¹³⁰ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 186, primeiro caderno, 12 de julho de 1976. Pág. 3.

¹³¹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 183, primeiro caderno, 09 de julho de 1976. Pág. 3.

6.5 - Flavio Lira, da poesia cantada ao “frevo’n’roll” (1976)

Figura 6 – Capa do álbum “Flaviola e bando do sol”

Lado A - Canto Fúnebre, O Tempo, Noite, Desespêro, Canção De Outono, Do Amigo

Lado B - Brilhante Estrêla, Como Os Bois, Palavras, Balalaica, Olhos, Romance Da Lua Lua, Asas (Prá Que Te Quero?)



Fonte: Discogs

A carreira de Flaviola na arte deu seu pontapé inicial em 1971 ao ingressar no grupo musical “Arame Farpado” com um show intitulado “Continente Perdido”, esta apresentação foi marcante por ser a última no Teatro Popular do Nordeste. Posteriormente, Flaviola seguiu carreira com produções de músicas infantis com a “Troupe Júpiter” que produziu junto ao ator e encenador Eduardo Maia a direção musical do espetáculo “Nos anéis de Saturno”. A carreira musical de Flaviola na década de 70 foi recheada por participações diversas em conjunto com o grupo de músicos característicos da cena *underground* recifense e em apresentações nos pontos de encontro da turma do desbunde. Mais detalhes sobre o início da carreira de Flaviola pode ser conferido no recorte selecionado por Luna na matéria “O Som de Recife” feita pelo Jornal da Cidade em 1975:

Começou no TPN (Teatro Popular do Nordeste) em 71, com o show Arame Farpado no Continente Perdido e depois fez Nos Anéis de Saturno, peça infantil de Eduardo Maia, que ficou em cartaz o ano de 72 inteiro no teatro da Fafire, um show em duas sessões, na barca da CTU correndo pelo rio Capibaribe; Flaviola, o Pastor das Noites e o Bando Alegre do Sol, em 73 no

Nosso Teatro; Coisas do Flávio, 73, em Natal; o mesmo espetáculo do Beco do Barato no fim de 73.¹³²

Com ânsia em gravar seu próprio álbum Flaviola arquitetou uma parceria com Lula Côrtes e Katia Mesel, que fechou contrato mais uma vez com a Rozemblit, com financiamento de Manoel Lira, pai do autor. As gravações começaram em julho de 1975, como comentado no tópico 5 “A fábrica de discos Rozemblit”, houve a grande cheia em Recife que destruiu grande parte da fábrica em que produziam o disco. Finalmente, por falta de alternativa, o álbum foi gravado com os equipamentos restantes, limitações tecnológicas, e com o local coberto de lama.¹³³

Em 1976 Flávio finca sua marca na cena musical de 70 com o lançamento do LP “Flaviola e o bando do Sol” que foi o último disco produzido e distribuído de maneira independente pela gravadora Rozemblit com selo “Solar”. O dito “bando do Sol” que carrega no nome do disco representa, nas palavras do jornalista José Teles (2000), a formação da parceria artística composta por: “[...] Lula Côrtes e seu inseparável tricórdio, Paulo Lampião Rafael, Icinho, Zé da Flauta, Dicinho, Robertinho e sua guitarra muito louca, Kátia Mesel e Marcelo Montenegro no coro”.¹³⁴ No disco, várias canções têm referências e conexões direta com diversos poemas que o autor transforma em música, assim autores como Mozart,¹³⁵ Frederico Garcia Lorca, Vladimir Maiakovski, Henriqueta Lisboa e Lula Côrtes (Livro das Transformações) ganham acordes e uma nova interpretação cantada. Além dos poemas musicalizados, Flaviola acrescenta algumas de suas composições originais produzidas na época de sua banda “Arame Farpado”.

