



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE - UFS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

RICARDO ALEXANDRE XAVIER PINHEIRO

A MÚSICA UNDERGROUND EM ARACAJU:
DESENVOLVIMENTO E CENA

SÃO CRISTÓVÃO

2016

RICARDO ALEXANDRE XAVIER PINHEIRO

**A MÚSICA UNDERGROUND EM ARACAJU:
DESENVOLVIMENTO E CENA**

Artigo apresentado à disciplina Prática de Pesquisa da
Universidade Federal de Sergipe, como requisito para
obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof^a Luis Eduardo Pina Lima.

SÃO CRISTÓVÃO

2016

A MÚSICA UNDERGROUND EM ARACAJU: DESENVOLVIMENTO E CENA

Ricardo Alexandre Xavier Pinheiro¹
Curso de História

Orientador: Prof. Msc. Luis Eduardo Pina Lima²

RESUMO

A música underground está presente em grande parte do mundo, movimentando cadeias culturais a sua volta. O próprio conceito de cena musical é por si complexo, mas essencial no entendimento desse fenômeno e pelas suas especificidades, requer maior atenção. O desenvolvimento da cena musical aracajuana demorou quase duas décadas para se desenvolver em termos mais completos. A década de 80 foi marcada pela improvisação e desbravamento deste universo. A década de 90 possibilitou o surgimento das condições que faltavam para seu pleno funcionamento. A partir dos anos 2000, teremos uma série de condicionantes que produzirão reflexos a curto e a longo prazo na cena underground. Este artigo pretende realizar um levantamento da música underground aracajuana entre a década de 80 e os anos 2000 e, a partir disso, investigar o desenvolvimento de uma possível cena underground aracajuana.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Underground. Cena. Independente. Cultura. Aracaju.

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho de conclusão do curso de História da Universidade Federal de Sergipe, UFS, por meio de uma reflexão sobre a música underground de Aracaju.

A música e a estética underground estão presentes em grande parte do mundo, movimentando toda uma cadeia cultural em seu entorno e, em Aracaju, não foi diferente. Esse artigo foi desenvolvido por perceber a importância do tema, o pouco material bibliográfico produzido a respeito e menor ainda a discussão sobre o assunto. A reflexão surge da necessidade de não apenas fazer música, mas também pensar a música em seus variados aspectos. Como participante do universo underground, acredito que essa seja uma boa oportunidade.

¹ Aluno graduando do Curso de História na Universidade Federal de Sergipe

² Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe

Para realização desse trabalho, a metodologia adotada está amparada em dois eixos principais. O primeiro, na coleta de dados a partir de entrevistas abertas realizadas entre os anos de 2009 e 2013 e, mais recentemente, em questionários respondidos nos primeiros meses de 2016. A escolha dos entrevistados seguiu um critério: todos, em algum momento, vivenciaram o universo underground aracajuano de alguma forma. Entre eles, músicos, produtores, público e formadores de opinião. É importante ressaltar o caráter qualitativo das entrevistas e depoimentos. O segundo eixo metodológico inclui o levantamento e análise de livros, fanzines, e-zines, sites, blogs e documentários a respeito do tema.

A metodologia adotada está alinhada com a proposição do historiador Reinhart Koselleck quando trata do “espaço de experiências” e “horizonte de expectativas” como categorias da análise histórica. Análise em que o espaço de experiência está intimamente ligado ao ato de recordar que remeteria ao “passado atual”, um passado que foi incorporado e pode ser acessado. Nas experiências, juntam-se a elaboração racional e as formas conscientes de comportamento, de onde podemos apreender que seja através de documentos institucionais ou de narrativas subjetivas, como a história oral e expressões artísticas, podemos ter acesso a esse espaço de experiências impessoal. “Na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia.” (2006, p. 309-310)

O objetivo deste trabalho é fazer um levantamento da música underground aracajuana entre a década de oitenta e os anos 2000 e, a partir disso, investigar o desenvolvimento de uma possível cena underground aracajuana.

Com o propósito de facilitar a compreensão, esse artigo está estruturado em quatro capítulos. No primeiro, são apresentados conceitos e definições essenciais para o entendimento do tema bem como para a questão principal do debate.

O segundo capítulo vai realizar uma reconstituição histórica do surgimento e posterior desenvolvimento da música underground aracajuana, buscando relatar, ainda que de forma sintética, os principais personagens, eventos e lugares relacionados ao tema. Na sequência, o terceiro capítulo discute a formação da cena e seus problemas e o quarto retoma os assuntos abordados, tecendo uma reflexão final sobre a pesquisa desenvolvida.

1. NOME AOS BOIS

Há expressões e conceitos que são essências para a melhor compreensão do tema e das problemáticas abordadas neste trabalho. As principais e, portanto, citadas com frequência eu apresento a seguir.

1.1. Como é que se escreve mesmo?

A palavra de origem inglesa *Underground* significa subterrâneo em português e é usada para chamar uma cultura que foge dos padrões normais e conhecidos pela sociedade. Underground é um ambiente com uma cultura diferente, que não segue modismos e geralmente não está na mídia.³

A música underground partilha desse significado, é também conhecida por música alternativa e durante muito tempo (ainda hoje para muitos), também foi chamada de música independente. Alguns autores, músicos, jornalistas e escritores de blogs especializados e e-zines⁴ nos apontam uma diferenciação desses termos musicais a partir dos anos 2000, onde ser independente passa a significar: produzir e administrar a própria carreira e ser underground é estar fora da mídia⁵.

