

A LINHA DE FRONTEIRA SE ROMPEU⁵⁸: POÉTICAS
MUSICAIS DE UM NORDESTE PSICODÉLICO NOS
ANOS 70

Henrique Masera Lopes⁵⁹

Artigo recebido em: setembro/2015

Artigo aceito em: outubro/2015

Resumo:

Este artigo se ocupa em problematizar a emergência de novas culturas espaciais a partir da segunda metade do século XX através do que se convencionou denominar por corrida espaço-sideral. Meu objetivo é compreender de que maneira a ampliação das fronteiras humanas a partir dos avanços científicos que levaram o homem ao espaço reverberaram nas composições espaciais do campo das artes, sobretudo das artes musicais, também afetadas por essa “escapada cósmica” inerente ao período histórico estudado. Nesse sentido, proponho uma análise historiográfica do álbum “Paêbiru: O caminho da montanha do sol” lançado por Zé Ramalho e Lula Côrtes em 1975 em Recife para pensar de que maneira esta nova cultura espacial afetou a espacialização imaginária do Nordeste neste álbum que tem como tema as inscrições

⁵⁸ Trecho do poema “Câmara de Ecos” do poeta Wally Salomão.

⁵⁹ Mestrando do PPGH-UFRN, desenvolve a pesquisa “Experimentando o Nordeste: uma história das paisagens sonoras e poéticas da música psicodélica nordestina (Recife 1968-1976)” sob orientação do Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Jr. Currículo em: <http://lattes.cnpq.br/8954980171953573>

rupestres da Pedra do Ingá, localizadas na região do Cariri paraibano. Sem perder de vista os processos de subjetivação e as práticas da contracultura e da cultura psicodélica dos anos 70, com as quais os artistas envolvidos se conectavam, iremos nos debruçar sobre os impactos da aventura espaço-sideral para uma ressignificação das fronteiras imaginadas, neste caso, as fronteiras do Nordeste brasileiro.

Palavras-chave: Nordeste; Espaço; Cosmo; Música; Psicodelia.

Abstract:

This paper is concerned with the questioning of the emergence of new cultures of space since the second half of the 20th century via the so-called the space-race. My objective is to understand the way the extension of human borders starting with the scientific advances which brought Man to space affected compositions regarding space in the field of the arts, above all the musical arts. We are also concerned with the “cosmic escape” inherent in this historic period. In this sense, I propose a historical analysis of the album “Paêbiru: O caminho da montanha do sol” (“Paêbiru: The way of the mountain of the sun”) released by Zé Ramalho and Lula Côrtes in 1975 in the city of Recife. The purpose of this analysis is to think of the way this new culture of space affects the spatialization of the imagination of the Brazilian northeast in this album. The album is concerned with the petroglyphs of the Pedra do Ingá (Ingá’s Stone), found in the backcountry town of Cariri. Without losing vision of the processes of subjectification and the counterculture practices of the psychedelic culture of the 70’s (to which the artists in question were connected), we will address the impacts of the outer-space adventure in a ressignification of imagined borders, in this case, the borders of the Brazilian Northeast.

Keywords: Brazilian Northeast; Space; Cosmos; Music; Psychedelia.

Destruições em Terra

No livro “Atlas ou a gaia ciência inquieta” o historiador francês Georges Didi-Huberman faz importantes apontamentos sobre a situação histórica da primeira metade do século XX no Ocidente. Partindo da análise da obra do pensador alemão Aby Warburg, o autor nos mostra que um certo caos psíquico foi experimentado a partir dos acontecimentos da Primeira Guerra, não apenas num sentido individual, mas na própria maneira de interpretar e compreender a época e as forças históricas que nela se desenvolviam. Huberman nos diz que:

O gigantesco desenvolvimento da técnica que opera nas guerras modernas suscita, curiosa mas logicamente, um regresso da astrologia e de todos os monstros do irracionalismo: terrível e caótico renascimento em que tantos depositaram suas esperanças. Os *astras do pensamento*, por seu turno, encontram-se novamente submetidos a uma ordem da razão que ignora as constelações e apenas quer conhecer classificações positivistas e funcionalistas, reflexo das hierarquias sociais. [grifo meu] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 149).

Assim o autor aponta que um novo equilíbrio entre *astra* e *monstra* estava se processando com o avanço técnico da guerra e os processos culturais que a partir daí se delineavam, ou seja, as relações de força ganhavam uma nova dinâmica que afetava as consciências e sensibilidades no Ocidente, onde emergem razões assombradas com a monstruosidade das experiências vividas nas trincheiras da modernidade⁶⁰. *Monstra*, a tragédia com que toda cultura exhibe seus próprios monstros. *Astra*, o saber que redime ou desmonta esses mesmos monstros na esfera do pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.78). Warburg, literalmente apavorara-se com a possibilidade de um mundo movido pelas energias de *monstra*. A psicose que lhe levou a anos de internamento contribuía para a visão de que num mundo assim, as forças de *astra* estariam postas à margem, submetidas por uma ordem da razão que ignorava o movimento das constelações e encerrava-se na destruição da terra. Seu saber sofrido se encarnava na figura de Atlas e sua obra

⁶⁰ Também Walter Benjamin afirmara que ao retornar da guerra o homem volta pobre em experiência narrável, acontecimento que encarna a famosa tese do autor alemão, a saber, a ideia de que com o advento da modernidade a arte de narrar, e portanto, as experiências narráveis, caem de cotação no século XX, o que anunciaria um momento de decadência cultural. Em: *Experiência e Pobreza*. BENJAMIN, Walter. Magia e técnica. Arte e política. Brasiliense, 1987.

Mnemosyne⁶¹ expressa tal processo, segundo Huberman. Seu pensamento escutava os ruídos fascistas que começavam a se fazer ouvir na Europa. Warburg, no interior de sua psicose provocada pelo assombro da guerra, soube traçar uma sintomatologia histórica importante, ele pôde, apesar de tudo, apontar uma transformação cultural que o século XX experimentou coletivamente com o desenvolvimento da ciência e da técnica a serviço da guerra e suas consequências, ele percebeu que a expansão de racionalidades que ignoram as constelações e que apenas desejava conhecer de maneira positivista e funcionalista o mundo estava relacionada ao momento técnico e cultural que o Ocidente experimentava, sobretudo com o cenário catastrófico que emergia na Europa. Muitos, como ele, traçaram no pensamento o espanto de presenciar tamanho desejo de morte e destruição espalhado pelo tecido social. Num cenário de guerras e expansão técnica, emergem consciências e sensibilidades cada vez mais condicionadas a centrarem-se neste horizonte de aprimoramento das monstruosidades tecnológicas/culturais que tem, por exemplo, na explosão das bombas atômicas o ápice deste processo histórico. Se as armas, bombas e mísseis faziam o sangue escorrer nas trincheiras da Primeira Guerra, mais à frente, chegaríamos ao ponto em que o urano enriquecido dispersaria a matéria, transformando corpos em sombras. A ciência e a tecnologia, mais do que nunca, eram postas a serviço da destruição, estando cada vez mais atravessada pela monstra do pensamento.

Huberman nos oferece através de Warburg, uma *imagem de pensamento* contundente que se forjou precariamente em meio às tensões psíquicas que se processaram no Ocidente na primeira metade do século XX, através da relação fundamental entre técnica e cultura. Onde astra é submetido por monstra, fazendo emergir figurações psíquicas e culturais que apresentam, ao seu modo, o mal-estar

⁶¹ Atlas de imagens produzido por Aby Warburg a partir de 1924 até 1929, ano de sua morte. A obra contém 82 pranchas de imagens que foram constituídas em diferentes culturas e épocas e que se interconectam na cartografia histórica montada pelo autor. Um trabalho de história da arte e, ao mesmo tempo, uma pesquisa sobre os distintos sistemas de relações que atravessam os sujeitos, sejam relações cósmicas, terrestres ou genealógicas. Tratava-se de um inventário dos valores expressivos acionados em diferentes momentos. Para um melhor contato com a obra, ver: WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid; Ediciones Akal, 2010.

que a civilização ocidental traçara para si própria. *O homem é o lobo do homem*⁶², como afirmara Freud nos anos 30, não menos espantado que Warburg. Temos até aqui, três maneiras de enunciar o mesmo sintoma da modernidade, três amostragens do caos vivido com os tumultos da guerra organizada, três pensamentos inquietos e angustiados. Benjamin, Warburg e Freud, cada um ao seu modo, souberam aproximar suas compreensões sociopolíticas e traçar um inventário político das relações de força atuantes nos seus presentes, cada qual a sua maneira. Na esteira de Huberman percebe-se que o declínio dos astra do pensamento, faz com que as forças criativas coletivas atuem em nome dos monstros do irracionalismo e como se sabe, o século XX é rico em histórias de submissão das forças criativas às demandas bélicas de destruição, onde o maior exemplo talvez seja o caso de Wernher Von Braun e o desenvolvimento dos mísseis balísticos na Alemanha nazista⁶³.