Devido as condições marcadas pelos ditos anos de chumbo, onde a repressão e a censura marcavam presença na sociedade e no contexto cultural, Flaviola enfrentou alguns problemas com o Governo Federal. Um dos casos foi sua apresentação no evento chamado “I Parto de Música Livre”, que ocorreu no Teatro Santa Isabel na noite de 22 de junho de 1973. Naquele dia, Flaviola cantou a canção “Nunca Vá Embora” (Presente em seu último álbum chamado “Ex Tudo”), que fala sobre a pensão “TB”, em Recife, a única que aceitava casais homossexuais na época. A notícia repercutiu nos meios de comunicação no dia seguinte, como no caso do Jornal do Comércio que publicou em sua capa “Flaviola abriu o I Parto de

¹³² Jornal da Cidade, 03 a 09 de agosto de 1975. Apud LUNA, 2010. Pág. 117.

¹³³ Medeiros, 2022. Pág. 164-166.

¹³⁴ Telles, 2012. Pág. 200.

¹³⁵ Flaviola corrige a referência errônea que informou a imprensa em que por uma confusão noticiouse como Shakespeare. Medeiros, 2022. Pág. 167.

Música Livre apresentando uma composição pornofônica e apesar do bom acompanhamento do seu violado, foi vaiado pelo público”.¹³⁶ O próprio Flaviola relembra esse acontecimento em entrevista dada ao jornalista Jotabê Medeiros onde relata:

Eu fui muito aplaudido até certa altura, mas aí eu resolvi repetir o refrão indefinidamente. Começou a ficar aquele silêncio. Eu dizia: “Vai comer ou quer que embrulhe?”. Na época, eu fumava aqueles cigarros indianos, de cheiro, e dei um para o Marco Polo (cantor do Ave Sangria). Ele subiu ao palco fumando e os espectadores pediam para dar um tapa. “É palha”, dizia o Marco Polo. A polícia veio e perguntou onde ele tinha achado o cigarro, eu acabei tendo que me explicar na polícia.¹³⁷

Outro relato foi dado pelo artista pernambucano Antônio Gomes (Don Antonio) no qual relembra o acontecimento:

O Parto durou pouco mais de 3 horas, terminando de madrugada, sem a platéia arredar pé do Teatro Santa Isabel. O Parto teve alguns problemas com a Polícia Federal. Lembre-se: estávamos da Ditadura, - com o ditador Médici atrás de comunistas e fantasmas. Flaviola cantou uma música de tema homossexual, dizendo “você me lamba, me chupa”, atrevida para a época. Foi suspenso de cantar, pela Censura Federal, durante alguns meses. Marco Polo foi chamado dias depois, pela Polícia Federal, para explicar que cigarro artesanal era aquele que ele fumou e apagou no proscênio do palco. “Era fumo de tabaco normal”, explicou Marco. Eu e Tonico, no dia seguinte, fomos “convidados” a ir na Polícia Federal explicar os incidentes. Leia-se: “convidar” = prisão. Nunca mais tivemos um evento tão marcante como o Parto, com os melhores músicos, compositores e instrumentistas de Pernambuco.¹³⁸

Esse evento demonstra a ação e vigília dos órgãos de repressão na época, que comumente exerciam pressão sob os artistas que decidissem ousar fugir do padrão determinado socialmente, nas palavras do próprio Flaviola “As pessoas falam da década de 1970 como se tivesse sido o máximo. Foi um horror”.¹³⁹

¹³⁶ Matéria “Pornofonia é vaiada no Santa Isabel”. Cf. Jornal do Comércio de 23 de junho de 1973. Apud Luna, 2010. Pág. 117.

¹³⁷ Medeiros. A RESSURREIÇÃO DE FLAVIOLA. Website informativo sobre música brasileira, 10 de fev. de 2020. Disponível em: <<https://farofafa.com.br/2020/02/10/a-ressurreicao-de-flaviola/>>. Acesso em: 05 de dez. de 2021.

¹³⁸ Site do Memorial de Pernambuco. Apud LUNA, 2010. Pág. 95.

¹³⁹ Entrevista ao jornalista Jotabê Medeiros para o site Farofafá. 10 de fevereiro de 2020.

