



As Cenas Musicais no Recife e as Práticas Memorialísticas Acerca do Udigrudi¹

Artur Onyaiê Gonçalo do NASCIMENTO²

RESUMO

A partir de observações realizadas no cenário contemporâneo do rock produzido no Recife, foi possível constatar a recorrência com que a cena Udigrudi é citada e tida como referência para diversas bandas. Pensando nisto, o artigo propõe uma reflexão em torno das práticas memorialísticas que abordam a cena Udigrudi em diferentes momentos da produção musical no Recife.

Palavras-chave:

Cenas musicais; memória; Udigrudi; Recife.

Entre cenas e memórias

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

Entre os estudiosos das cenas é imprescindível mencionar os trabalhos de Will Straw, professor do Departamento Comunicação e História da Arte da Universidade de McGill, que, quando se trata das cenas musicais, se sobressai pelos seus esforços em teorizá-las. No trabalho *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, de 1994, Straw trabalha na tentativa de estabelecer distinções entre comunidade e cena musical, teorizando a cena musical e levando em consideração a dinâmica de práticas no que tange à produção e consumo de música nos espaços urbanos, afirmando que a cena musical vem a ser: “Um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação” (1997, pg. 494).

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Historiador especialista em História do Nordeste pela Universidade Católica de Pernambuco.



Após mais de uma década de seu primeiro trabalho que tratava das cenas musicais, Straw divaga sobre o conceito de cena proposto por ele perante todas as transformações fundamentais na circulação, produção e consumo de música na virada do século. Essa série de ponderações desponta em novo artigo, em 2006, o *Scenes e Sensibilities*. Neste artigo, o pesquisador canadense parece ter maturado o conceito de cena, versando da flexibilidade do termo, acreditando que ele seja maleável o suficiente para circunscrever a mutabilidade das identidades pós-modernas, contemplando a dinâmica e o fluido cosmopolitismo da vida urbana.

Posteriormente, com a consolidação da perspectiva de cena musical (BENNET, 2004), Andy Bennet e Richard Peterson trabalharam na proposição de abarcar as transformações da música ao conceito de cena. Os estudiosos classificaram as cenas musicais mediante suas relações com o desenvolvimento da comunicação e redes sociais, sistematizando-as em local, translocal e virtual.

Cenas locais apresentariam práticas musicais restritas a determinada localidade e práticas específicas ligadas à tradição cultural. As cenas translocais são uma gradação das cenas locais. As relações econômicas e culturais tornam-se mais complexas e o intercâmbio de diferentes localidades se evidencia. (JANOTTI & PIRES, 2011, P.14).

No que diz respeito às cenas virtuais, assim como a cena translocal, existe a separação geográfica, mas os participantes formam uma única cena através da internet.

Contudo, Janotti e Pires sugerem que esta divisão pode ser suprida pela ideia da cena como sendo umas das formas de materialização da música, pois independente da configuração de circulação e armazenamento virtual: “São ao final materializadas através de audição em suas inter-relações com o espaço em que as escutas são enformadas”. (JANNOTI & PIRES, 2011, p. 15).

O estudo no Brasil sobre cenas musicais ainda é muito recente, não obstante, é crescente a produção de pesquisas que buscam elucubrar acerca do tema. No artigo *Jovem, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical*, de 2005, João Freire e Fernanda Marques realizam uma breve análise do desenvolvimento do conceito teórico de cena musical para as práticas culturais e dinâmicas identitárias, tendo a cena indie carioca como objeto de estudo. Ao ponderarem a respeito do primeiro conceito de cena de Straw, os pesquisadores da UFRJ destacam a necessidade de uma análise mais elaborada da relação entre os indivíduos da cena e a dinâmica de surgimento de alianças, pensando o conceito de cena além da experiência sociomusical,



também considerando: “uma rede de afiliações mais ampla que permeia a atividade musical” (FREIRE FILHO & FERNANDES, p. 15).

Jeder Janotti traz importantes contribuições para o conceito de cena e pois elucida questões no que tange às identidades, ao sensível, ao mercado, e suas relações com as cenas musicais. Na sua perspectiva, ele afirma:

As cenas musicais são “enquadramentos sensíveis” que permitem, através de disputas e negociações, afirmar territórios sonoros, ou seja, circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas circulam, são embaladas e posicionam os participantes das cenas em diferentes circuitos culturais (2012, p. 2).