Natália Ribeiro analisa a situação:

“[...] O underground produz de forma independente, fato, mas ele não compartilha o mesmo espaço que o meio “independente”. O independente é reconhecido pela grande mídia, o underground não. Enquanto o underground não trabalhar de forma integrada continuará existindo num limbo, num “não-lugar” no cenário musical e estará limitado a circuitos fechados e com pouca ou nenhuma estrutura, com pouquíssimas bandas conseguindo se destacar e se auto sustentar.” (2010)

Este é um cenário diferente do quadro que se apresentou na década de 80, quando a grande crise econômica levou a indústria musical a ser mais seletiva, reduzir quadros e a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passou a privilegiar. Nesse contexto, segundo Eduardo Vicente:

“Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via de acesso ao mercado disponível para um variado grupo de artistas.” (2005)

³ <http://www.significados.com.br/underground>

⁴ Fanzines eletrônicos (<http://www.mood.com.br/zine/>)

⁵ <http://www.punknet.com.br/independente-x-underground/>

1.2. O Problema da Cena

Cada vez mais, é importante o conceito de cena para o exercício e a reflexão sobre os fenômenos musicais. Em linhas gerais, para Oliveira, São variados os modos que diferentes autores articulam as suas investigações a partir desse conjunto de temas que compõem uma cena musical, a exemplo Straw, Berger, Bennett, Peterson, Bauch e Janotti Jr.

São muitas as abordagens, sendo algumas mais amplamente utilizadas que outras, como nos alerta Oliveira:

“[...] nota-se ainda um pequeno número de reflexões que se detenham sobre a maneira como as cenas constituem-se a partir de processos de identificação e representação. Esta perspectiva, na maioria dos trabalhos observados, dá lugar a uma interpretação e observação de possíveis condições de produção e circulação midiática dos produtos musicais relativos à cena, bem como da ação simbólica e agenciadora de fãs, artistas, produtores e indústria fonográfica, deixando de lado aspectos socioculturais e dinâmicas subjetivas da experiência musical enquanto agenciadora de sociabilidades e processos de identificação. Esta gama de práticas musicais é projetada sobre um território, conectado a uma sobreposição de experiências subjetivas em torno da música” (2013, p. 2)

Entretanto, não podemos nos ater apenas a esses aspectos descritos acima. O conceito de cena perpassa o objetivo e o subjetivo em variadas escalas:

“A ideia de “cena” foi pensada para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos”. (PIRES; JANOTTI JR. 2011, p.11)

A complexidade e abrangência do conceito, seja como ferramenta ou como objeto de estudo, são evidentes. Will Straw, em entrevista a Janotti Jr. (2012) nos dá duas direções. Na primeira, a “cena” é um elemento dentro de uma série lexical que inclui “subcultura”, “tribo” e outras unidades sociais/ culturais nas quais se supõe que a música exista. Na segunda, ele recorre à ideia de “cena” para tentar teorizar a relação da música com a geografia, o espaço. Straw ressalta que, no Brasil, o trabalho se desenvolve bem nas duas frentes. Tanto na análise de categorias sociais como na concepção das maneiras pelas quais as práticas musicais articulam um sentido de espaço. Straw nos diz que:

“Pessoalmente, penso duas coisas. Uma é que a ideia de cena pode ser proveitosamente revitalizada por meio de um desvio que passe por outros trabalhos sobre cultura urbana em sentido mais geral. Estou pensando no artigo de Alan Blum sobre cenas em seu livro “The Imaginative Structure of the City”, no qual o autor liga a noção de cena a um sentido mais amplo da teatralidade pública e da visibilidade da cultura urbana. Em outras palavras, o sentido de “cena” como “aquilo que é cena” precisa ser mais desenvolvido. A este respeito, também estou interessado no modo como a cena se encaixa na espécie de cultura pública que os historiadores consideram como tendo emergido nas cidades ocidentais no século XX: uma cultura pública descrita por Guillaume Pinson e outros historiadores franceses em termos da categoria de “mundano”, da “palavra”, da sociabilidade pública de artistas e boêmios. Ao mesmo tempo, penso que cena tem muito a ganhar com um diálogo mais estrito com teorias de redes e infraestruturas. Em particular, acho que precisamos dar mais atenção ao papel das instituições de nível mais baixo como bares, lojas, locais de criação de redes por meio das quais as práticas musicais e as pessoas circulam. A noção de “cena” não precisa ter agentes humanos ativos em seu centro; também pode referir-se a redes, modos e trajetórias de circulação.” (JANOTTI, 2012).

2. REBOBINA A FITA E AUMENTA O SOM

Dentre as possibilidades metodológicas que podemos considerar mais apropriadas para investigar os processos de produção de sentido e configurações históricas de cenas musicais, há, sem dúvida, o privilégio da memória oral, procedimentos baseados em entrevistas e coleta de depoimentos. Através dessas ferramentas, encontramos resquícios da própria atividade jornalística e, ainda antes, do trabalho do etnógrafo e do historiador. Oliveira afirma que “é na reconstrução de narrativas, percepção de lógicas de formação de alianças, discursos de valor e gosto e na configuração de experiências subjetivas anteriores ao momento da pesquisa que a metodologia da história oral se mostra eficaz.”

Porém a autora nos faz um alerta para utilização de outras fontes já existentes sobre o tema escolhido, sejam elas primárias (correspondências, diários, registros públicos, periódicos) ou secundárias (escritos não contemporâneos aos fatos narrados, como textos acadêmicos, jornalísticos, literários).

“No que tange à pesquisa e resgate da experiência musical em contextos passados e/ou residuais, a pesquisa histórica permite que o pesquisador lance mão de informações presentes em documentos textuais, incluindo livros, *fanzines*, sites de Internet e material hemerográfico tradicional. Também a análise de documentos sonoro-musicais (gravações caseiras em áudio, programas de TV, documentários, vídeos, partituras e registros de apresentações ao vivo) são apresentados como importantes fontes para enriquecer o entorno contextual e conferir um maior aprofundamento à pesquisa empreendida” (OLIVEIRA; FILHO, 2013).