6.6 - O que é uma Aratanha Azul? Foi o derradeiro fôlego do Recife *underground* de 70, mas não da turma de 70

Figura 7 – Capa do álbum “Aratanha Azul” (1979)

Lado A - A História De Vicente Silva, Escorregadio

Lado B - Tema, Como Os Aviões



Fonte: Discogs

Quatro jovens de classe média, sendo Thales Silveira de 14 anos, João Maurício de 18 e Flávio Menezes de 15, estudantes do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), juntaram-se com Zaldo Rocha de 17 anos para formar um grupo musical. A finalidade era se apresentar em outubro de 1974 na I Semana de Arte, evento dedicado a celebrar os diferentes suportes artísticos no colégio. Na formação inicial o responsável pela bateria era Flávio, porém com sua saída da banda, Zaldo apresentou um novo substituto, seu primo de 12 anos chamado Paulo Daniel.¹⁴⁰ Desta maneira, de formação imatura, com inspiração em Beatles, Rolling Stones, Ave Sangria e Flaviola, surgiu uma das bandas que marcaram por cerca de 5 anos uma trajetória musical no experimentalismo recifense da década de 70, recebendo alcunha de “Aratanha Azul”, nome que não tinha uma única razão para ser explicado. As explicações para o nome da banda variavam de acordo com quem perguntava sobre, é o que explica Medeiros

(...) às vezes falavam que utilizavam o nome como gíria para suas guitarras velhas, como se fosse um traste: “Traz essa aratanha aí, vai buscar a aratanha”; em um momento, afirmavam que o nome era apelido de um amigo; em outro, reconheciam que em certos estados aratanha era um tipo de camarão, ou que significava “dente de arara” em tupi-guarani. Mas para

¹⁴⁰ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 10, 11 de janeiro de 1979. Pág. C-5.

eles era uma ave, um pássaro musical sem rótulos alçando voo, que simbolizava perfeitamente os ideais de seu conjunto: Aratanha Azul.¹⁴¹

O grupo era acompanhado de vários amigos dos integrantes, cerca de 20 a 30, que além de ocupar a plateia, estimulavam os rapazes com apoio moral. Os acompanhantes também ajudavam no figurino, decoração, iluminação, mesa de som, segurança, decoração dos palcos com folhas de bananeira, notas musicais e símbolos da banda.¹⁴²

Durante o período em que a banda estava na ativa tocaram em diversos lugares dentro e fora de Recife. Como lembra os integrantes em entrevista produzida pelo Núcleo de Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, Thales Silveira e João Maurício citam onde a Aratanha pousou, entre os quais foram "João Pessoa, Natal, Campina Grande, Maceió, Salvador, Marechal Deodoro (...)".¹⁴³ Nesse período, foram taxados de "filhinhos de papai", por pertencerem a classe média, e tiveram que enfrentar a censura da Ditadura Militar vigente, como ressalta Zaldo ao Jornal do Comércio, "As músicas eram super-censuradas, principalmente as que tinham relação com sexo, religião e drogas. (...) Numa delas, eu apenas falava a palavra 'Deus' e eles (os censores) não acharam adequado ao contexto".¹⁴⁴

A banda perdurou até meados de 1979, quando lançou o seu primeiro disco, um compacto gravado e confeccionado pela Rozenblit, que foi o disco remanescente da cena experimentalista de 70 lançado pela gravadora.¹⁴⁵ Para o lançamento, os integrantes organizaram alguns shows, que segundo o Diário de Pernambuco aconteceria no decorrer de 16 a 20 de janeiro de 1979, chamado o "O último trem".¹⁴⁶ Porém, como afirmou Marcos Toledo em matéria para o Jornal do Comércio em 2000, quando a Rozenblit lançou o compacto o grupo já havia se desfeito.¹⁴⁷ O motivo foi a idade de alguns integrantes, pois com a gravação do disco Zaldo e João Maurício queriam se aventurar pelo sul do país, como faziam grande parte dos artistas nordestinos da época, porém Thales e Paulo eram menores de idade.¹⁴⁸

¹⁴¹ Medeiros, 2022. Pág. 181.

¹⁴² Medeiros, 2022. Pág. 183.

¹⁴³ Acesso em 10 fevereiro de 2022. <<https://www.youtube.com/watch?v=Arn5hYewljY&t>>

¹⁴⁴ Toledo, 04 de novembro de 2000.