Ainda no campo dos pesquisadores brasileiros, Simone Sá, pesquisadora do LabCult, agrega significativamente às nossas indagações sobre cenas musicais, uma vez que acrescenta outras perspectivas no conceito de cena, entendendo desta maneira:

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

Por outro lado, buscando contribuir na construção de uma noção não tão abrangente, Felipe Trota considera, em alguns casos, uma possível utilização excessiva do termo. Trota acredita que a ideia de cena vincula-se com mais facilidade a gêneros *undergrounds* mais próximos do mundo jovem e do cosmopolitismo anglófono. Neste sentido, ele afirma que o vocábulo:

Está muito longe de ser uma palavra capaz de ser incorporada ao vocabulário musical de forma tão ampla. Como categoria nativa, o termo tem sido aplicado a músicas que processam valores cosmopolitinizantes através de conexões internacionais declinadas em inglês (TROTTA, p. 69, 2013).

Como pôde ser visto, o conceito de cena não é algo acabado e definitivo, está em constante transformação. Uma conceituação definitiva é até impraticável, visto que



assim como os indivíduos das sociedades contemporâneas, as cenas também carregam a essência mutável em seus bojos. Atento a todas estas transformações, inclusive conceituais, em entrevista para Jeder Janotti, Straw profere a definição de cena como: “esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos. Contudo, isto não resolve nada!”. (JANOTTI, 2012b).

Pensando as cenas musicais como enquadramentos sensíveis, elas permitem largas interações entre os seus entes, que contribuem na produção de subjetividades, inclusive, na construção de memórias coletivas e individuais, essenciais na constituição das identidades.

No que tange às questões das relações da memória coletiva e individual, Maurice Halbwachs (1968) já destacava que a perenidade da memória também estaria atrelada à ideia da memória como uma manifestação social e coletiva, onde, além dos acontecimentos vividos pessoalmente, também atribuía aos grupos sociais a construção da memória, a determinação do que é memorável e a maneira de ser lembrada. Deste modo, aquilo que o indivíduo absorve e considera valioso para ele, depende das suas identidades, dos conflitos, das negociações, com os grupos sociais do qual está inserido. Como são reconstruções continuamente reconfiguradas, mesmo aqueles que não tiveram uma experiência direta, podem lembrar os acontecimentos por tabela (POLLACK, 1992), novamente, dependendo da importância do evento para os grupos que este indivíduo está localizado. Por outro lado, a memória individual também tem sua devida relevância e papel na dinâmica da lembrança, uma vez que dentro de cada grupo onde os aspectos sensíveis são compartilhados, existem partes identitárias exclusivas que lembram, esquecem ou pensam de maneira distinta, há variantes dentro de cada grupo social, dentro de cada indivíduo, pressupondo enquadramentos, esquecimentos e silêncios. Seguindo este ponto de vista, Candau afirma: “A memória coletiva, como a identidade da qual ela é o combustível, não existe se não diferencialmente, em uma relação sempre mutável mantida com o outro” (2012, p. 50).

Sob estas perspectivas, pondero acerca da recorrência com que artistas do Udigrudi no Recife são citados e tidos como referência em diversos aspectos da produção cultural, principalmente no que tange à cena contemporânea do rock independente produzido em Pernambuco. Partindo desses eventos, emergem reflexões e interrogações das quais me impelem a elucidar sobre prováveis maneiras e motivações acerca das práticas memorialísticas que abordam a cena Udigrudi em distintos períodos.



Ao findar dos anos 60, nota-se no Recife uma movimentação musical que adotava estéticas mais alinhadas ao primeiro momento do rock nos Estados Unidos. Bem como em outras regiões do país, esse primeiro momento do rock no Brasil se manifestou através da Jovem Guarda, também conhecido como iê-iê-iê³, onde os Beatles foram a grande referência musical. Bandas como os Bambinos, os Éforos, Os Selvagens The Silver Jets e muitas outras foram responsáveis pelos embalos das noites jovens no Recife. Não tardou muito para que a bateria, o baixo e a guitarra, instrumentos basilares da sonoridade roqueira, somados aos instrumentos mais peculiares das culturas brasileiras, também se tornassem fundamentais na construção da sonoridade do Udigrudi no Recife.

A realização da I Feira Experimental de Música do Nordeste, acontecida em Novembro de 72, em Nova Jerusalém, foi outro fator categórico na construção da cena Udigrudi no Recife, pois foi uma abertura de espaço para a congregação de músicos que estavam dispersos no Recife e que buscavam ampliar os horizontes musicais. Dentre estes músicos estavam Lula Cortes, Marconi Notaro, Phetus, os músicos da Tamarineira Village – futura Ave Sangria – e entre outros. Sendo assim, instintivamente, surgiam várias parcerias e grupos musicais que dariam ao Recife uma cena musical distinta, compostas por uma linguagem pop lisérgica acompanhada de texturas psicodélicas, distorcidas, e carregada dos sotaques brasileiros, resultando no disco da Satwa, resultado da união de Lula Côrtes e Laílson; no disco Paêbiru, fruto da união do incansável Lula Côrtes e o músico paraibano Zé Ramalho; e o disco da banda Ave Sangria, que se tornou bastante afamado quando se refere à história do Rock em Pernambuco.