2.1. A década de 80 – Desafiando as probabilidades

A música underground aracajuana, sobretudo o rock, começa a se formar de fato na década de 80. É quando ocorre a ascensão do rock no Brasil, o BRock, a exemplo de Titãs, Legião Urbana, Plebe Rude e Camisa de Vênus, provando que a produção do rock brasileiro era viável, mercadologicamente falando. Entretanto, quando o assunto era estética, as bandas aracajuanas buscaram inspiração, em sua maioria, nas bandas estrangeiras. Para citar três: Sex Pistols, The Cure e Iron Maiden.

A dificuldade é uma das marcas desse período. Dificuldade de acesso a músicas e discos. Muitas vezes, o único meio de obtê-los era através das fitas-cassete enviadas por alguém de fora do estado. A falta de lojas que atendessem à demanda (basicamente, só Cine Foto Valmir e Distúrbios Sonoros), falta de equipamento de qualidade e, sobretudo, falta de conhecimento. Em compensação, sobrava disposição de fazer as coisas acontecerem, como pontuou um dos integrantes da extinta Banda Trem Fantasma. O músico Emanuel Vasconcelos conta que “naquela época, a gente não tinha nada, mas o pouco que tinha era muito. Hoje tem tudo, mas acabou a graça...”.⁶

O Depoente 1, músico atuante no underground até os dias atuais, nos relata:

(...) “Um catalisador que agrega que as pessoas se encontram a tribo metaleira ou quem gosta de punk rock seriam as lojas de discos. Então teve primeiro a Distúrbio Sonoro de um cara chamado Passos, então eles tinham essa loja de discos que as pessoas se encontravam pra ouvir som, trocar disco e informação e posteriormente à loja de Silvio, a Locaos, que depois se transformou na Fredoom e existe até hoje, também acho que é do finalzinho de 80, se não me engano quando a Distúrbio Sonoro faliu, Silvio comprou os discos e o local. Tinha uma outra loja importante que não necessariamente era do meio underground, mas era de uma pessoa que estava informada e que trazia discos, era lá no Centro, chamada Cinefoto Valmir. ”
(Depoente 1)

É nesse cenário que as coisas começam a acontecer. Surgiram muitas bandas, de variados estilos e nem todas tiveram vida longa. Entre as pioneiras, podemos destacar: Sem Freio na Língua (embrião da Karne Krua), The Merdas, Condenados, Cleptomania e Forças Armadas, todas hardcore ou punk. Alice, Perigo de Vida e H2O eram influenciadas pelo rock nacional. E a banda Guilhotina, sendo considerada por muitos como a primeira banda de heavy metal de Aracaju. (RIBEIRO, 2011).

A partir da segunda metade da década de 80, novas bandas vão surgindo e “engrossando o caldo” underground aracajuano. Bandas como Trem Fatasma, Hemisférios,

⁶ Emanuel Vasconcelos in: Ribeiro, Hugo Leonardo. Da Fúria _a Melancolia. 2010. p 79

Filhos da Crise, Deuteronômio, Patos e Caípes, Fome Africana e Crove Horror Show deram sua contribuição ao underground aracajuano, cada uma com sua estética musical, com influências predominantemente estrangeiras, na maioria das bandas.

Em toda a cidade, o underground aracajuano foi se apropriando dos mais diferentes espaços. Locais como escolas (Unificado e Graccho), clubes (como a Associação Atlética de Sergipe e Cotinguiba), a sede do DCE - Diretório Central dos Estudantes da UFS, a antiga Caixa D'agua (atual Centro de Criatividade), os teatros Lourival Baptista e Atheneu e bares (como o Scooby-Doo - próximo a Av. Barão de Maruim e Amoras e Amores - circo localizado no bairro Coroa do Meio).

Os depoentes 1 e o depoente 2, historiador que participou da cena dos anos 80, descrevem situações parecidas:

(...) “O palco dessas bandas era o quintal da casa do vizinho, desde o quintal da casa do vizinho até à praça pública. Aí você vai ter os eventos nos festivais de colégio (o Gracco Cardoso todo ano tinha um evento onde tocavam várias bandas lá, assisti a Hemisfério tocando lá, assisti os Filhos da Crise tocando lá, e outros colégios faziam pequenos “festaizinhos”). (Depoente 2)

(...) “Eles faziam assim, show no centro da cidade, por exemplo, na rua do Unificado, galera fechava a rua, montava um palco, aí consegue sonzinho com prefeitura. Totalmente diferente do que acontece hoje. (Depoente 1)

(...) “nos anos 80 não tinha estrutura de local pra show, não tinha essa organização que as pessoas do meio independente têm da própria organização de fazer com uma certa estrutura, era uma coisa mais tosca, mais improvisada”. (Depoente Um)

Foi também na década de 80 que começaram a acontecer os primeiros festivais. Destaque para o Festcore e o Rock in Bica, este ocorrido em 1990.⁷ O depoente 2 é taxativo ao dizer: “Talvez, a coisa mais interessante no final da década de 80 tenha sido o Rock In Bica. ”

Adelvan Kenobi, do antigo fanzine e agora blog *Escarro Napalm*, resume bem o espírito do underground dos anos 80:

“A diversidade de influências é sempre bem-vinda na arte, porque gera uma maior riqueza de texturas e de idéias. Com efeito, fórmulas imutáveis tendem a gerar um certo cansaço, mas, por outro lado, fortalecem um sentimento de união entre seus seguidores que é difícil de encontrar entre aqueles que têm a mente mais aberta à experimentação. E união é uma coisa importante num cenário adverso como era o do rock sergipano nos anos 80. ” (Kenobi, 2011)

⁷ No Ano de 1990, no FASC (Festival de Arte e Cultura de São Cristóvão), o palco do Rock havia sido montado na Bica de São Cristóvão (um balneário público da cidade).