¹⁴⁵ Rosa de Sangue, de Lula Côrtes gravado na fábrica Rozemblit não foi lançado visto os conflitos com a gravadora Ariola.

¹⁴⁶ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, 11 de janeiro de 1979. Pág. C-5. Edição 10.

¹⁴⁷ Toledo, 04 de novembro de 2000.

¹⁴⁸ Medeiros, 2022. Pág. 215-216.

Mais tarde, no mês de junho de 1979, quando a banda já havia terminado, como indica o jornal Diário de Pernambuco, foi anunciado o show da mais nova banda da região denominada “Corrente Sanguínea”, composta por ex-integrantes das bandas Cães Mortos e Aratanha Azul, sendo eles Ibanez (Guitarra solo), Reynaldo (teclado), Temístocles (contra-baixo), Paulo Daniel (bateria) e Dom Fred D'Angola (vocal e percussão).¹⁴⁹

7. NÃO HÁ DISCOS, MAS HÁ HISTÓRIA

A produção fonográfica com registro não se limita aos discos prensados e gravados. Durante o período, houve um número incalculável de grupos que se formaram e se desfizeram. Na verdade, nenhuma banda da época, e a maioria dos artistas não conseguiram manter-se em evidência dentro do cenário musical.

Para além dos LP's, há registros históricos com menções da imprensa e em relatos de pessoas que viveram naquela década e participaram de shows ou ensaios. Um exemplo é Marco Polo, integrante do Tamarineira Village/Ave Sangria, em entrevista ao jornal independente "O Jornal: Anos 70" que tenta lembrar as figuras que participaram da produção musical da época:

Aratanha Azul, que surgiu em 74 e tinha uma atração curiosa o baterista, Paulo Daniel, de 12 anos e no qual militava, aos 15, hoje o talentoso baixista de Jazz Thales; Alice Cópia; Crucifixo; banda de Sinay Pessoa; Cordas Vocais; Limusine 99; o rock emblemático dos Cães Mortos, com Ibanez à frente até hoje; o pessoal da chamada música regional; Tejucupapo Bando, Concerto Viola, Banda de Pau e Corda e Quinteto Violado; o trabalho erudito do Quinteto Armorial; Mão de Obra, de Maruk; Sub-Solo; Som da Terra; Eriberto & Nuca; Batalha Cerrada, liderado por Israel Semente Proibida; Don Tronxo; Pedro Santos; Carlos Fernando; Marcelo Montenegro; Tonico Aguar... quem mais? Vinus, Anchieta, Angela Cartright, Romero Mamata, Ângela Botelho, Caveirinha, Lula Wanderley, Neri, Rutécia, Cíntia, Bira, Libertino Cavalinho, Alexandre Romilar, Agrício, Maristone Paulo Degolado, Niedja, Paulinho da Macedônia, Madalena, João Luís, Tadeu, Lu e mais uma multidão de sombras luminosas.¹⁵⁰

Além das menções anteriores, há outros grupos formados pelos mesmos responsáveis da cena contracultural de 70 que merecem destaque. Tiago Araripe, rapaz que veio da região do Crato no Ceará para cursar faculdade de arquitetura no Recife, após se envolver com Lula Wanderley no final de 1971 passou a frequentar o grupo teatral chamado “Armação”. Nesse momento, formou-se um conjunto dedicado a compor a atmosfera musical das peças que além dos dois, participava

¹⁴⁹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, nº 172, 28 de junho de 1979. Pág. C-6.

¹⁵⁰ O Jornal: Anos 70, lançado no Recife, 28 de outubro de 1989. Apud LUNA, 2010. Pág. 104.

também Otávio Bzzz, Fernando Carneirinho, João de Deus e Israel Semente, que mais tarde formaram o coletivo musical “Nuvem 33”.¹⁵¹

A ideia do grupo era ser flexível referente a formação dos integrantes, frequentemente trocando os nomes, com letras inspiradas em um universo de ficção científica e terror, como indica Medeiros “Para se ter uma ideia da influência temática, basta saber que um repertório típico do Nuvem 33 contaria com títulos como Ave Marciana, Miss Galática, Espeto de Aço Versus Galeto, Lesmas Famintas e Motcha, o Morcego”.¹⁵² Esse agrupamento de jovens tocou em diversos eventos, como “A Primeira Ceia Larga” na Casa 17 do Pátio de São Pedro, “Festival Nacional de Teatro Amador de Caruaru”, na “Feira Experimental de Fazenda Nova”,¹⁵³ e algumas vezes no “Beco do Barato”, local dos últimos shows em dezembro de 1972.¹⁵⁴