Na busca do espaço sideral

Contudo, estas imagens de pensamento, onde a modernidade é vista e dita através da destruição monstruosa em Warburg, da decadência da experiência em Benjamin e do mal-estar civilizacional em Freud não nos servem para a compreensão de certos aspectos culturais que emergiram na segunda metade do século no Ocidente. Não nos servem, pois, elas foram ultrapassadas pelos devires históricos de outra grande guerra, de uma guerra em que a ciência e a tecnologia desenvolviam-se não para a destruição da terra e dos humanos, mas sim para o avanço sobre o espaço sideral, ou melhor, tratava-se a partir dos anos 50 de uma

⁶² “ Quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida e a história, tem coragem de discutir essa frase?” em: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo; Companhia das letras, 2011 p. 57

⁶³ O caso do jovem engenheiro Wernher Von Braun (1912-1977) é notório: “Apaixonado pela cultura espacial, viciado em astronomia desde jovem, influenciado por filmes de ficção científica. Ele não escapou das agendas de guerra que se abateram sobre o século XX[...]por volta de 1939, com 27 anos, ele já era diretor técnico do Centro de Foguetes do Exército do Terceiro Reich e foi impedido pelo governo a se filiar ao Partido Nacional Socialista, pois se não o fizesse perderia o trabalho de sua vida. Assim, teve que fazer a escolha e, ao contrário de perder seu trabalho, ou possivelmente sua vida, preferiu entortar sua paixão: das viagens espaciais para armas de destruição em massa.” em: BORGES, Fabiane. *Na busca da cultura espacial*. TESE DE DOUTORADO. Núcleo de estudos e pesquisas da subjetividade. PUC-SP. 2013 p. 23-24

guerra que assombrava o planeta com a possibilidade de uma catástrofe atômica, ao passo que estava realmente interessada na investigação espaço-sideral, cósmica. Como se sabe, as novas rotas que as relações de poder forjavam passavam pela gravidade da terra e dirigiam-se ao espaço sideral, onde novamente a terra tornava-se centro na ordem da razão, não só na ciência, mas também na ficção. Assim, é o início de uma nova aventura que efetuou-se em diferentes níveis da experiência⁶⁴. Com isso quero dizer que a Guerra Fria faz parte e marca, a emergência de uma nova imagem de pensamento no plano da ciência, das artes e da filosofia, onde a terra deixa de estar submetido pelos monstros da destruição e ganha um novo protagonismo no conjunto de enunciados constituídos pelas consciências e sensibilidades. Isso não quer dizer que as monstruosidades findaram, o que se passava no Vietnã não nos deixa mentir. Contudo, certos deslocamentos se efetuaram e novamente os sujeitos deparam-se coletivamente com o infinito sideral e suas possibilidades, rearranjo complexo que pode ser compreendido como um marco histórico fundamental para a interpretação de um vasto conjunto de conteúdos e expressões que se esboçaram partir dos anos 50, onde a retomada de enunciados siderais e astrais ganha novas configurações culturais no cinema, na música, nas artes plásticas e etc. Ciências como a astrofísica, a engenharia aeroespacial e a astronomia adentram os anos 50 sendo amplamente financiadas pelos governos norte-americano e soviético, naquilo que ficou conhecido como a corrida espacial e que desde os anos 20 já havia se iniciado discretamente na Europa e nos EUA com as chamadas “sociedades de foguetes”⁶⁵. Minha hipótese é a de que este processo de avanço tecnológico na ciência contribuiu para a retomada de maneiras de pensar e sentir ocupadas com o infinito sideral na ficção e nas artes. No ano de 1957 a cadela Laika é enviada para o espaço no foguete soviético Sputnik e

⁶⁴ “Hiroshima é de fato o fim de um mundo e o início de uma nova aventura. A ciência acaba de conquistar um poder tal que pode virtualmente destruir o planeta.” em: SERRES, Michel. Luzes. Cinco entrevistas com Bruno Latour. São Paulo; Unimarcos Editora, 1999. p. 117

⁶⁵ “Formaram-se em muitos países pequenas sociedades de foguetes: A Verein für Reumschiffart (Sociedade de Viagens Espaciais) na Alemanha; a Gruppya Isutcheniya Reaktivno Dvisheniya (Grupo de Investigação dos Movimentos a Reação) na Rússia, em 1929; a American Interplanetary Society (Sociedade Interplanetária Americana, mais tarde Sociedade Americana de Foguetes) em 1930 e a British Interplanetary Society (Sociedade Interplanetária Britânica) em 1933.” Em: CLARKE, Arthur C. O homem e o espaço. Rio de Janeiro; José Olympio Editora, 1969 (biblioteca científica life) p. 15

no ano seguinte, a NASA é criada pelos norte-americanos. As disputas neste novo campo de batalhas – o espaço sideral - era precedido por um intenso processo de desenvolvimento tecnológico das potências capitalistas e socialistas, uma onda migratória de cientistas e pesquisadores europeus são recrutados pelas duas potências. Se por um lado, a guerra monstruosa da primeira metade do século produziu personagens como os kamikazes japoneses- esses sujeitos literalmente auto implosivos- a nova guerra, fazia emergir a figura do astronauta ou do cosmonauta, o que indica rumos distintos no campo da experimentação técnica e também cultural dos espaços. Apesar de haver meios para isso, não mais explodir a terra e destruir os territórios, apesar de assombrá-la com este potencial atômico real, mas sim levantar informação sobre o cosmos e partir em direção a sua compreensão e exploração. A conquista espacial operou um movimento coletivo de rearranjo das fronteiras humanas, momento em que projeta-se um novo interesse pelo cosmos, tanto nos setores mais estandardizados da vida social quanto em parcelas menores e marginais da sociedade. Apesar dos desastres de duas grandes guerras, astra sobreviveu aos desígnios de monstra e agora a técnica e a ciência moderna expandiam-se em direção ao astral e ao sideral dos espaços e, simultaneamente, a imaginação dos terráqueos também astralizava-se em terra e sob modulações distintas, situadas historicamente em cada caso singular. O cosmos torna-se, mais uma vez, objeto de interesse coletivo e tal movimento no plano das consciências e sensibilidades conduz a novos delineamentos espaciais também no campo das artes. Nem as fronteiras da região Nordeste do Brasil escaparam desta nova configuração, e como veremos, as fronteiras regionais também foram abertas à e postas em conexão com um espaço muito maior com as invenções sonoras e poéticas da chamada música psicodélica nordestina dos anos 70.

Em 1975, o jovem cantor Zé Ramalho da Paraíba, então com 24 anos, lança seu primeiro disco em parceria com o artista plástico e músico Lula Cortes. Zé, que atuava como guitarrista na banda de rock paraibana Os Quatro Loucos durante os anos 60 tendo como referência a música da jovem guarda, o rock inglês dos Beatles, o folk de Bob Dylan, mas também Gonzaga e Jackson do Pandeiro, partiu para Recife no início dos anos 70, pois sabia que ali estava se dando uma efervescência

cultural cheia de possibilidades para suas intenções de experimentação artística e existencial. A situação psicodélica que era vivida coletivamente na capital pernambucana pelos chamados “desbundados” o atraiu para lá. Lula, por outro lado, voltara de viagem ao norte da África e ao sul da Europa, de onde trouxera um tricórdio marroquino que lhe acompanhava para todo lado e sua escuta lhe dizia que este instrumento trazia a gênese da sonoridade oriental que chegou, pelos mouros, até o território sonoro do que hoje chamamos Nordeste, esse som estaria encarnado nas escalas da viola sertaneja. Ao lado de sua companheira, a cineasta Kátia Mesel, eles viviam na casa-produtora Abrakadabra – espaço onde as afinidades criativas eram afinadas entre diferentes sujeitos- e era por lá que Zé passava a maior parte de seu tempo na cidade de Recife.

O fato é que em uma das canções do álbum que gravaram juntos, Zé pergunta à figura mítica de Sumé “ Quanto é daqui para Marte? Quanto pra Plutão?”⁶⁶ e a contundência da pergunta nos indica um desejo estranho: sair da terra e conhecer outros planetas e, talvez, passear pelo astral à procura de encontrar-se com o mítico Sumé. Mas, seria este desejo tão estranho assim à época? Antes deles, em 1972, outra parceria musical, desta vez entre os pernambucanos Geraldo Azevedo e Alceu Valença marca outra aparição do espaço sideral em uma música chamada “ Planetário”⁶⁷, onde Alceu indaga: “ esperei no planetário o meu amor, essa lua é de gesso ou de isopor?” e por fim afirma que “ uma estrela caiu e o som imaginário foi tomando o planetário e a urso menor se apagou”. A queda de uma estrela que se desprendera da constelação Ursa Menor, transformando-se em som imaginário que abarca o espaço de um planetário, é como se as subjetividades estivessem atravessadas, instigadas, atentas e imaginativas em relação ao que se passava no cosmos. Se a estrela caiu é porque os sujeitos voltavam-se novamente para as estrelas e constelações, erguiam suas cabeças e buscavam conectar-se às forças cósmicas tal qual antenas captando frequências de ondas invisíveis e seus territórios existenciais evocavam o espaço de um planetário, esse espaço menor que

⁶⁶ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=w2fD6h373GY> (acessado em 18/09/2015)

⁶⁷ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=yId587VGI4U> (acessado em 18/09/2015)

se faz um microcosmo, um cosmos menor delineado por poesia e música. Todos estes artistas fizeram parte de um momento de produção cultural específico que se desenvolveu no Nordeste entre fins dos anos 60 e meados dos anos 70, sobretudo na cidade do Recife, e suas obras durante este período, eram vistas, ouvidas e ditas como psicodélicas ou como expressões sonoras de uma dada “psicodelia nordestina” que era experimentada como uma certa contracultura existencial que à época chamava-se por “desbunde” ou “udigrudi” e que conseguiu, marginalmente, aflorar um vasto conjunto de produções no campo da música, do cinema e das artes visuais, apesar de todos os impedimentos que a situação política inspirava. O fato é que em Recife, assim como em muitos outros lugares do Ocidente, novas culturas psicodélicas constituíam-se - culturas de experimentação, do corpo e da mente - gerando criações artísticas ainda pouco estudadas em relação às espacialidades que foram compostas e suas conexões históricas. No meu caso, venho dando ênfase especial aos vestígios sonoros-poéticos desta pequena efervescência cultural na cidade de Recife e a partir dela veremos que um outro Nordeste passou a ser enunciado em sons, imagens e discursos. Um Nordeste psicodélico⁶⁸. Neste artigo, optei por pensar uma nuance cara aos conteúdos e expressões da música psicodélica nordestina, a saber, a aparição de um discurso de *deriva espacial cósmica*, elemento que acaba por situar historicamente esta espacialidade sonora e poética enquanto parte integrante das transformações culturais advindas a partir do retorno da noção de *cosmo* como categoria central na ciência e na ficção a partir dos anos 50. Veremos que a expansão das fronteiras espaciais de uma arte nordestina que passava a abarcar o infinito sideral em sua poética tornou possível uma curiosa atualização da historicidade do território e das práticas musicais desenvolvidas na região.