A movimentação do underground pode ser creditada em certa medida a alguns nomes que foram importantes para o período, como Vicente Coda, integrante das bandas Fome Africana e Karne Krua; Passos, empresário do underground / músico; Roberto Aquino, proprietário da loja Distúrbios Sonoros e responsável pelo programa de rádio Rock Revolucion; e Sylvio, vocalista e líder da Karne Krua.

A Karne Krua é um caso à parte. Trata-se da banda com maior longevidade e importância da música underground sergipana, como ressalta o depoente 2:

“Karne Krua é um fenômeno sergipano, é uma banda que merecia ser homenageada porque é uma das bandas mais antigas do estado e se olhar direitinho deve ser uma das bandas mais antigas do Brasil em atividade”. (Depoente 2)

2.2. A década de 90 – Quase lá

Para efeito do desenvolvimento do underground, quase não houve descontinuidade entre a recém-encerrada década de 80 e o início da década de 90. Continuaram a improvisação, as mesmas influências estéticas e o surgimento de bandas, mas que pouco trouxeram ou acrescentaram de novo ao cenário já conhecido. Acontece que alguns movimentos estrangeiros e nacionais vão mudar a percepção sobre o underground no mundo, no Nordeste e claro, em Aracaju. Movimentos como Grunge⁸, lá fora, e o Mangubeat⁹, no Brasil, tiveram uma forte influência no que viria a ocorrer a partir da segunda metade da década de 90. Para Ribeiro, essas mudanças aconteceram rapidamente e muita coisa do que ocorreu na década seguinte, foi reflexo do que aconteceu naquela época. Alguns dos entrevistados destacam esse período:

“Aí teve a questão da explosão do grunge no começo dos anos 90 onde tinha gente querendo fazer rock mesmo, americano. Então, com aquela profusão de bandas que cantavam inglês e sem essa questão assim, de argumentar o por que, simplesmente, naturalmente, por incrível que pareça, a gente começava a cantar em inglês.” (Depoente 1)

⁸ É uma mistura de punk e heavy metal surgida em meados da década de 80 em Seattle, cidade no noroeste dos Estados Unidos. O termo grunge - que em seu sentido original significa "sujeira" ou "imundície" em inglês - descreve tanto o estilo visual (cabelo desganhado, roupas velhas e folgadas) de bandas e fãs, quanto o som saturado e distorcido das guitarras que dão o tom das músicas.

⁹ O Mangubeat desenvolveu-se em Recife, capital do estado de Pernambuco, a partir de 1991, misturava elementos da cultura regional de Pernambuco com a cultura pop, sobretudo o rock'n roll e o hip-hop.

“A partir da década de 90 se formaram várias bandas influenciadas pelo mangubeat, não usando a estética pernambucana, mas procurando uma estética Sergipana, nos movimentos folclóricos, no folclore aqui em Sergipe, na música folclórica daqui. Aí você tem a Sulanca, a Naurêa e o Lacertae, bandas que foram por esse caminho e essa foi uma tendência nordestina muito interessante. ” (Depoente 2)

A quantidade de novos artistas e bandas começou a aumentar, de vários estilos, por toda cidade. Algumas com maior relevância no cenário aracajuano como The Warlord e a Tchandala (ambas na linha do Heavy Metal), Scarlet Peace (Doom), Snooze (guitar band) e Lacertae (principal representante do interior). Temos ainda Sulanca, Maria Escombona, e Alex Santana com influências da música regional¹⁰. A Plástico Lunar, ainda em início de carreira e a Vortical com som mais pop. Fora das bandas, Patrícia Polayne e Verlayne Caliere despontaram como representantes da nova mpb. Além de bandas de menor destaque, mas também de estilos variados, como Shovit, Episódio 26, Pupilas de Quartzo, Words Guerrilha e Policultura Manguezal, estas “quase como uma alternativa aos alternativos”. Segundo o Depoente 1,

“Essas bandas se juntaram com novos nomes nos anos 90, aí eu posso citar a Snooze, Lacertae, que foi a primeira banda do interior que chegou aqui a tocar, foi para Salvador, tocou no Brasil todo, a Warlord no heavy metal que é uma contemporânea da Snooze e a Karne krua sempre se renovando com novos integrantes. ” (Depoente 1)

Dentre as bandas underground desse período, talvez as que mais merecem destaque são a Snooze e a Lacertae. “A Snooze nasceu em 1993 e foi a primeira e, por muito tempo, única banda “indie” (leia-se influenciada por gêneros como o shoegaze e as guitar bands) de Aracaju. Nasceu das cinzas do OUTSHINED, que tocava covers dos grandes “hits” do rock da época, especialmente o grunge”. (KENOBI, 2011).

“A Snooze merece parabéns porque é uma das bandas que encararam a estrada mesmo, com composições próprias e ela é herdeira do Karne Krua, se não na estética, mas pelo menos com a ideia de levar o rock’n roll a sério, fazendo músicas próprias”. (Depoente 2)

Já a Lacertae veio como a única banda relevante do interior do estado (povoado Campo do Crioulo, no município de Lagarto. Com um rock original e experimental.

¹⁰ A música regional brasileira é aquela típica de uma região. Que conta a história daquele lugar.