Em 25 de maio de 1973 foi anunciado pelo Diário de Pernambuco um concerto chamado “Phetus” de uma banda sem nome no Beco do Barato¹⁵⁵. Esta foi sua primeira apresentação, que mais tarde gerou o nome de batismo na banda que utilizava codinomes em seus participantes: Lailson (Laylson) que tocava uma craviola, Paulo Rafael (Paulus Raphael) na guitarra e Flávio José (Johsé) com a flauta doce. Houve um outro integrante chamado Frei (Fra) Tito que iria participar, era um frade católico que foi convencido a tocar motivado pela sonoridade da banda, porém desistiu ao saber do histórico libertino que acompanhava o Beco do Barato.¹⁵⁶

Em seu primeiro show o trio mostrava profunda inspiração em músicas medievais, composições do PL *Satwa* lançado um ano antes por Lailson e Lula Côrtes, além de músicas autorais. Mais tarde, a banda passou a utilizar instrumentos elétricos, acrescentou mais um integrante chamado Bira total na bateria e enveredou para o *Rock and roll*,¹⁵⁷ mostrando influência estrangeira e da MPB, como ressalta Lailson no Diário de Pernambuco:

¹⁵¹ Cariri Mostra Musical Ibero Americana, Tiago Araripe. Disponível em: <<https://mostraiberoamericanafcg.wordpress.com/paginas/tiago-araripe/>> Acesso em 15 de fevereiro de 2024.

¹⁵² Medeiros, 2022. Pág. 54.

¹⁵³ Luna, 2010. Pág. 108.

¹⁵⁴ Medeiros, 2022. Pág. 83. e Diário de Pernambuco, nº 297, segundo caderno, 4 de dezembro de 1972. Pág. 3.

¹⁵⁵ Diário de Pernambuco, nº 138, segundo caderno, 25 de maio de 1973. Pág. 7.

¹⁵⁶ Teles, 2012. Pág. 160.

¹⁵⁷ Medeiros, 2022. Pág. 109-112.

O "Phetus", segundo Laylson, recebeu influências de Pink Floyd, Vivaldi, Bach, Villa Lobos e "do clima de Recife". Dentro da música brasileira, particularmente, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Roberto Carlos são "importantes, para o grupo".¹⁵⁸

Em vista disso, o conjunto apareceu em anúncios de alguns outros eventos além do Beco, como no "Olho Nu",¹⁵⁹ "I Parto de Música Livre do Nordeste" em 1973,¹⁶⁰ show de nome "Os leões" no Museu de arte contemporânea em 14 de setembro de 1973,¹⁶¹ Festival do Sol em Natal,¹⁶² Show em homenagem a Luiz Gonzaga no Ginásio de Esportes Geraldo Magalhães (Geraldão),¹⁶³ sendo o último show da banda.

Com a chegada de Robertinho do Recife na capital pernambucana, vindo de uma passagem nos Estados Unidos, decidiu fazer uma banda que tinha uma mistura de jazz, música hindu e ritmos nordestinos, com propósito de fazer música dedicada à Deus, surgindo assim em 1974 "*Ala D'El*". A formação contava com dois ex-membros da banda *Phetus*: Rafael e Zé da Flauta, além de John Johnson, Ilsinho, Tadeu, Amaral e Neusa Albuquerque, realizando poucos shows antes de seu fim.¹⁶⁴

O resgate dessa cena musical que não gravou suas canções em vinil ou qualquer outra forma de registro fonético é ainda mais urgente, pois não há público algum que consuma sua produção, além dos próprios indivíduos que participaram *in loco* dos acontecimentos. Assim, o interesse em relação a esses elementos acaba sendo menor, aumentando a necessidade de preservar e documentar essa parte da história musical para que não seja esquecida.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos finais, é necessário refletir sobre o interesse na construção histórica da década de 70, principalmente em relação à música e sua dinâmica social em Pernambuco, pois por mais que haja um número relativo de produções em relação ao tema, muito está ligado a área do jornalismo. Não é por menos, foi o

¹⁵⁸ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, 17 de junho de 1973. Edição 161. Pág. 6.