Não obstante o arrefecimento das atividades musicais udigrudi, os artistas, as suas obras, o imaginário que lhe cercava e o seu prestígio, permaneceram vivazes na história da música pop em Pernambuco, onde declarações de valorização à sua memória são recorrentes em outras cenas, em outras décadas.

Apesar da década de 80 ser considerada um período frívolo da música pop em Pernambuco, o jornalista José Teles (2000) já pensa diferente, acredita que tenha sido uma fase de transição, haja vista que grande parte dos músicos da cena Manguebeat iniciaram neste momento. Mesmo não tendo uma grande exposição midiática, ainda

³ O termo iê-iê-iê surgiu a partir da expressão *yeah, yeah, yeah*, presente em algumas músicas dos Beatles, como *She Loves You*.



assim ouviam-se movimentações influenciadas pelo rock brasileiro, o metal e o punk. Uma das responsáveis pela manutenção desta cena foi a Lourdes Rossiter, fundadora do Espaço Cultural Arteviva, criado em 1985. Tido como um berço do Mangubeat, o Arteviva dedicava-se a várias áreas culturais, contudo, com o passar do tempo, o rock foi se tornando mote central, onde havia shows, concursos, exposições e afins. Uma destas exposições foi a *De cara com o Rock*, que, aproveitando a popularização do rock pernambucano da década de 60 até 80, onde a banda Ave Sangria aparecia como pioneira do rock local.

Além da exposição do Arteviva, algumas figuras do Udigrudi, como o Marco Polo, vocalista da ave Sangria, e Lula Cortes, mantinham apresentações esporádicas, como é o caso do festival *Canta Verão*, de 1987, onde Marco Polo figurava como a estrela do festival. Neste sentido, José Teles destaca: “Como se vê, um artista que abandonara a carreira havia mais de dez anos continuava ofuscando a turma da ativa”. (2000, p. 227).

Bem como a exposição, o festival mostrava que na década de 80 já existia uma estima pela memória dos artistas participantes do Udigrudi. O fato da cena ainda ser um tanto incipiente, um momento de transição, sem um representante de peso, contribuiu para que estes os nomes da década de 70 ainda permaneçam memoráveis.

Mesmo com uma cena musical que trazia e valorizava os elementos da musical local, mais consolidada, e com maior exposição midiática, como é o caso do Mangubeat, a psicodelia do Udigrudi ainda se fez presente.

Chico Science, considerado um dos principais expoentes do Mangubeat, tinha o maracatu, coco, ciranda e outros ritmos regionais como importantes referências musicais. Seguindo seu exemplo, outros grupos. Não obstante, outras bandas de menor exposição midiática da cena mangu, como o Querosene e Jacaré e a banda Jorge Cabeleira, demonstram claramente que o Udigrudi faz parte de suas influências.

Formada em 1994 pelo vocalista Ortinho, o Querosene e Jacaré era uma das poucas bandas do Mangubeat que incorporavam as sonoridades e atitudes da década de 70 (TELES, 2000). O grupo rapidamente galgou maiores palcos, tendo em vista que tocariam no palco do Abril pro Rock dois anos após a sua formação. Considerada banda revelação na quarta edição do festival, a banda garantiu a sua presença confirmada no ano seguinte. Ao assistir o show da banda no Abril Pro Rock, o jornalista Thales de Menezes destacou: “O Querosene tem uma diferença fundamental em relação a seus



conterrâneos. Todos os elementos nordestinos estão lá, mas a base sonora é muito mais rock and roll”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1997). Mas o que chama atenção é que o Querosene e Jacaré tocou a antológica *Geórgia, a Carniceira*, da Ave Sangria. Em 1996 até tentaram contar a participação de Marco Polo, vocalista da Ave Sangria, mas evadiu-se da tentativa. Contudo, já em 1997 – após um período de ensaios com o Querosene e Jacaré –, Marco Polo não retruca, e sua participação é tida como um dos melhores momentos do show (COMMERCIO, 1997). O sucesso foi tamanho que na gravação do disco *Você não sabe da missa um terço*, estreia do Querosene e Jacaré, a regravação de *Geórgia, a carniceira* e a participação de Marco Polo foram inevitáveis.