“Deon e Tacer seguiram como uma dupla, mais uma vez inovando na percussão, já que passaram a usar um berimbau acoplado a bateria. Se inseriram e acompanharam de perto as emergentes cenas de Salvador, que efervescia com novos e grandes nomes como Lisergia, Inkoma, Dead Billies e Dois Sapos e meio, e Recife. Moraram em ambas as cidades e presenciaram “in loco” o embrião do que viria a estourar nacionalmente como “mangue beat”. Por consequência, foi provavelmente a banda sergipana que mais teve repercussão na imprensa especializada nacional, com rasgados elogios em importantes veículos como a Folha de São Paulo, a Revista Bravo e o programa Metropolis da TV Cultura.” (KENOBI, 2011)

Embora os recursos técnicos estivessem melhorando, a batalha por espaços para tocar, seria uma constante também nos anos 90. Entre os principais locais dessa década, estão o Espaço Malibu, Gonzagão, Tequila Café, Muquifo (ao lado do Shopping Riomar, na Coroa do Meio) e Espaço Emes; Cultart¹¹; DCE da UFS (Praça Camerino) e o lendário Mahalo (no centro e, depois, beira-mar).

“Um dos locais de show lendários foi o bar Mahalo que, desde o início de suas atividades, um pequeno espaço no centro da cidade, apoiava a realização de shows de bandas underground. Em seus vários endereços, conhecido como um espaço para a promoção de bandas e artistas alternativos locais.” (RIBEIRO, 2011)

“Bom, aí em termos de palco, teve já alguns lugares, um lugar chamado Mahalo que foi importante. Foi uma certa constância maior que teve por ter show todo fim de semana e aí é que você pode chamar de época do auge porque começou a não caber mais.” (Depoente 1)

O marco do underground de Aracaju foi o Rock-SE. Em outubro de 1998, acontece o primeiro grande festival de rock em Aracaju. O evento durou três dias e contou com dezenas de bandas locais, regionais e nacionais. De Sergipe, tínhamos Nino Karva e Mangaba Madura, Karne Krua, Snooze, Lacertae, Warlord, Sulanca, Vortical e Mosaico. O Rock-SE aconteceu na quadra do Estádio Lourival Baptista, também conhecido como “Batistão”, com ampla cobertura da imprensa especializada em música independente, a exemplo da Rock Press, revista especializada do Rio de Janeiro; MTV, que cobriu o evento via programa Lado B, apresentado por Fábio Massari, e TV Cultura.

Devido a uma série de problemas, o festival não repetiu o sucesso no âmbito financeiro e resultou em um grande prejuízo para os organizadores como lembra Kenobi:

¹¹ Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe

“Foram dois dias delirantes em que o rock sergipano ousou sonhar mais alto – depois de tudo veio a dura realidade e as contas que não batiam, o que inviabilizou a continuidade do projeto, mas pelo menos naqueles dois dias, estávamos no mapa da música alternativa feita no Brasil.” (KENOBI, 2011)

Além das bandas e eventos mencionados, alguns produtores e donos de estabelecimentos ajudaram a movimentar a música underground nesse período. Entre eles Bruno Montalvão (Marginal Produções); Patrick Torquato; “Jajá” (proprietário do Mahalo), Bobô (proprietário do Tequila Café) e Rafael Jr. (baterista da Snooze).

2.3. Anos 2000 – Mudou o Jogo

Os anos 2000 começam com o mesmo ânimo visto no fim da década anterior e o fortalecimento do underground aracajuano até pelo menos o ano de 2002. Para alguns, o tempo de se consolidar. Para outros, de se reinventar. Casos da Snooze, Karne Krua, Lacertae e Warlord. Nada disso impediu o surgimento de tantas outras, a exemplo de Nabaga, Please No, Daniel Invisível, Sublevação, Black Heart, Shivey, Vitais, Fluster, Trindade, Vallium, Gee-O-Die, Gothic Romance, Inti, Merda de Mendigo, Blaster, Casca Grossa, Cicatriz, Cogumelos de Avalon e Diatribe. É nessa época que a Plástico Lunar se firma como uma das principais bandas aracajuanas e Lily Junkie chama a atenção por sua formação apenas de mulheres. Sem falar em Reação e Naurê, ambas na estrada até hoje.

Numa segunda leva, na segunda metade da década de 2000, vão aparecer a Psicodélicos e Psicóticos, The Baggios (hoje, uma banda sergipana reconhecida dentro e fora do país, tendo participado de eventos consagrados como o Lollapalooza), Daysleepers, Renegades of Punk e Elisa, entre outros.

Algumas dessas bandas participaram do Punka, um dos eventos mais representativos da década, embora tenha surgido como uma festa em 1999. Nas edições que se seguiram, o festival obteve êxito maior que o Rock-SE. O Punka contou com mais de seis edições, sempre organizado em dois dias seguidos, com dezenas de bandas de Sergipe e de várias partes do Brasil. O assessor de imprensa do Punka, Bruno Montalvão, explica o desenvolvimento do festival ao site Infonet na época:

“O Punka surgiu no final de 99, em uma festa entre amigos, que aconteceu na casa de Alexandre Hardman, um dos produtores do evento, e Hilton, amigo e também produtor do evento. Inicialmente a “reunião” era para 50 pessoas e acabou por reunir 200. Resolvemos, então, fazer uma festa. A partir de daquela festa o Punka começou com os festivais. Realizamos a segunda festa, que aconteceu em janeiro de 2000 no

Clube da ATPN, festa que teve um público de 400 pessoas e contou com a presença de cinco bandas locais. A terceira edição, também na ATPN, contou com a Feira Alternativa, com roupas e stands de tatuagens, tendo seu público aumentado em mais de 600 pessoas. A quarta edição, em um único dia recebeu mais de 1.500 pessoas” (MONTALVÃO, 2002)

Vários lugares abrigaram a música underground aracajuana. Um exemplo são os cinemas da rede Cinemark, no Shopping Jardins, que abriam as portas para a Sessão Notívagos, sessões de cinema e shows de música alternativa. Outros locais citados com frequência são a Rua da Cultura em seu início, a ATPN (clube particular na orla da Atalaia), o bar Capitão Cook (bairro Coroa do Meio) e, posteriormente, o Café Poyesis (bairro 13 de Julho).