¹⁵⁹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, segundo caderno, 13 de junho de 1973. Edição 157. Pág. 4.

¹⁶⁰ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, 17 de junho de 1973. Edição 161. Pág. 6.

¹⁶¹ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, segundo caderno, 12 de setembro de 1973. Edição 245. Pág. 3.

¹⁶² Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, segundo caderno, 8 de novembro de 1973. Edição 302. Pág. 7.

¹⁶³ Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, segundo caderno, 10 de novembro de 1973. Edição 304. Pág. 2.

¹⁶⁴ Medeiros, 2022. Pág. 135-137.

jornalista José Telles que expôs os grupos musicais a um público maior, despertou interesse e influenciou diversos pesquisadores e entusiastas. Todavia, cabe ao historiador visitar o tema sempre que possível e refletir sobre o processo histórico e sua abordagem, dentro de seu lugar social¹⁶⁵ e de sua metodologia própria. O presente trabalho teve o objetivo de divulgação, mas também de realizar uma releitura sobre o tema no sentido de trazer novas fontes e perspectivas, além de debater sua abordagem conceitual.

A vista disso, a perspectiva investida pelo texto refletiu sobre o uso do termo “Udigrudi” para se referir ao recorte histórico da cena experimentalista da década de 70. Nisso, o uso de termologias criadas posteriormente aos acontecimentos pode induzir ao erro, como afirma Koselleck,¹⁶⁶ em que os conceitos históricos têm uma história própria e devem ser entendidos em relação ao tempo e ao contexto em que surgiram, para que possamos realmente compreender o pensamento e as ações das pessoas do passado. Para tal, o texto referiu-se frequentemente como “experimentalismo”, pois foi o termo empregado por periódicos ao falar variavelmente de cada músico da época.

O presente trabalho reforça a importância de uma revisão histórica residente pela necessidade de reinterpretar eventos passados à luz de novas evidências, perspectivas e metodologias. Historiadores têm o papel crucial de examinar criticamente fontes históricas, reavaliar narrativas estabelecidas e desafiar interpretações tradicionais. Essa revisão constante permite uma compreensão mais profunda e precisa do passado, contribuindo para a construção de uma narrativa histórica mais completa e contextualizada. Nesse sentido, o tema não pode ser esgotado, pois além da importância do estudo histórico, se deve garantir a sobrevivência cultural da produção musical da década de 70.

¹⁶⁵ Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função desse lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam. CERTEAU, 2017. Pág. 47.

¹⁶⁶ 2006. Pág. 9-17.

FONTES

Fonogramas:

“Satwa”, de Lula Côrtes & Lailson (1973);

“No Sub Reino dos Metazoários”, de Marconi Notaro (1973);

“Ave Sangria”, de Ave Sangria (1974);

“Paêbirú”, de Lula Côrtes & Zé Ramalho (1975);

“Flaviola e o Bando do Sol”, de Flaviola e o Bando do Sol (1976);

“Aratanha Azul”, Thales Silveira e João Maurício (1979).

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcelo. **'SATWA': O ESTOPIM DE UMA NOVA ERA**. Revista Continente, São Paulo, 01 de fev. de 2013. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/146/-satwa---o-estopim-de-uma-nova-era>>. Acesso em: 05 de dez. de 2021.

AZEVEDO, Rinaldo de. CORREA, Marcelo Oswaldo. **Considerações em torno da epidemia de leptospiroses na cidade de Recife em 1966. aspectos epidemiológicos**. Revista Instituto Adolfo Luter, 1968.

BENSAID, Daniel. **Maio de 68: uma página na história mundial de lutas**. Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Número 21 – 2008. Pág. 81.

Blog dos Santos. Cheia de 75 em Recife-PE. Publicado em 1 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://blogdossantosbaby.blogspot.com/2014/02/cheia-de-75-em-recife-pe.html>> Data de acesso: 16/12/2023.