⁶⁸ Minha pesquisa se ocupa em compreender a historicidade do regime discursivo, imagético e sonoro do cenário musical que emergiu em Recife entre 1968 e 1976 e que ficou conhecido como “psicodelia nordestina”. Assim sendo, venho tratando de investigar as condições de possibilidade e os delineamentos éticos e estéticos deste Nordeste psicodélico enunciado coletivamente através de paisagens sonoras, poéticas e cinematográficas durante o período em questão. Sabe-se que a segunda metade da década de 70 foi de intensa criação artística na cidade de Recife, desdobrando-se em relação ao tropicalismo dos anos anteriores é toda uma experimentação coletiva que se processa nas artes e na vida social, vivia-se, como afirma o músico e artista plástico Lailson Holanda, uma situação-momento psicodélica que atravessada a vida de dados sujeitos e suas criações. Dentre eles Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Lula Cortes, Alceu Valença, Robertinho do Recife, Lailson, Flaviola, Marconi Notaro, os grupos Nuvem 33, LSE, Ave Sangria, dentre vários outros.

O álbum chamava-se *Paêbiru: O caminho da montanha do sol*, assinado por Lula Cortes e Zé Ramalho e lançado em 1975 pelo selo Solar de música independente⁶⁹. Se trata de um álbum conceitual, que se pretendia uma ópera rock nordestina tematizada a partir de um elemento específico do território nordestino - as inscrições da Pedra do Ingá - situada na região do Cariri, no município de Ingá do Bacamarte, Estado da Paraíba, monumento que vinha sendo visitado pelo artista plástico Raul Córdula desde meados dos anos 60, inspirado nos designs das inscrições, foi Córdula quem apresentou à Pedra do Ingá aos músicos. A pedra foi tombada como patrimônio histórico e artístico nacional pelo SPHAN em 1944 pois contém um vasto conjunto de inscrições grafadas em sua superfície, inscrições de arte rupestre que remetem às práticas culturais de habitantes muito antigos do território, aos povos nômades anteriores a própria ideia de Nordeste que por ali viveram e grafaram um vasto conjunto de simbologias nas paredes da pedra do Ingá, uma espécie de espaço mítico primitivo repleto de símbolos, segundo uma das músicas do disco "um altar para deuses esquecidos". Porque estas inscrições tornaram-se tão importantes para estes artistas? O que lhes atraía tão profundamente ao ponto de investirem na produção deste álbum duplo – coisa rara à época- totalmente dedicado as inscrições do Ingá? Dentre os vários símbolos grafados, alguns eram relacionadas ao espaço sideral, na pedra encontra-se representações da constelação de Orion, das Plêiades, dentre outros cinturões estelares, estes são nossos primeiros vestígios. Indagados pelos primeiros colonizadores portugueses no século XVI, os nativos diziam que a Itacoatiara (pedra pintada) não foi feita por eles e sim por antigos habitantes da região. O fato é que todo um conjunto de lendas populares se formaram em relação à existência destas inscrições e o álbum em questão foi criado tomando como mote uma destas lendas, a do mito de Sumé, que remete a tradição dos povos tupi, que afirmavam que estas inscrições foram feitas por Sumé, uma entidade anterior à cultura dos índios, um ser mágico vindo de fora do território e que além destas inscrições na região do Ingá,

⁶⁹ O termo "música independente" se refere às produções musicais realizadas fora das grandes gravadoras. Trata-se de produções gravadas e distribuídas a partir de iniciativas independentes, ou seja, que não dependiam do grande mercado musical. O álbum *Paêbiru* foi gravado nos estúdios da fábrica de vinhos pernambucana Rozenblit entre 1974 e 1975 e lançado pelo Selo Solar. Se tratava de mais uma criação realizada pela produtora Abrakadabra, da cineasta Kátia Mesel e à época, esposa de Lula Cortes.

haveria outras espalhadas por outras regiões, marcas que comporiam o que seria Paêbiru, a trilha dos caminhos de Sumé ou o caminho da montanha do sol⁷⁰. O fato é que as inscrições no Ingá são um mistério até para arqueologia, devido à dificuldade encontrada em demarcar uma datação aproximada e à complexidade simbólica ali esboçada, gerando investidas explicativas as mais variadas. De todo modo, no álbum, Zé Ramalho e Lula Cortês partiram da figura mítica de Sumé para construir este pequeno microcosmo musical que hoje é considerado o disco mais caro e raro da música brasileira e que vem sendo tratado na minha pesquisa como expressão de um evento caro ao período, a saber, o surgimento de maneiras de pensar, criar e sentir psicodélicas no nordeste brasileiro nos anos 70 e seu conteúdo sugere uma representação espacial marcada pelas transformações culturais relativas ao advento de um cenário hiper-real de experimentação histórica.

Assim sendo, gostaria de problematizar a escolha temática do álbum a partir de algumas considerações de Jean Baudrillard, no livro *Simulacros e Simulações*, no sentido de esboçar um elemento importante para a compreensão da historicidade da música psicodélica nordestina. Parto da hipótese de que as práticas culturais psicodélicas dos anos 60 e 70 devem ser compreendidas em conexão com um evento histórico fundamental inerente ao período e que influenciou profundamente os conteúdos e expressões chamados de psicodélicos - dentre eles, o álbum Paêbiru e seu conteúdo poético, sonoro e imagético. No seu livro, Baudrillard aponta a *conquista espacial*, como um acontecimento central que marca a abertura do que ele nomeia por hiper-realidade, este acontecimento, aqui será tratado como um marco importante para que possamos entender o psicodelismo e os novos delineamentos espaciais que daí advém, pois segundo o autor

A conquista do espaço constitui neste sentido um limiar irreversível para a perda do referencial terrestre. Há hemorragia da realidade como

⁷⁰ Os poucos estudos encontrados sobre a Pedra do Ingá vão em diversas direções e não existe consenso quanto a origem e o significado das inscrições talhadas. Ver: Baraldi, Gabriele D'Anunzio, *Os Hititas Americanos*, Editora Imega Instituto de Cultura Megalítica, São Paulo, 1997 ; Brito, Gilvan de, *Viagem ao Desconhecido – Os Segredos da Pedra do Ingá*, Centro Gráfico do Senado Federal, Brasília, 1993 ; Faria, Francisco C. Pessoa, *Os Astrónomos Pré-históricos do Ingá*, Ibrasa - Instituto Brasileiro de Difusão Cultural Ltda., São Paulo, 1987 e Galdino, Luiz, *Itacoatiaras – Uma Pré-história da Arte no Brasil*, Editora Rios, São Paulo, 1988

coerência interna de um universo limitado quando os limites deste recuam para o infinito. A conquista do espaço, que veio depois da do planeta, equivale a desrealizar o espaço humano, ou revertê-lo para um hiper-real de simulação. Testemunha disto são esses dois quartos quartos/cozinha/duche erguido sobre órbita, à potência espacial, poder-se-ia dizer, como o último modelo lunar. A própria quotidianidade do habitat terrestre elevada ao posto de valor cósmico, hipostasiado no espaço - a satelização do real na transcendência do espaço - é o fim da metafísica, é o fim da fantasia, é o fim da ficção científica, é a era da hiper-realidade que começa. (BAUDRILLARD, 1991, p. 154).

Neste universo hiper-real, a conquista do espaço pelo homem - acontecimento hiper-real segundo Baudrillard- não diz respeito apenas às conquistas dos projetos espaciais das agências científicas dos USA e da URSS. Pois são vários os meios que fazem os sujeitos adentrarem neste novo espaço sideral. Como foi dito anteriormente esse processo atravessa a ciência, mas também a ficção, em suma, ele define uma passagem histórica que prolifera imagens e discursos inseridos nas fronteiras siderais. Um exemplo disso é o filme de Stanley Kubrick, *2001: Uma Odisseia no Espaço*, lançado em 1968, que também foi capaz de transportar as consciências e sensibilidades dos espectadores para uma experimentação de novas fronteiras espaciais. O filme procura conduzir – com seus efeitos especiais inovadores e uma trilha sonora de música clássica - experiências estéticas de um corpo que estaria em órbita, a perspectiva do filme é a dos astronautas que navegam o espaço. O astronauta, este novo personagem conceitual do mundo hiper-real enuncia-se de diferentes maneiras e em diferentes cenários. Também David Bowie, lançou em 1969 a música *Space Oddity*⁷¹, onde o mundo é, mais uma vez, visto pelos olhos de um astronauta que conversa com o controle de voo em terra e diz coisas como: “O planeta terra é azul e não há nada que eu possa fazer/ Apesar de ter viajado mais de cem mil milhas estou me sentindo bem parado/ eu acho que minha nave sabe para onde ir”. E o pessoal do controle de voo responde: Tome suas pílulas de proteínas e coloque o capacete/ Você realmente teve sucesso, agora os jornais querem saber que camiseta você usa/ agora é hora de sair da cápsula se você

⁷¹ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=cYMCLz5PQVw> (acessado em 18/09/2015)

ousar. A chegada dos três tripulantes norte-americanos na lua em julho de 1969 foi televisionada ao vivo para 15% do planeta, a expansão técnica e científica colocava a mente e os corpos dos astronautas em outra dimensão espacial, sujeitos que foram lá e viram a terra noutra perspectiva, o astronauta é o próprio personagem conceitual desta nova geografia hiper-real que a conquista do espaço anunciou. Na hiper-realidade o astronauta conduz a novos modos de subjetivação para aqueles que ficaram em terra. Pois quem disse que eles foram sozinhos? Novos delineamentos passaram a ser traçados na construção imaginária dos espaços e no caso do Nordeste não foi diferente e são as produções musicais da psicodelia nordestina que nos deixaram algumas marcas importantes sobre os impactos destas transformações culturais.