“Falta lugar, a cidade é pequena e existe um grande agravante. A sociedade aracajuana, a estrutura da cidade, o comercial e o residencial é misturado. Então qualquer lugar, veja o Poyesis por exemplo era um ponto, não tinha facilidade, devia ter mais coisas, mas não era culpa dele também só. A questão é muito maior, tipo, você ter uma bateria ali pronta, uma caixa de som legal, não tinha, mas você tinha um espaço. O que aconteceu com o tempo? A vizinhança reclamando do barulho.” (Depoente 3)

“(…) a maior parte dos shows têm se concentrado no salão de festas de um clube particular na orla de Aracaju, chamado ATPN. Esse local tem uma grande vantagem que é a de concentrar os shows dentro do salão, ao mesmo tempo em que, atrás do salão, há toda uma quadra de esportes que serve como espaço de trocas de informações, conversas, paqueras e venda de discos, camisas e lanches” (RIBEIRO, 2011)

“Hoje, nos anos 2000, o grande pub, o lugar que está mais fixo é o Capitão Cook. Ele teve mais uma clientela que ia lá e tomava um whisky, ouvia música ambiente, ele não queria perder aquilo. Quando ele viu que isso estava caindo cada vez mais e que o rock estava dando mais vantagem pra ele, que os jovens estavam consumindo mais do que aquelas três ou quatro mesinhas, ele passou a abrir mais.” (Depoente 1)

Quando falamos a respeito dos nomes ligados à música alternativa na primeira metade dos anos 2000, fora dos palcos, talvez, o principal tenha sido Alexandre Hardman, um dos idealizadores do festival Punka, do Coverama e Sonorama. Ainda assim, há muita controvérsia a respeito de sua atuação na música underground aracajuana.

“Se tivesse o Punka, estaria acontecendo à cena e eles iam montar o selo Punka, o blog, o site Punka, tem que ser uma rede. (...) seria o Punka, aí o cara virou e preferiu fazer o Coverama que é mais fácil pra ele financeiramente, ele não paga nenhuma banda, as bandas todas tocam de graça, ele não gasta com passagem, alimentação,

cachê, nada, nada! É só montar estrutura, não paga ninguém, só paga o prêmio final.”
(Depoente 1)

“Eu acho assim, acho o seguinte, muita gente faça mal do Hardman, eu acho que o Hardman tem o espírito empresarial sim, ele é formado inclusive em administração e produz o Coverama, o Sonorama, o Punka ele organizou também. O que acontece é que a estrutura é muito maior e que viabiliza a coisa, ele conseguiu fazer melhor.”
(Depoente 3)

3. DESENVOLVENDO A CENA

Quando considerarmos as questões levantadas no capítulo anterior, percebemos vários aspectos que precisam ser levados em conta ao tratarmos do desenvolvimento da cena underground em Aracaju. Desde os aspectos socioculturais, dinâmicas subjetivas e processos de identificação e representação até a interpretação das condições e desenvolvimento produtivo e simbólico dos produtos musicais relativos à cena.

“Isto posto, temos a cena como um local em que há a participação dos atores sociais atuando na cadeia produtiva musical, implicando no desenvolvimento social e econômico do espaço urbano. Este processo se dá através da identificação da cena por um grupo, que forma redes sociais, afetivas e de mercado, através da prática musical.” (PIRES; JANOTTI JR., 2011)

Feitas essas considerações, percebemos que, na década de 80 e boa parte da década de 90, temos o desenvolvimento de uma “protocena” da música underground aracajuana. Um estágio em que se apresentam alguns dos pré-requisitos para formação da cena, mas ainda insuficientes para caracterizá-la.

A cena vai se construindo a partir de múltiplas alianças que vão se consolidando a partir de encontros e afinidades estabelecidos coletivamente e de experiências, tanto concretizadas quanto em processo. Se já conseguimos ver um conjunto de práticas sociais e estéticas e afetivas, havia ainda uma carência de práticas tecnológicas e econômicas, sobretudo no que diz respeito ao processo de distribuição.

No final da década de 90, começamos a perceber que os pré-requisitos que faltavam começam a ser preenchidos para a formação de uma cena musical underground. Tanto os que já vinham sendo desenvolvidos na década de 80 e 90 como o aspecto mercadológico da música independente (estúdios, festivais, locais de show, lojas, meios de divulgação etc.) em que o

próprio “rótulo” de cena acaba se ampliando para dar conta de diferentes dimensões do consumo musical.

Na passagem para os anos 2000, tem início o processo de fortalecimento de uma cena recém-constituída e que deveria, em tese, crescer.

“O Punka vai contar, na sua abertura, com a performance da Cia. de Teatro Stultifera Navis e do Grupo Imagem, além da participação sonora das bandas Snooze e Karne Krua. Essa performance vai simbolizar “A evolução”. A estrutura do evento consiste em dois palcos: um principal, chamado “A evolução”, onde tocam as principais bandas locais e nacionais; e outro palco, o “Alternativo”, que é destinado às bandas emergentes e alternativas. É também um espaço para os olheiros de gravadoras e selos independentes. Quanto aos equipamentos, algumas bandas trarão os seus próprios e toda a parte de som e iluminação é proporcionada pela produção do Punka, sempre atenta para a boa qualidade do equipamento e do evento.” (MONTALVÃO, 2002)

Com a saída do PMDB, então prefeito João Augusto Gama, e vitória das eleições municipais pelo PT / PC do B em 2000 e início desse governo em 2001 (e todas as outras campanhas vitoriosas até 2010), começou a existir uma participação cada vez mais efetiva de muitos personagens da recém-consolidada cena underground aracajuana.