CATOIRA, Thais. NETTO, Carlos Xavier de Azevedo. **Itacoatiaras do Ingá: As diferentes 'escritas' no imaginário da pedra das águas**. Revista Antropológicas Ano 22, 29 (1): 57-83, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Vol. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Forense, 2017.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais**. São Paulo: Contexto, 2015. Pág. 61-123.

JORGE, Gustavo Dal Farra Miguel. **O Caminhar e o Peabiru: Mobilidades e Caminhos Guarani no Passado e no Presente**. II Seminário internacional Etnologia Guarani, Redes de conhecimento e colaboração, 2019. Pág. 5-8.

KAMINSKI, Leon (Org.). **Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades**. Curitiba: Editora CRV, 2019.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado - Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2006.

LIMA, Antonio. **Vila dos Comerciantes (Recife-PE) frente à destruição criativa do seu entorno. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Arquitetura e Urbanismo)**. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

LIMA,IVALDO MARCIANO DE FRANÇA. **As “origens” dos Maracatus-Nação do Recife: uma história linear e sem transformações?** Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 11, n. 27, p. 255 - 282, maio/ago. 2019.

LIMA, Maria do Socorro Abreu e. **1949-. Construindo o sindicalismo rural: lutas, partidos, projetos**. – 2.ed. – Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2012

LOPES, Henrique Maser. **A linha de fronteira se rompeu: Poéticas musicais de um nordeste psicodélico nos Anos 70**. Revista Espacialidades [online]. 2015, v. 8, n. 1. ISSN 1984-817X.

LUNA, João Carlos de O. **O UDIGRUDI DA PERNAMBUCÁLIA: História e Música no Recife (1968-1976)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

MEDEIROS, Rogério. **Valsa dos Cogumelos, A psicodelia recifense – 1968/1981**. Recife – PE, Ed. do Autor, 2022.

MELO, Ashley. CONCEIÇÃO, Bruna. FARIAS, Luisa. CAVALCANTI, Maria Luiza. SIQUEIRA, Pedro. MARINHO, Rayane. TEIXEIRA, Carla. Paêbirú: O Psicodelismo Nordestino deu Cria. **XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** – Caruaru - PE – 07 a 09/07/2016.

MELO, Bruno de Andrade Lima. VILELA, Pedro Teixeira. **DAS PAREDES DA PEDRA ENCANTADA À CIDADE GRANDE1: UMA ANÁLISE SOCIOESPACIAL DA CENA UDIGRUDI NO RECIFE (1972-1975)**. **Revista de Geografia (Recife)** V. 35, No. 1 (especial).

MOREIRA, Maria de Fátima. **“Tapacurá Estourou!” – A vulnerabilidade da cidade anfíbia (Recife-PE) aos episódios de inundações e o bairro da Madalena**. Florianópolis/SC, UFSC, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. Editora contexto, 2014.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. DALGALARRONDO, Paulo. **História das primeiras instituições para alienados no Brasil**. v. 12, n. 3, p. 983-1010, set.-dez. 2005.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cabelo e. **PELO VALE DE CRISTAL: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.

OLIVEIRA, Matusalém Alves. MENEZES, Washington Luís Alves de. **Os ensinamentos de Sumé e a tradição Itacoatiara no contexto da Pedra do Ingá: Pontes de contato com a narrativa bíblica do dilúvio.** *Hermenêutica*, volume 11, N.2, 93-111.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O Que é Contracultura.** 8ª edição. São Paulo: Brasiliens, 1992.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: A ditadura e a repressão à comunidade LGBT.** São Paulo: Companhia das Letras, 1ª Edição, 2021.

RIBAS, Rafael Malvar. **Contracultura musical brasileira em tempos de ditadura.** VIII World Congress on Communication and Arts, Salvador, Brasil. 19 a 22 de abril, 2015.

SANTOS, Aline Martins dos. **"Udigrudi": O underground tupiniquim. Chiclete com banana e o humor em tempos de redemocratização brasileira.** Niterói: Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2012.