Como se vê o impacto do que se convencionou chamar por “conquista do espaço sideral” foi um acontecimento que reverberou em diversas direções, sobretudo a partir dos fins dos anos 60 quando o homem chega à Lua. Uma nova dinâmica teria se insinuado a partir deste acontecimento, dinâmica que nos ajuda a compreender a própria historicidade do álbum de Zé Ramalho e Lula Cortes e a concepção espacial que ali se enuncia. Poderíamos falar de um retorno dos astra do pensamento, como já foi dito anteriormente, assim como poderíamos enunciar outros processos que coabitam a obra. Como muitas outras invenções culturais do período, o álbum Paêbiru integra esse movimento de desterritorialização das subjetividades, marcadas pela perda do referencial terrestre, que está conectada aos acontecimentos hiper-reais da conquista espacial na ciência e na ficção. Contudo, a singularidade do disco em questão aos olhos do historiador, consiste em trazer à superfície dos anos 70 um elemento cultural constituinte do território (A Pedra do Ingá e a lenda de Sumé) como sendo uma representação primitiva das relações tecidas pelos homens com o cosmos -ou com os astra do pensamento- e também por incorporar uma estilística poética própria dos cantadores e improvisadores. Como o veremos, essas conexões se relacionam profundamente.

O que nos chega aos ouvidos se mostra como o resultado de uma dobragem várias temporalidades transformadas numa paisagem sonora e poética

multifacetada que engendra traços primitivos do território, anteriores a própria ideia de Nordeste, e que parte para um novo agrupamento destas inscrições no território, conferindo à Pedra do Ingá uma espécie de encantamento mágico que poria os sujeitos em conexão com uma cultura vinda de um além-terra. As imagens grafadas na pedra ganham nova condição de existência através das experiências que catalisaram a elaboração do álbum, esquecidas no território, elas ressurgem como componente central de uma fabulação, criada à luz da vivência psicodélica que atravessava os sujeitos envolvidos à época. Fabulação espacial que remete às próprias estórias e lendas populares, indígenas e caboclas, que circulavam oralmente pela região e que foram levantadas pelo grupo envolvido na criação do álbum. Ao mesmo tempo, Paêbiru também traz as marcas culturais de uma experiência tecida a partir de um comportamento desviante, do desbunde, da contracultura urbana, do experimentalismo musical e das experimentações psicodélicas com substâncias enteógenas e alucinógenas, algo caro à situação histórica do momento e portanto, se processa uma ressignificação deste monumento arqueológico nesta obra musical que nos ajuda a compreender as singularidades deste Nordeste psicodélico que apareceu através da produção musical do período. É um *apelo ao fora* que se esboça no conteúdo do disco, em grande medida, através da poética incorporada por Zé Ramalho, como no caso da canção ‘‘Nas paredes da pedra encantada’’⁷², que inicia-se da seguinte maneira:

Quando as tiras do véu do pensamento
Desenrolam-se dentro de um espaço
Adquirem poderes quando eu passo
Pela terra solar dos cariris
Há uma pedra estranha que me diz
Que o vento se esconde num sopé
Que o fogo é escravo de um pajé
E que a água há de ser cristalizada
Nas paredes da pedra encantada
Os segredos talhados por Sumé

⁷² Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=I-P4SuYmdsw> (acessado em 18/09/2015)

Primeiramente devemos levar em conta que a poética da canção se faz no interior das estruturas de rima das cantorias e dos poemas de cordel que se desenvolveram historicamente entre a população sertaneja, Zé Ramalho nos apresenta aquilo que se convencionou chamar como “ décima”, ou seja, uma rima escrita em 10 versos, geralmente no formato de rima ABBAACCDDC. Todas as outras estrofes da canção seguem esta estrutura, com exceção deste primeiro verso, uma vez que a palavra “pensamento” não rima como nenhuma outra. A cantoria popular se alia ao o rock psicodélico – a sonoridade desta canção é composta por uma bateria veloz, sintetizadores modulados, guitarra, baixo e saxofone – numa poesia de tema visionário que se passa no sertão do cariri. É uma espécie de encontro entre as lendas populares sobre Sumé e as experiências visionárias vividas coletivamente nos encontros no Ingá para a criação do álbum, disso resulta uma trama entre o rock ‘n’ roll e a poética popular que parece nos mostrar uma das características deste Nordeste psicodélico criado na música.

A poética do álbum, com as letras de Zé Ramalho, marca essa presença das estruturas de rima do repente, do cordel e da canção popular que se tornou uma característica do estilo poético do autor e foi o que o distinguiu na música popular brasileira a partir de fins dos anos 70, quando ela torna-se nacionalmente conhecido com o lançamento de seu primeiro álbum solo em 1978, naquilo que se convencionou chamar de “ invasão nordestina”⁷³. É importante pontuar que foi em 1974 que – mesmo ano das gravações de Paêbiru- a jovem cineasta Tânia Quaresma partiu para o Nordeste para gravar o documentário “ Nordeste: Cordel, Repente e Canção” que entrevistou e filmou sessões musicais de vários cantadores nordestinos em suas cidades, dentre eles o rabequeiro Cego Oliveira, o repentista Pinto do Monteiro, as crianças emboladoras Caju e Castanha, Agapito Francisco Correa, dentre outros. Para gravar esse documentário, Tânia Quaresma convidou os então jovens músicos Zé Ramalho da Paraíba, Geraldo Azevedo e Lula Cortes para lhe acompanhar na expedição pelo Nordeste, visitando vários estados da região

⁷³ A partir da segunda metade da década de 70 novos artistas nordestinos ganham notoriedade nacional com discos lançados por grandes gravadoras, momento que ficou conhecido como “invasão nordestina” alçando cantores como Ednardo, Fagner, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Elba Ramalho, Zé Ramalho, dentre outros que puderam consolidar suas carreiras desde então.

durante mais de um mês de filmagens. No filme, Zé Ramalho aparece cantando versos do lendário Zé Limeira, popularmente conhecido como “o poeta do absurdo”. Não é à toa que Zé Ramalho afirma que a sua participação no documentário de Tânia foi um marco na sua vida e carreira, pois esta oportunidade lhe pôs em contato com vários cantadores e assim ele pode conhecer melhor uma série modalidades de cantorias e repente que estes sujeitos possuíam conhecimento e que lhes foram transmitidos e a partir daí sua maneira de compor transforma-se e em Paêbiru temos a primeira expressão deste processo. As filmagens do documentário de Tânia acabaram por catalisar transformações na concepção poética de Zé Ramalho e seria valioso se pudéssemos, noutra momento, conhecer mais a respeito dos bastidores dessa produção. Um traço dessas conexões aparecem na letra de “Nas paredes da pedra encantada” que é estruturada e cantada na mesma linha rítmica e melódica da canção “Martelo alagoano”⁷⁴, uma composição de Zé Limeira que foi interpretada por Zé e Lula Cortês para a trilha sonora do filme de Tânia Quaresma, o que mostra uma continuidade do estilo quase que “surrealista” de Zé Limeira no texto de Zé Ramalho, uma espécie de sobrevivência estilística filiada a uma diferenciação fundamental que diz respeito à sonoridade rock ‘n’ roll nordestino que está contida no álbum Paêbiru.

A música que abre o disco, intitulada “Trilha de Sumé” inicia-se com a marcação rítmica da percussão que passa a ser acompanhada pelo som de uma flauta e de ruídos humanos que mais parecem o barulho de insetos em movimento. A flauta, como se sabe, configura-se como uma sonoridade que indica o sentido de uma elevação espacial, é um som que produz a sensação de flutuação, enquanto isso os insetos voam ao redor e a percussão continua ritmando a música. O violão acompanha em acordes até que uma linha de baixo adentra e passa a delinear o suíngue da música junto com os maracás indígenas que se sacodem como num ritual. Dois minutos se passam para que o território sonoro da música aglutine todos estes elementos e então Zé Ramalho canta o primeiro verso “Mercúrio, Vênus, Terra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano, Netuno e Plutão / “Mercúrio, Vênus, Terra,

⁷⁴ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=D2fE1p0KKAY> (acessado em 18/09/2015)

Marte, Júpiter, Saturno , Urano, Netuno e Plutão`` e no fim da canção indaga: Sumé
dizei a flor/ A mim mesmo e a meu irmão/ Que mensagens, que caminhos, que
traços estão nesse chão?/ Onde fica tua estrela?/ Quanto é daqui para Marte quanto
pra Plutão?/ Quanto é daqui para Marte quanto pra Plutão?``

Logo de cara a canção delinea uma dimensão espacial cósmica, pois ao
invocar os nove planetas, as fronteiras do território são abertas e o discurso
transporta-se para uma espacialidade sideral, partindo de uma parte material
concreta situada no território do que se convencionou chamar Nordeste - as
inscrições da pedra do Ingá - os planetas são convocados para demarcar um
horizonte de desterritorialização espacial , indicando um traço marcante da poética
psicodélica nordestina: a perda do referencial terrestre ou a satelização do real. A
letra da canção `` Trilha de Sumé``, faixa de abertura do álbum, explicita uma
composição espacial em que o homem tece um desejo de captar as forças do
cosmos, de desterritorializar-se e ao mesmo tempo encontrar-se com os caminhos
de Sumé. Aqui já se esboça uma trajetória enunciativa característica da época,
desencadeada, em grande medida, pelos avanços tecnológicos na hiper-realidade e
pela nova cultura espacial, momento em que a humanidade literalmente avança para
o espaço sideral, de uma maneira muito diversa. O lançamento dos primeiros
foguetes em fins dos 50, a ida do homem ao espaço nos anos 60, a chegada à lua em
1969 e toda a querela cultural que a Guerra Fria tornou possível - dos filmes de
Kubrick à Guerra dos Misseis- um processo cultural transformador na maneira
como os sujeitos espacializavam suas vidas, algo aconteceu e deixou suas marcas em
muitas matérias de expressão que surgiram desde então e as expressões psicodélicas
da música nordestina se singularizam por trazerem essa marca que a nova era hiper-
real desencadeia.