Não é novidade um artista ou grupos de artistas estarem associados a um ou outro partido, emprestando-lhe sua credibilidade, sua estética e suas narrativas. Mas seria a primeira vez que isso acontecia com o underground aracajuano.

Essa ascensão foi acompanhada de grande expectativa e celebração pela cena underground porque, a princípio, representaria seu fortalecimento e consolidação. Mas com o passar do tempo, a reorganização de interesses de parte dos atores envolvidos estabeleceu uma nova realidade com mudanças significativas na cena e seu posterior esvaziamento.

“Mas é coerente, no sentido de ser constituído por um conjunto permanentemente remoldável de interesses, conceitos, práticas, virtudes, compromissos, identidades, desejos e aspirações. Ou seja, uma cena não pode ser pensada como uma vida sem conflito, alteração, tensionamentos ou instabilidade, como o é a própria cultura.” (OLIVEIRA; FILHO, 2013)

É a partir desse ponto que a cena underground aracajuana começa a apresentar problemas e fragilidades que podem ser sentidas até os dias de hoje. A começar pela sua própria legitimidade enquanto movimento representativo.

“Se você quiser pensar independente como falta de ajuda de custos ou como abandono ao artista, sem dúvida. E mais: enquanto um movimento, ou seja, enquanto algo

organizado politicamente falando entre os próprios artistas, posso dizer que Aracaju não possui nem cena independente, nem protocena, nem nada-cena. Na verdade, não possui nada e não tem como possuir.” (Depoente 3)

“Aqui não existe movimento, mas existe a "música sergipana", não é música de artista sergipano, é música de artistas sergipanos sobre Sergipe, o único intuito é chamar atenção do poder estatal para poder patrocinar e aí de repente ir até para a Alemanha, Europa, Áustria. (...) Não são verdadeiros, sempre buscando dessas fontes e não um trabalho independente. É sempre bebendo da fonte dos outros, é sempre artificial, ou seja, Sergipe está sempre na periferia, embora que é na periferia de Pernambuco que a coisa acontece, mas a periferia a que eu estou falando aqui é intelectual” (Depoente 2)

Esses relatos são compreensíveis se considerarmos que cena musical pode ser interpretada como um fenômeno que se configura a partir de expectativas, sugestões e projeções, mesmo que a realidade destas ainda não possa ser percebida. Pois as possibilidades futuras já se tornaram visíveis, fruto das experiências anteriores.

É quase voltar ao ponto de partida. O crescimento da jovem cena underground foi interrompido prematuramente na primeira metade dos anos 2000. A atrofia se dava ao passo que também crescia a participação e desenvolvimento da carreira de artistas e bandas independentes com as ações propostas pelo poder público e do qual, a essa altura, já faziam parte, com a escolha de nomes para ocupar cargos, definição de políticas culturais e, ao mesmo tempo, servir como representantes oficiais da música aracajuana e sergipana.

A estratégia de “garimpar” artistas independentes nas cenas underground não é nenhuma novidade no mercado fonográfico. Bem como não é novidade a criação de circuitos autônomos a partir de uma determinada cena underground. A peculiaridade nesse contexto, é ser realizado dentro do próprio estado, como observa Vicente: “Isso mostra, no meu entender, que a cena já desempenhava também o papel de campo de formação e teste de viabilidade para novos artistas que podiam, posteriormente, ser assumidos com menor risco pelas grandes gravadoras.” (VICENTE, 2005)

“Considero enquanto circuitos autônomos aqueles que, sem a presença de grandes gravadoras ou redes de mídia de alcance nacional, fornecem condições para as apresentações musicais, produção, divulgação e venda de discos dos artistas que os integram.” (VICENTE, 2005)

Essas diferenças ficaram cada vez mais evidentes entre os participantes da cena, como para o depoente 1 (músico), o depoente 2 (historiador) e o depoente 3 (músico e sociólogo):

“Vou dizer por mim, nos anos 90 era impossível imaginar nos anos 90 bandas como Snooze ou Karne krua ganhando cachê pela prefeitura ou pelo governo, era uma coisa inconcebível, não existia essa possibilidade, quer dizer, então não eu vou criticar essa apropriação, porque nos anos 2000, o prefeito do PT passou a ser o poder.” (Depoente 1)

“Tudo fica muito centralizado em Aracaju, Aracaju é o maior satélite do estado. Ele é o imã, ele puxa, se der certo em Aracaju, deu. Se não certo em Aracaju não vai dar certo em lugar nenhum mais. Porque não existe uma política cultural. O que eles falam de política cultural está mais ligado a um apadrinhamento cultural do que política cultural.” (Depoente 2)

“Houve dinâmica, pois as coisas mudaram, mas dentro da sua estática, ou seja, só mudaram os lados da moeda, se é que havia lado algum. Enfim, não mudou foi anda! No final das contas, o que encontramos foi uma reorganização “mais do mesmo”. Artistas com caras de “tô preocupado com o povo e com a verdadeira arte”, povoaram os meios de comunicação públicos. (...) porém, a forma como politicamente se organizou a esfera cultural daqui não mudou em nada. Artistas que não faziam parte do ninho não tinham a possibilidade de receber a lagartinha do bico da mamãe-galinha. Olhe, para não ser injusto, admito que aconteceu uma mudança de perspectiva. Nunca a Aperipê Fm, por exemplo, estimulou tanto a execução de repertórios musicais dos artistas daqui, mas a mudança, em se tratando de organizações macro estruturais ficou na mesma merda. Uma mudança sem sair do lugar.” (Depoente 3)

Um emblemático exemplo do exposto, relatado por depoentes, é a Rua da Cultura em 2002. Localizado na rua Vila Cristina, bairro São José, em Aracaju, o evento começou de forma espontânea, marcado pela “improvisação organizada” e despretensiosa, quase anárquica. Tinha a participação de vários segmentos da população como estudantes, hippies, músicos. Contava com manifestações livres, feira de livros e discos, pessoas colocando som de vinil e apresentações de teatro, dança e música.