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

Já nos anos 2000, décadas após do arrefecimento da cena Udigrudi, é onde nota-se a maior recorrência com que a cena Udigrudi é citada e tida como referência em diversos aspectos da produção cultural. Este crescimento significativo da menção ao Udigrudi tem estreita relação com o chamado *boom* da memória, característico das sociedades contemporâneas. De acordo com Andreas Huyssen (2000), este *boom* é uma tentativa de resistir ao ritmo acelerado das informações, buscando contemplar de outras maneiras. Além disso, afirma que a memória também se torna espetáculo, configurando-se como objeto da sociedade de consumo através de uma indústria cultural musealizante. Contudo, como lembra Huyssen, isso não significa uma inevitável banalização do passado, dependendo dos contextos e táticas de representação.

Um dos fatores que parece ter contribuído no *boom* memorialístico acerca do Udigrudi foi o livro *Do Frevo ao Manguebeat*, de José Teles, que traz pela primeira vez



algo escrito sobre a cena udigrudi. Sua importância se dá por ser uma das poucas referências sobre a banda para a posteridade. Neste sentido, Michel de Certeau conta que:

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

José Teles tem grande importância neste processo, pois “enterra” o Udigrudi no túmulo da história e, ao mesmo tempo, preserva e nutre a memória da cena com claras menções de apreço pela sua contribuição para a música pop no estado.

Alguns anos depois, é lançado o disco *A Turma do Beco do Barato – Projeto Antologia 70*, idealizado por Humberto Felipe, fã do Ave Sangria. O disco reuniu os artistas mais renomados da década 70: Marco Polo, Zé da Flauta, Lula Cortes, Laílson, Almir de Oliveira, Ivinho, Paulo Rafael, entre outros. Como o próprio José Teles registrou (2004), as novas gerações poderiam conhecer as músicas da turma do Beco do Barato. Mas vale ressaltar que com o maior acesso aos computadores e o advento da internet, há tempos as novas gerações já vinham tendo grande contato com a psicodelia da turma do Beco do Barato.

Concomitante a estas manifestações, atenta-se para a concepção de uma nova cena musical que, desta vez, inspira-se nos desbundados contrterrâneos dos anos 70. Em nota sobre a festa Baile do Waldyr, o *Jornal do Comercio*, parecendo estar atento à movimentação, destaca: “Salvas as devidas proporções (nenhum novo Woodstock nordestino está em vista), o Baile do Waldir, que ocorre hoje no Mercado Eufrásio Barbosa, talvez anuncie uma espécie de ‘novo udigrudi’ no Estado”. (*JORNAL DO COMMERCIO*, 2011).

Acredito que outro fator preponderante para que esta nova cena buscasse inspiração no Udigrudi foi o desgaste provocado pela hegemonia da qual o Mangueat teve na produção cultural local, onde bandas não classificadas como Mangue eram ignoradas do circuito (JUBERT, 2006). Desta maneira, esta nova cena buscava construir outras tradições, outras sonoridades, de modo que estas buscas se tornaram um objetivo comum, um importante alicerce sensível para as cenas independentes dos anos 2000.



Para não deixar dúvidas sobre as menções, em seu *release*, o Festival Desbunde Elétrico – evento produzido pelos próprios músicos que desde 2007 reúne bandas independentes – é categórico: “é um festival anual de rock independente que tem por finalidade fomentar e evidenciar a produção musical underground, ou melhor dizendo, udigrudi, inspirada na musicalidade psicodélica do Nordeste”. (A NOITE DO DESBUNDE ELÉTRICO, 2013).

Semente de Vulcão, Tagore Suassuna, Feiticeiro Julião, Dunas do Barato, Anjo Gabriel, e muitas outras bandas, são apenas alguns dos exemplos que podemos ressaltar no que se refere à alusão da cena independente contemporânea no Recife ao Udigrudi.

Como pôde ser visto, as práticas memorialísticas em torno do Udigrudi no Recife não é exclusividade das cenas mais recentes, já se manifestava décadas atrás. Entretanto, cada cena vive um contexto específico, onde transformam e dialogam com a memória Udigrudi de maneiras distintas, mas sempre tendo em comum a estima por sua importância na história da música no Recife.



REFERÊNCIAS

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

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2004.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO, 1997. Chico Science e Renato Russo são homenageados em Olinda. 21 de Abril. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq210407.htm>> Acesso em: 2 de Abril de 2014.

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

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

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

_____, Jeder: **“Partilhas do Comum”: cenas musicais e identidades culturais**. In XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Anais Eletrônicos, Fortaleza, Unifor, 2012. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1388-1.pdf>> Acesso em: 10 de Setembro de 2013.

_____, Jeder: Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **E-Compós**. Vol. 15, 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/812>> Acesso em 12 de Setembro de 2013.

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

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

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



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

_____, Will. **Scenes and sensibilities.** Disponível em:
<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>> Acesso 08 de Agosto de 2013.

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

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JR., Jeder; SÁ, Simone Pereira (Orgs.). **Cenas Musicais.** São Paulo: Editora Andarco, 2013.