Também Gilberto Gil, em 1967, compôs a música Lunik 9⁷⁵ aonde o
impacto das transformações espaciais que vínhamos falando aparece sob diferentes
perspectivas. Ao saber que uma sonda chegara à Lua, o artista traduz na canção as

⁷⁵ Lunik eram sondas ou módulos lunares soviéticos que começaram a ser lançadas em direção à
Lua em 1959. A lunik 9 chegou em solo lunar no ano de 1966, três anos antes do primeiro humano
por lá chegar.

tensões existenciais, filosóficas e também políticas que este acontecimento trouxe consigo para a sociedade de maneira geral. “ Lá se foi o homem conquistar os mundos”, conquista que deixava as pessoas felizes por um lado, mas também tristes e apreensivas noutra sentido, não devemos esquecer que a eminência de um desastre atômico era simultânea às conquistas siderais. A dúvida sob o destino da vida no planeta e sob o que seria feito com a Lua, “ Talvez não tenha mais luar para clarear minha canção”, pois é importante ressaltar que, antes de mais nada, vivia-se uma guerra. O espaço sideral era o novo campo de batalha, “ Guerra diferente das tradicionais/ Guerra dos astronautas nos espaços siderais”. Mas como todo combate, a corrida espacial também fazia-se embate de representações, “ Muitos palpites, mil opiniões”. Gil também pode detectar outro elemento desencadeado pela nova cultura espacial das viagens siderais e dos astronautas “ Ah sim! Os místicos também/Profetizando em tudo o fim do mundo”, especuladores e visionários, tal qual Zé Ramalho e Lula Cortes também adensavam a investida humana sob o cosmo. A única coisa que não poderia ser negada é que um novo fato passara a existir: “ 7,6,5,4,3,2,1, já!”, ou seja, o mundo decolava, as fabulações espaciais desterravam-se, a especulação progredia em diferentes caminhos. Corre! “ É chegada a hora de escrever e cantar”.⁷⁶

A corrida espacial, foi um acontecimento marcante do período e sua presença nos meios de comunicação de massa, como a televisão e o rádio, eram constantes, logo a vida cotidiana era cada vez mais “satelizada” e os referenciais terrestres das representações da modernidade perdiam consistência para muito grupos culturais. Fronteiras imaginadas como as de “nação” e “região” sofreram deslocamentos para dar vida a novos delineamentos espaciais. Não que estas fronteiras deixaram de existir, no entanto, se processou um esgarçamento da noção de espaço que reverberou na composição imagética, sonora e discursiva da própria ideia de região e isso fica muito claro no caso da psicodelia nordestina, especialmente a partir do álbum Paêbiru, onde as inscrições do Ingá são tomadas com ponto de partida para uma experiência que tende a uma certa satelização do

⁷⁶ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNbWF8bMuZE> (acessado em 18/09/2015)

Nordeste, ou seja, acaba-se por transcender as próprias fronteiras territoriais da região ao tratar as paredes da pedra como um território encantado e misterioso, pois nas pedras talhadas estavam os vestígios de uma antiga maneira de lidar com o espaço sideral, assim a espacialidade que se enuncia no álbum traz consigo uma pertença cósmica que sobrevive na composição de Paêbiru, as inscrições do Ingá funcionam como estas imagens sobreviventes que dizem, apenas com o fato de existirem, que uma outra vida ali foi possível, vida que talvez viesse de um alhures desconhecido. As fronteiras do real, sendo novamente abertas ao infinito sideral, atravessada por vetores intergalácticos, marca um movimento de cosmicização das matérias de expressão, o que fica claro ao analisarmos o texto de abertura do álbum, que se apresenta como relato das experiências psicodélicas vividas em torno da Pedra do Ingá:

Comemos alguns cogumelos secos que encontramos [...] a irrealidade se apossava cada vez mais dos nossos corpos e nossas mentes, e toda a lenda que nos havia enchido o ouvido até aquele dia parecia florir em tudo. Nas sombras raras onde descansávamos, nos maribondos e nas borboletas, e na nossa pele que se avermelhava ou se coloria com os primeiros símbolos que encontramos, claros e bem gastos dentro de uma loca [...] éramos como os índios? Ou estranhos seres primitivos e sem idade? E como loucos assim achamos estrelas de um relevo mais forte[...] com um papel na mão subi a uma pedra que se punha ao lado da estranha constelação, e constatei que se assemelhava muito a Órion, constelação esta que nos escritos dos mapas estelares dos astrólogos, regem os signos do ligados à Terra.⁷⁷

Curiosamente, essa expansão espacial sentida pelos sujeitos a partir das novas fronteiras siderais que se delineavam e pela experimentação psicodélica que afluía na contracultura do desbunde pernambucano, abriu um horizonte de incertezas em meio a esta imensidão de um cosmos infinito que se insinuava nas consciências e sensibilidades, sendo captada, redimensionada ou reterritorializada a partir de estratégias diversas. Ao passo que um acontecimento tão novo e tão atual ocorria no planeta, através dos avanços da astronomia, da astrofísica e da engenharia

⁷⁷ Texto de abertura do álbum Paêbiru escrito por Lula Cortes.

espacial, fazendo as pessoas sentirem coletivamente que novas fronteiras eram conquistadas, ao mesmo tempo, em resposta a estes fluxos que compunham o universo sideral da hiper-realidade dos astronautas e cosmonautas, é todo um arquivo de enunciados que tomam o espaço sideral como matéria de expressão que passa a ser recomposto sob modalidades de pensamento diversas, é todo um conjunto de investigações de culturas antigas que retorna à superfície como que para dar sustentação histórica para a compreensão da expansão das fronteiras experimentada pelos sujeitos na terra, é toda uma compreensão cósmica da realidade que retorna sob modulações subjetivas variadas. Astra sobrevivente se infiltra, mais uma vez, na ordem da razão e dissemina-se socialmente constituindo saberes, subjetividades e relações de poder astrais.

É neste sentido que projeta-se toda uma formação discursiva que se popularizou entre os cenários alternativos que encarna uma atitude filosófica e existencial chamada de ``Nova Era`` - rede de pensamentos que está intimamente conectada à emergência de subjetividades desviantes ou contraculturais como as do movimento hippie por exemplo- e que devem ser levadas em conta para a compreensão da poética da música psicodélica nordestina. Artistas como Zé Ramalho, Lula Cortes e Alceu Valença fazem parte dessa geração que absorveu estes saberes como fonte de conhecimento. O esoterismo, a astrologia e a especulação mística popularizaram-se amplamente nas primeiras décadas da segunda metade do século XX, deixando de ser apenas matéria de conhecimento de pequenos grupos de eruditos versados. Ao historiador, pode parecer estranho ter de lidar com as categorias de pensamento trazidas por tais maneiras de pensar, uma vez que estas não costumam estar balizadas pelas fronteiras de uma certa ordem de razão com a qual estamos habituados a operar em nosso pensamento e sensibilidade. O fato é que propaga-se um interesse coletivo por saberes dos mistérios e pelo estudo das relações entre o homem e o cosmos que foram historicamente desenvolvidos por diferentes culturas. Tal processo, acaba por trazer à tona uma série de saberes, tais como as ciências ocultas, misticismo oriental, ufologia, teosofia, gnosologia, xamanismo indígena, mitologia comparada, animismo, esoterismo, transcendentalismo, astrologia- e também o estudo das cosmologias, simbologias e

construções míticas de habitantes primitivos do território, que passaram pela terra e criaram, ao seu modo, maneiras de conhecer e de povoar o espaço com símbolos que integram elementos do espaço sideral, tais como as inscrições na Pedra do Ingá e que chegaram a despertar o interesse de estudiosos e especuladores que acreditavam que estas marcas e construções primitivas representavam uma refinada comunicação do seres deste planeta com seres de outros planetas. Quando Erich Von Daniken publica em 1968 o livro que se torna best-seller no Ocidente e que tem por título a curiosa pergunta “ Eram os deuses astronautas?” isso indica, ao historiador atento, não a disparidade da pergunta – um tanto quanto mal formulada do ponto de vista histórico e distante do juízo habitual- mas a confirmação de que a cultura espacial emergente a partir dos anos 50 promoveu uma profunda reconfiguração dos questionamentos e das especulações sobre o espaço sideral, a vida fora do planeta e sobre a origem dos vestígios simbólicos de antigas formas de vida no planeta. A questão não é simplesmente julgar banal a pergunta levantada, pois assim não caminharíamos na reflexão e incorreríamos no erro de deixar irrefletida as condições históricas que tornam certos delírios possíveis. Se trata, noutro sentido, em problematizar o que torna a pergunta possível e porque ela se espalha pelo Ocidente de maneira tão contundente, sobretudo entre consciências e sensibilidades que desviavam-se, por motivos vários, entre a contracultura e suas diversas facetas. Isso é uma realidade histórica que não pode ser ignorada para a compreensão das maneiras de pensar, criar e sentir psicodélicas que emergiram à época e que deram materialidade ao álbum Paêbiru. Devemos levar em conta que é toda uma heterogeneidade de narrativas especulativas, esotéricas, místicas que fazem retornar sistemas de pensamento e seus símbolos que foram retomados e reatualizados no contexto das culturas psicodélicas surgidas a partir dos anos 60, culturas que nasceram fortemente impactadas pelos eventos históricos da conquista espacial e que, portanto, misturavam suas compreensões nascidas num cenário de acontecimentos hiper-reais onde astronautas viajam ao espaço sideral aos conhecimentos históricos sobre antigas culturas que, ao seu modo, compuseram em suas práticas culturais cartografias imaginárias do espaço sideral, seus espaços míticos o diria Yu-fu Tuan, em suma, suas cosmologias. Até mesmo cientistas