SANTOS, José Dário dos. **O RECIFE UNDERGROUND: ditos e ritos da contracultura em Pernambuco (1968-1974).** Recife: Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

SILVA, Leonardo Dantas. **Carnaval do Recife.** Companhia Editora de Pernambuco – Cepe. 2ª Edição. 2019. Pág. 81 – 106.

SILVA, Marcília Gama da; SOARES, Thiago Nunes (org.). **Coletânea Pernambuco na mira do Golpe, volume 2: direitos humanos, acervos, política e sociedade [recurso eletrônico].** Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. In: SILVA, Marcília Gama da. O modus operandi do DOPS-PE e o seu papel em "Defesa da Segurança Nacional" de 1964-1985. Pág. 169 – 192.

SILVA, Marcília Gama da; SOARES, Thiago Nunes (org.). **Pernambuco na mira do golpe, volume 1: educação, arte-cultura e religião [recurso eletrônico].** Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021. In: TAVARES, Rosely. Entre conciliação e acomodação: ditadura militar e a política cultural em Pernambuco entre 1975-1979. Pág. 345 – 367.

SILVA, Severino Vicente da. **Anotações para uma visão de Pernambuco no início do século XX.** Editora UFPE, 2018.

SOARES, Thiago Nunes. PINA, Silvânia de Jesus (Org.). **História de Pernambuco: novas abordagens - Volume II: República.** Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

SOBRINHO, Antônio Alves. **Desenvolvimento em 78 Rotações: A Indústria Fonográfica Rozenblit (1953 - 1964);** UFPE, Recife, 1993.

TELES, Adriana Almeida. **Woodstock e contracultura: Um olhar sobre os EUA dos anos 60**. Universidade Federal de Uberlândia, 1998. Pág. 19-35.

TELES, José. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo. Ed. 34, 2ª Edição. 2012.

THOMÉ, Luciano. **Contracultura: o conceito, sua história e seus problemas**. XIII Encontro Estadual de História da ANPUH RS, Santa Cruz do Sul: 2016.

THORNTON, Sarah. **Moral Panic, the media and British rave culture**. In: Ross & Rose (ed). *Microphone fiends: youth music and youth culture*. Nova York, Routledge, 1994.

FONSECA, Homero. **Tapacurá: Viagem ao planeta dos boatos**. Cepe Editora, 2015.

Imagens citadas:

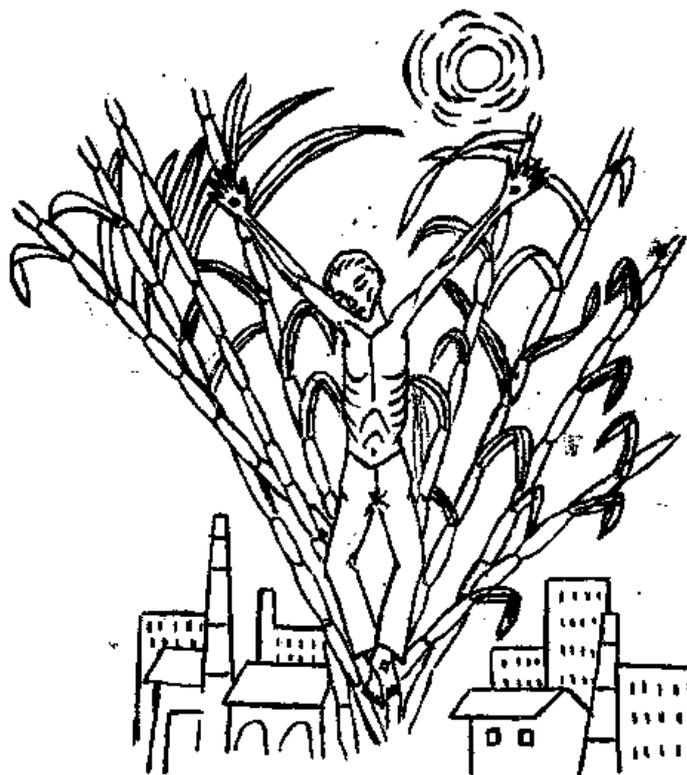


Figura 4 - Capa do 18º volume do *Jornal de Ação Católica Rural* de 1971.