conectados ao programa espacial norte-americano como Carl Sagan⁷⁸ ou o alemão Hermann Oberth⁷⁹, astrofísicos profundamente atuantes na sondagem espaço-sideral, chegaram a ponderar – num viés distinto do de Erich Von Daniken, o qual julgavam um amador – a possibilidade da existência de seres extraterrestres, supondo inclusive que antigas inscrições encontradas na Terra poderiam ser produto de culturas vindas de fora do planeta que habitamos. Por ora, não pretendo prosseguir a respeito dessa reflexão, meu intuito é apenas mostrar que tais modalidades de especulação sejam elas científicas, esotéricas, artísticas, etc. representaram um fato concreto à época, o que mostra o grau de incertezas e as possibilidades de conexão com as quais a ciência e a ficção do período estavam lidando, de maneira que, ao historiador, cabe questionar-se dos efeitos dessas dúvidas nas composições espaciais que a partir dela emergem em situações locais, tal é o caso do álbum Paêbiru no Nordeste brasileiro.

Quando Zé Ramalho faz perguntas a Sumé, tais como, “onde fica a tua estrela?” e “quanto é daqui para Marte, quanto pra Plutão?” deve-se notar que as perguntas encarnam os efeitos desse movimento de deslocamento espacial caro ao período, que foi a redefinição das fronteiras espaciais numa era de acontecimentos hiper-reais. No entanto, devemos discordar de Baudrillard quando ele diz que toda a fantasia deixa de ser possível nesta nova era. Pois a satelização do real ou a perda do referencial terrestre, tal como nos fala o autor, não deixa de ser acompanhada por uma dada necessidade de expansão e aprofundamento das fronteiras da memória coletiva que faz com que se atualize a superfície do presente com um vasto conjunto de inscrições primitivas, como as inscrições na pedra do Ingá, o que gera um novo cenário de fabulações históricas, cenário menor, mas que sobrevive, apesar de

⁷⁸ Doutor pela Universidade de Chicago, Carl Sagan (1934-1996) deu importantes contribuições para o estudo das condições climáticas de outros planetas, como Vênus, Júpiter e Marte. Desenvolveu uma série de sondas que foram enviadas ao espaço a partir dos anos 60. Ficou mundialmente conhecido através da série televisiva “Cosmos”, lançada nos anos 80. Além disso, Sagan foi presidente das mais importantes sociedades astronômicas norte-americanas e em 1982 criou a SETI (Search for Extraterrestrial Intelligence, em português: Busca por Inteligência Extraterrestre).

⁷⁹ Herman (1894-1989) foi um dos percussores da astronáutica moderna. Trabalhou como consultor científico para o filme de Fritz Lang “A mulher na lua” de 1929. Contribuiu para o desenvolvimento dos foguetes norte-americanos Atlas e para a construção do Explorer I, primeiro satélite artificial da NASA lançado ao espaço em 1958. Ele também era adepto das teorias extraterrestres.

tudo⁸⁰, às impossibilidades hiper-reais apontadas por Baudrillard. Pois, a “escapa cósmica” ocorreu em diversas direções, sobretudo por entre os subterrâneos e às margens da cultura dominante. Vemos isso acontecer claramente em diferentes níveis de expressão, sobretudo, através do ganho de popularidade dos saberes conectados aos movimentos “New Age”, do qual o psicodelismo faz parte. Perdido os referenciais terrestres é todo um passado de culturas nômades desterritorializadas que se aciona e que aparecem novamente, mas aparecem sob a diferença das condições históricas do período, aparecem acionadas pela situação histórico-existencial que vivia-se na Recife de então e que não está desconectada da situação política do período, como o veremos.

As inscrições na Pedra do Ingá demonstravam, aos artistas envolvidos na produção de Paêbiru, que neste território que se convencionou historicamente chamar por Nordeste, mais especificamente no sertão do Cariri, haviam marcas misteriosas de uma antiga maneira de viver que construíra uma linguagem de símbolos relacionados aos movimentos das constelações e dos planetas no cosmos e tudo aquilo se atualizara numa situação histórica em que homem havia chegado ao espaço através da expansão técnica, a tal ponto que até Sumé passa ser visto e dito como viajante interstelar. É Gilles Deleuze e Félix Guattari quem nos deixam uma valiosa apreensão filosófica destes movimentos vividos no Ocidente à época quando dizem que:

Os poderes estabelecidos nos colocaram na situação de um combate ao mesmo tempo atômico e cósmico, galáctico. Muitos artistas tomaram consciência dessa situação a bastante tempo, e até antes que ela tenha se instalado (por exemplo, Nietzsche) E eles podiam tomar consciência disso porque o mesmo vetor atravessava seu próprio domínio: uma molecularização, uma atomização do material associada a uma cosmicização das forças tomadas neste material[...]fazer da despopulação um povo cósmico e da desterritorialização uma terra cósmica, este é o voto do artista-artesão, aqui e ali, localmente. Se os nossos governos têm

⁸⁰ Sobre a disparidade das sobrevivências em tempos onde as destruições parecem insuperáveis ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2014 e DIDI-HUBERMAN. Atlas ou a gaia ciência inquieta. Lisboa; krym + eam, 2013.

de se haver com o molecular e o cósmico, nossas artes também encontram aí seu interesse, com o mesmo desafio, o povo e a terra, com meios incomparáveis, infelizmente, e, no entanto, competitivos. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 172-173)

Enquanto os processos estandardizados pretendem colocar o molecular num conservatório, no sentido de dominar um cosmo – vide toda a querela científica e midiática da Guerra Fria - o artista moderno, por sua vez, parte do molecular em direção a um cosmo incerto, ele vive, ao seu modo, o que Paul Klee chamou de “escapada cósmica” (KLEE, 2001, p.84). Assim, essas mensagens vindas de um passado longínquo, anterior a colonização do território pelos portugueses, foram apreendidas através de uma maneira de ser psicodélica que as tratou como expressões de uma dada ideia de ancestralidade relativa ao espaço, uma vez que nas pedras estavam grafadas, acima de tudo, os sinais de que uma outra vida já foi possível ali e que, além disso, essa antiga maneira de expressar-se apresentava sinais de uma compreensão de espaço as quais estes artistas estavam interessados em decifrar e esta aproximação relaciona-se ao momento de atualização das fronteiras espaciais que se experimentou coletivamente a partir da intensificação da corrida espacial nos anos 60, que como sabemos, é acompanhada pela ressurgência de saberes antigos no interior daquilo que se convencionou chamar de “Nova Era”. Nesse cenário de entrecruzamentos, temos, além da psicodelia nordestina de Lula Cortes e Zé Ramalho em Paêbiru, a obra musical, cinematográfica e literária de um artista como Jorge Mautner e sua filosofia do Kaos com K, os discos de Jorge Bem, que entre os anos 60 e 70 lançou álbuns onde o misticismo e o esoterismo estão no centro da poesia e da musicalidade, como em “Tábua de Esmeralda” de 1974, “Solta o Pavão” de 1975, além é claro, de outros álbuns da música psicodélica nordestina como “Satwa” de Lula Cortes e Lailson de 1973 ou o disco da banda pernambucana Ave Sangria, de 1974. De Mautner poderíamos falar do seu filme “Demiurgo”⁸¹, uma chanchada filosófica gravada em Londres no início dos anos 70, onde ele, Gilberto Gil e Caetano Veloso dividem a cena numa experiência cinematográfica psicodélica e notoriamente perpassada pela

⁸¹ Disponível na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=BoWwYkMVJYk> (acessado em 18/09/2015)

cultura “ Nova Era” que era experimentada no Ocidente. Artistas que, ao seu modo, pensavam e sentiam atravessados pelas forças atômicas, cósmicas, intergalácticas que circulavam em sociedade por diversos meios. A produção musical brasileira dos anos 70, ao contrário do que faz pensar a mitificação em torno do tropicalismo sessentista, não estava condenada a uma ressaca “pós-tropicalista” que teria acometido à arte sonora. Mesmo, em grande medida, à margem dos holofotes do grande mercado musical, é possível perceber um momento muito frutífero em matéria de criação, que vai de Hermeto Pascoal a Tom Zé, Naná Vasconcelos, Jards Macalé, às várias bandas de rock progressivo do Rio de Janeiro, além dos artistas acima citados e vários outros. Nos anos 70 viveu-se um intenso processo de experimentação sonora e poética e curiosamente, a arte musical, foi um território fértil para a invenção de paisagens musicais impactadas pela reconfiguração das fronteiras humanas da qual vínhamos falando. É nesse microcosmo histórico-musical que Paêbiru insere-se. Pois a música tem disso: ela foi muito mais sensível às mudanças tecnológicas, muito mais estreitamente ligada a elas do que a maioria das outras artes (exceto, sem dúvida, o cinema).⁸²

As marcas da Pedra do Ingá eram rastros de uma territorialização do espaço muito anterior à existência de uma região Nordeste e as inscrições do Ingá, até onde sei, não costumam integrar as imagens, discursos e sonoridades que delineiam as fronteiras da região, sua existência parece estar distante das fronteiras regionais traçada por consciências e sensibilidades tradicionalistas por exemplo. A historicidade que atravessa a composição de Paêbiru remete aos rastros de um passado primitivo, anterior à colonização do território e à vida social de onde costumam partir as idealizações regionalistas, tradicionalistas, armorialistas que querem nos fazer crer numa certa “ essência regional”. As memórias a serem trabalhadas por Zé Ramalho, Lula Cortes, Raul Córdoba e Kátia Mesel são a de um território cultural dos grupos nômades que deixaram suas visões de mundo grafadas nas paredes da Pedra do Ingá sabe-se lá a quanto tempo atrás. É como se a memória do território fosse aprofundada através desta busca pela compreensão dos

⁸² Michel Foucault/Pierre Boulez – A música contemporânea e o público. Em: FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos vol. III. Rio de Janeiro; Forense universitária, 2001. p. 391

referenciais inscritos e simbolizados a partir da lenda de Sumé e da trilha Paêbiru, chegando num espaço onde já se está fora do Nordeste – ou pelo menos das imagens e discursos que costumam encerrá-lo como espaço da saudade e da tradição- fora não apenas por desterritorialização com as experiências da vida moderna, mas fora, inclusive, pelo aprofundamento das marcas culturais do espaço. A Pedra do Ingá, um território, um espaço mítico primitivo, lá onde o Nordeste não existe para ele mesmo, fechando-se sobre si próprio, mas sim como um espaço de exterioridade a tudo isso. O Nordeste, visto e dito à luz de uma cultura psicodélica, desterritorializa-se do passado instituído pelo regionalismo tradicionalista para ir em direção a uma memória bastante antiga, primitiva, pelo fato de haver nelas, apontamentos para a compreensão deste espaço sideral que a nova cultura espacial dava visibilidade e pela possibilidade das marcas na pedra terem sido traçadas por seres vindo de um fora que não se conhece. É como se as fronteiras do nordeste se dissolvessem para serem reinventadas sob outra maneira de pensar e sentir, sob a perspectiva de sujeitos que, ao invés de traçarem o fechamento imagético e discursivo da região para protegê-la das influências externas, partiram para uma estratégia de composição que respondia positivamente ao novo horizonte hiper-real e que descobria que antes da existência do nordeste tradicionalista, outra cultura foi possível naquele território e que esta cultura - a dos povos primitivos que inscrevem parte do cosmos na pedra do ingá, ao invés, da cultura da colonização portuguesa, era o passado que lhes interessava para dizerem a si próprios e a sua época.

Época de Cosmonautas na Terra, assim o dirá Clarice Lispector, impactada pela velocidade do “acontecimento cosmonauta” que lhe atravessara desde a ida de Gagarin ao espaço sideral. Através do que capta a autora em relação a este novo momento, um dia após o passeio sideral do cosmonauta russo, ela escreve sobre algo que a sociedade experimentara coletivamente, de onde extraímos esta passagem:

De agora em diante, me referindo à Terra, não direi mais indiscriminadamente “o mundo”. “Mapa mundial”, considerarei expressão não apropriada; quando eu disser “o meu mundo”, me lembrarei com um susto de alegria que também meu mapa precisa ser

refundido, e que ninguém me garante que, visto de fora, o meu mundo não seja azul[...]Para vermos o azul, olhamos para o céu. A terra é azul para quem a olha do céu. Azul será uma cor em si, ou uma questão de distância? Ou uma questão de grande nostalgia? O inalcançável é sempre azul.⁸³.

Da ida do homem ao espaço Clarice nos deixa duas interrogações em torno do azul e assim somos levados a pensar a cor não apenas como cor em si, mas como um elemento que faz referência a questões de distância e de nostalgia, ou seja, a problemas fundamentalmente espaciais e sentimentais. Curiosamente, grande parte da arte visual que Kátia Mesel e Raul Córdula fazem para o álbum Paêbiru é trabalhada em azul, até mesmo Zé Ramalho e Lula Cortes são seres de pele completamente azul na capa do disco. Cosmonautas proliferando-se em terra – é isso que detecta a autora no início dos anos 60- a ida do homem ao espaço cria expansão de perspectiva espacial, refunde e encurta distâncias aparentemente intransponíveis, faz do homem não apenas um sujeito que contempla o sideral, mas a própria encarnação visceral do cosmo na terra. O mundo de cada um ganha, novamente, tons de azul nessa recomposição das fronteiras humanas e tanto Clarice como os artistas envolvidos no álbum em questão, captam esses devires e os transformam em matéria de expressão, pois suas artes também se fazem sob estes efeitos, sendo linhas de virtualidade imanentes a este “susto de alegria” gerado pela compreensão de que visto de fora, somos todos azuis. Ou seria tudo uma questão de grande nostalgia? Talvez, não deixa de ser possível que todo o fascínio que a lenda de Sumé trouxe aos músicos nordestinos estivesse conectado a uma nostalgia de um mundo primitivo, arcaico, muito distante dos muros visíveis e invisíveis que estavam postos à época na sociedade, mundo em que homens ou deuses grafavam estrelas em pedra. “Éramos como os índios? Ou estranhos seres primitivos e sem idade?”, as experiências psicodélicas na Pedra do Ingá parecem ter estimulado essa percepção de certa dilatação temporal, onde as divisas entre passado, presente e futuro perdem a consistência momentaneamente. “A pedra está viva!” exclamou

⁸³ Fragmento do conto “Cosmonauta na Terra” em: LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Disponível em: https://vk.com/doc259715455_315282776?hash=89e27801b5b2f42465&dl=f8fe04694655fe448f (acessado em 18/09/2015)

Zé Ramalho enquanto encostava o rosto nas inscrições traçadas, ao passo que Lula jogava água na Pedra e ela parecia respirar. Toda a questão em torno do inalcançável passa por uma compreensão básica: O mais importante é entender a intenção de alcançar o inalcançável, pois é nessa intenção, ou seja, naquilo que faz mover, que residem os atravessamentos históricos com os quais o historiador opera sua análise. Nesse sentido, se o inalcançável é sempre azul, como afirma Lispector, não é de se espantar com a cor da capa do álbum Paêbiru. Ele é produto da ação de sujeitos em movimento de desvio de corpo e mente, um relato sonoro-poético das linhas de fuga construídas para sondar, com as ferramentas disponíveis, a inalcançável historicidade da Pedra do Ingá, de Sumé e do caminho Paêbiru. Contudo, se suas faces também se apresentam em tons de azul deve ser porque eles mesmos estavam a traçar para si próprios uma “escapada cósmica” frente a realidade terrestre. Afinal de contas, quem, imerso nos territórios existenciais da contracultura gostaria de ser alcançado em tempos de ditadura? Quanto mais ampla a distância, melhor. Quanto mais distante, mais azul e, portanto, mais próximo do arcaico e do sideral. Se há nostalgia, é possível que ela seja de caráter cósmico. Também Ernst Junger⁸⁴ pensou o aparecimento do azul enquanto símbolo relacionado a navegação aérea, cor das imensidades cósmicas e planetárias, o azul encarnado, tal qual aparece na capa do disco, seria uma impressão típica, algo como um sentimento de aproximação através de uma experiência interior, o filamento azul anunciaria esta aproximação sentida e percebida⁸⁵.

⁸⁴ JUNGER, Ernst. Drogas, embriaguez e outros temas. Relógio d’água. 2001. p. 396

⁸⁵ Para o autor, tanto nas experiências místicas como nas experiências com substâncias psicodélicas, o azul ganha em poder. Curiosamente, ambas as experiências dizem respeito a uma viagem interior. “Estados de excitação e de meditação semelhantes aos da embriaguez podem manifestar-se sem o uso de produtos tóxicos. Isso prova que a droga suscita forças mais gerais que as de uma intoxicação específica. Ela é uma chave de reinos fechados à percepção normal, mas não é a única.” em: JUNGER, Ernst. Drogas, embriaguez e outros temas. Lisboa; Relógio d’água, 2001. p.36



(Capa do álbum lançado no início de 1975 em Recife)

Heterotopias em Recinfernália

É uma maneira de pensar e sentir nômade que o álbum expressa e performatiza através da lenda de Sumé e do caminho Paêbiru. Mas antes disso, é uma maneira de viver, uma estética da existência que o da forma. A partir de elementos constituintes da historicidade do território - as marcas materiais e discursivas - um passado primitivo é reorganizado e opera como representação histórica e esotérica de uma estratégia de vida no presente. Uma estratégia de existência que encontra na deriva espacial e existencial, uma via aberta para movimentar-se em meio ao ambiente claustrofóbico que se delineava na paisagem social brasileira em tempos de ditadura. O álbum é um agenciamento coletivo de enunciação nascido através das práticas culturais do desbunde pernambucano, é, portanto, produto de uma operação histórico-existencial, resultante de uma maneira de viver. Operação de consciências e sensibilidades que, ao seu modo, *apelaram ao fora*, como forma de exprimir-se e criar conjuntamente, Curiosamente, a existência do álbum dá conta de tornar visível não um grande monumento musical visto à luz de uma análise técnica erudita, mas, ao contrário, uma multiplicidade de zonas de improvisação sonora tematizada na lenda de Sumé, onde cada lado dos dois vinis performatizava sonora e poeticamente os quatro elementos (Ar, Água, Terra, Fogo) numa poética e estética voltada para as intensidades experimentadas em relação a pedra do ingá. Não há um fechamento sonoro da paisagem pois sua condição de possibilidade é um desejo de

abertura e conexão a um *fora* do território que acaba se fazendo seu centro. Não se busca a interioridade ou a essência da região - como no movimento armorial⁸⁶ - mas sim uma multiplicidade de saídas da ideia de um território fechado. Não é à toa que a primeira música do disco chama-se “Trilha de Sumé”. É a aparição da figura de um nômade à caminho do sol. Sumé performatiza a descodificação dos fluxos territoriais ou a perda do referencial terrestre e apresenta-se como figuração mítica do ato de desterritorializar-se através das intensidades e dos devires, mas Sumé e Pedra do Ingá sobreviveram não como grande mito ou grande monumento, talvez nem seja lícito falar em mito de Sumé, é provável que hoje Sumé não passe de um fragmento de conto, um estilhaço de fábula e foram destes estilhaços e da pedra esquecida que uma experiência se fez em Recife, através das iniciativas da geração psicodélica que habitava ou passava pela casa/produtora Abrakadabra -de Kátia Mesel e Lula Cortes – espaço nomeado por um antigo nome que carrega vários sentidos místicos, dentre eles o de ser um nome que deve ser pronunciado para cura ou para o desaparecimento de que o diz, em suma, um nome que faz referência a um universo de magia e encantamento e, ao que parece, a produtora Abrakadabra era esse espaço de encantarias artísticas numa Recife imersa na ditadura militar. Espaço fora da ordem definida pelas relações de poder, portanto, espaço heterotópico⁸⁷ que abria suas fendas por onde escorriam produções musicais, cinematográficas, poéticas e várias outras experimentações artísticas, mas também existenciais. Um espaço típico da Recinfernália⁸⁸ cartografada pelo pernambucano

⁸⁶ Sobre a tentativa de um fechamento sonoro-espacial do Nordeste ver: VENTURA, Leonardo Carneiro. A música dos espaços: paisagem sonora do nordeste no movimento armorial. Dissertação de mestrado. UFRN, CCHLA, 2007.

⁸⁷ Segundo Michel Foucault, um espaço é heterotópico refere-se a “espaços onde se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida”. Ver: FOUCAULT, Michel. Outros espaços. Em: Ditos e escritos III. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2001 p. 416

⁸⁸ Filme produzido por Jomard Muniz de Britto entre 1970 e 1975 que traz imagens, discursos e sonoridades de uma outra Recife, bem diferente daquela que estamos acostumados a ver através dos discursos regionalistas. Uma Recife “à beira e à margem, por dentro das existencialidades nossas de cada dia, singrando na escrevivência de uma Recife de todos os mormaços, de todos os pecados, cidade-aspirina sempiternamente noturna”. Extraído do artigo: CASTELO BRANCO, Edward/ SILVA, Roniel Sampaio. Recinfernália: sabotagens simbólicas na filmografia superotitista de Jomard Muniz de Britto. Em: História Cinema e outras imagens juvenis. Editora UFPI, 2009. Org. por Edward Castelo Branco. p. 33

Jomard Muniz de Britto, quem em 1975 fala no *Jornal da Cidade dos Galpões do belo e atormentado clã Mesel*⁸⁹.

Nesse sentido, se um nordeste psicodélico se expressou nas artes, e Paêbiru faz esse Nordeste aparecer, é porque um estilo de vida psicodélico se materializava nos corpos, um estilo que impelia os sujeitos a um desejo de traçarem trilhas histórico-existenciais que fossem desterritorializantes, que os levassem para outros espaços que não os lugares destinados a priori pela realidade social e política do período, o desejo de desterritorializar-se os põe em conexão com as antigas inscrições da Pedra do Ingá como vetores de uma maneira muito ancestral de ligar-se ao espaço sideral, como enunciados que comunicam o cosmos, que agora também era investigado na cultura ocidental pela ciência espacial, despertando novamente o interesse pela vida fora da terra, os astra do pensamento afloraram intensamente entre os anos 60 e 70, gerando modulações distintas de apreensão destas forças históricas e em paêbiru encontramos um vestígio singular deste processo que acaba resultando na composição de uma paisagem sonora e poética de um nordeste atravessado por diferentes influxos que não os tradicionais saudosismos que formam a maioria das trajetórias enunciativas da região.

Na esteira destes acontecimentos políticos e culturais, o desbunde em Recife fez-se uma via possível para a criação de espaços de liberdade frente ao sufocamento que as subjetividades experimentavam diante da censura e da repressão e estes espaços criavam novos delineamentos éticos e estéticos, os quais o álbum Paêbiru performatiza. Ao contrário das estratégias “militantes-partidárias”, compreendidas a partir de sua pertença a uma ideário *utópico*, enquanto espaço imaginário de um outro futuro possível a ser defendido e buscado pela via da luta política ou da arte engajada, as estratégias de vida destes corpos “desbundados”, por outro lado, podem ser melhor compreendidas se levarmos em consideração a dimensão *heterotópica* de suas práticas, ou seja, a criação de espaços de liberdade a partir da busca por uma transformação das condições de experimentação do

⁸⁹ Citação extraída da dissertação de mestrado de João Carlos Luna, intitulada: *Udigrudi da Pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação de mestrado. UFPE. CFCH, 2010. P. 65

presente. Com isso queremos dizer que paêbiru indica e deixa rastros de toda uma dinâmica social constituinte da agitação cultural e política que nos anos 70, na esteira dos anos 60, desdobrou-se em Recife, sobretudo as produções culturais advindas das experimentações da produtora Abrakadabra. O subtítulo do álbum é “caminho da montanha do sol”, deslocamento à procura da luz radiante, a caminho das forças solares, mas caminho que foi feito à margem, no underground das circunstâncias, à meia-luz. Caminho que mal foi visto e ouvido à época, rota de esquecimento para o futuro e ao mesmo tempo, lampejo de vaga-lumes aos olhos do historiador, pequenas iluminações precárias no meio de uma época tão obscurecida pelas noites inacabáveis da política, heterotopia de travessia, linha de fuga psicodélica, paisagem sonora e poética de um nordeste aditivado pela experimentação artística do desbunde pernambucano. Sumé, nome próprio que designa não um sujeito ou uma entidade, mas uma andança, uma sede de vagar na deriva à procura do sol, à procura de uma iluminação qualquer, que numa terra árida de ditaduras, só poderia vir de um fora ao qual se apela pelas forças que vem de dentro dos corpos e do território. Desenrolando-se as tiras de pensamento dentro de um espaço exterior a si próprio. *A linha de fronteira se rompeu*, assim o disse Wally Salomão, ele que soube afirmar que esse “jogar-se no mundo” que se deu nos anos 70 foi desencadeado pela compreensão das paredes invisíveis que a ditadura impusera à corpos e mentes⁹⁰, cada um, à sua maneira criava seus buracos e respiradouros para se enfiar, seus lampejos, suas trilhas para Sumé ou suas câmaras de eco, o importante era não permanecer dentro e saltar, se possível, para um fora, e assim, ver, dizer e ouvir o que acontecia nessas experiências de exterioridade que demarcam fricções histórico-existenciais.

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa; Relógio d'água, 1991.

⁹⁰ Passagem extraída do mini-doc “Anos 70: Trajetórias” direção de Marcelo Gomes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RjcPRcl8IGU> (acessado em 24/06/2015)

BORGES, Fabiane. **Na busca da cultura espacial**. Tese de doutorado. Núcleo de estudos da subjetividade. PUC-SP, 2013.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. São Paulo; Editora 34, 2012. 2ª ed. Vol. 4.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa; krym + eaum, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2001. vol. 3

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo; Companhia das letras, 2011.

JUNGER, Ernst. **Drogas, embriaguez e outros temas**. Lisboa; Relógio d'água, 2001.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 2001.

LUNA, João Carlos O. **Udigrudi da Pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)**. Dissertação de mestrado. UFPE. CFCH, 2010

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro; Rocco, 1999.

SERRES, Michel. **Luzes, cinco entrevistas à Bruno Latour**. São Paulo; Unimarcos Editora, 1999

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**. A perspectiva da experiência. São Paulo; Difel, 1983.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **A música dos espaços: paisagem sonora do nordeste no movimento armorial**. Dissertação de Mestrado. UFRN, CCHLA. 2007.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid; Ediciones Akal, 2010

FILMES

2001: Uma odisséia no espaço. Direção de Stanley Kubrick. Estados Unidos e Reino Unido: Metrocolor, 1968. (142 min)

O Demiurgo. Direção de Jorge Mautner. Londres. Kaos Filmes, 1970. (88 min)

DISCOS

A Tábua de Esmeralda. Jorge Ben. Rio de Janeiro. Philips Records, 1974.

Louvação. Gilberto Gil. Rio de Janeiro. Philips Records, 1967.

Paêbiru: Caminho da montanha do sol. Lula Cortes e Zé Ramalho. Recife. Selo Solar, 1975. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=uUyvtwSV6A8> (acessado em 20/08/2015).

Pra iluminar a cidade. Jorge Mautner. Rio de Janeiro. Polydor/Universal Music, 1972.

Quadrafônico. Alceu Valença e Geraldo Azevedo. Rio de Janeiro. Copacabana, 1972.

Space Oddity. David Bowie. Reino Unido: Philips, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tILRsVPHUPU> (acessado em 20/08/2015).

Imagem:

Capa do álbum Paêbiru, disponível em: http://www.somvinil.com.br/wp-content/uploads/2011/03/paebiru_aberto.jpg (acessado em 18/09/2015).