Em 2003, um fato chama a atenção: a mudança de endereço da Rua da Cultura. O evento deixa a rua, sem limites, ou portões de acesso, para ocupar um imóvel na rua Santa Rosa de Lima, próximo ao mercado municipal Thales Ferraz. O espaço ficou conhecido como Casa Laranja, coordenado por Lindemberg Monteiro e Indira Amaral (promoter), passando a contar com o apoio da Prefeitura Municipal de Aracaju. Com isso, a mudança não é só de endereço, mas, sobretudo, de sentido. Quem atravessou os dois momentos diferencia com clareza a transformação.

“A Rua da Cultura que eu conheci e participei não pertencia a ninguém, que era um movimento onde você chegava e colocava sua banquinha para vender bijuteria, colocava caixa de som e um sonzinho de vinil pra tocar e pegava seus vinis antigos e a galera se juntava numa roda e debatia, tomava cerveja e conversava essa Rua da Cultura não existe mais. Na verdade, eu me sinto até enganado e lesado, porque eu tenho certeza que o projeto dela era pra ser o que ela é hoje, um palco de políticos e o meio de vida das pessoas que administram a Rua da Cultura, meio de vida e meio de projeção. Eu me sinto enganado, porque a Rua da Cultura que eu conheci, essa dava espaço pra todo mundo. (...) A Rua da Cultura hoje é uma apropriação de um

movimento cultural, que começou livre e hoje é coordenado e que recebe verbas do governo e que virou palco político.” (Depoente 2)

Posteriormente, com o fechamento da Casa Laranja, a Rua da Cultura ganhou um novo endereço: Praça Camerino. Lá passou a funcionar a Casa Rua da Cultura, espaço que também serviu de sede para Companhia de Teatro Stultifera Navis e de um Ponto de Cultura, programa do Governo Federal à época, sempre comandada por Lindemberg Monteiro e contando com recursos estatais. Da ideia inicial, restou pouco segundo entrevistas feitas.

“Pega a Rua da Cultura, na Vila Cristina que era de fato uma verdadeira rua da cultura, não era apenas um lugar pra você encher a cara e ver banda tocando, era espontâneo. Aconteceu o que? Começou a galera cair em cima. Por que isso acontece? Porque não existe um espaço pra essa existência artística aqui, porque é tudo misturado com residências. (...) O errado é a política do estado. Volto a dizer, o estado deveria sim apoiar, investir, colocar até o seu slogan. Agora, a política que se faz disso, que é uma política intervencionista que regula a coisa de tal forma que impossibilita outras transações. Eu não acho isso errado, foi graças a você ter interferência de órgãos públicos que a estrutura do palco da Rua da Cultura melhorou 1000%. Só que, por fim a proposta da Rua da Cultura é outra. Então eu acho que a tendência é sempre essa. A coisa vai crescendo de tal forma que chega um dia que acumula essas classes, os interesses são outros.” (Depoente 3)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo não tem a pretensão de finalizar ou monopolizar o debate sobre a cena underground em Aracaju. Longe de propor uma verdade absoluta, espera-se que esse artigo seja um ponto de partida para outras pesquisas e apoio para a construção de conhecimento coletivo sobre a música em Aracaju e Sergipe. Há muito ainda a ser discutido e construído a respeito do assunto.

Apesar da dificuldade e da complexidade na aplicação do conceito de cena, foi preciso buscar o maior entendimento dele uma vez que se apresenta como elemento fundamental para entendermos o processo de desenvolvimento da cena underground em Aracaju. Essa maior compreensão permite inclusive perceber o resultado dos deslocamentos dos sujeitos pela cena e como isso é materializado não só através do estabelecimento de redes concretas de circulação e consumo, mas também através do discurso e dos afetos.

O que a pesquisa nos indica é que houve uma interrupção precoce da cena underground aracajuana e, portanto, uma frustração de expectativas do desenvolvimento da mesma. A do

momento em que um grupo específico que atuava na cena mudou de interesses, pessoais e de classe, e passou a integrar um novo grupo independente, embora muitos deles ainda mantivessem raízes e relações afetivas e sociais com o underground.

Apesar de esse grupo passar a contar com o apoio da máquina estatal, melhores cachês e maior visibilidade mercadológica e midiática, a longo prazo, o efeito não foi o esperado. Nem para eles, nem para a maioria que permaneceu na cena underground e alijada do processo. Estes que ficaram de fora sofreram com a desarticulação e esvaziamento da cena underground após saída de alguns líderes e articuladores. E aqueles, mesmo com todo aparato estatal à disposição, não conseguiram se mostrar viáveis no mercado independente depois que os partidos aos quais se vincularam deixaram o poder, notadamente, a partir de 2013.

Se a cena existiu? Sim, mas morreu jovem e, agora, precisa ser reconstruída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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: Simpíssimo, 2011.

JANOTTI JR, Jeder. **Interview** – Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós, Brasília, v.15, n.2, mai. - ago. 2012.

KENOBI, Adelvan. **Dossiê do Rock Sergipano**. Disponível em: <<http://escarronapalm.blogspot.com.br/2011/03/dossie-rock-sergipano.html>>. Acesso em: 23/08/2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro-passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto (PUC-Rio), 2006.

MONTALVÃO, Bruno. Entrevista em 25/09/2002. **Portal Infonet**. Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/cidade/ler.asp?id=12156&titulo=cidade.>> Acessado em 16/05/2016.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **O Entrelugar da Cena: Reflexões para a compreensão das cenas musicais enquanto espaços de experiências identitárias e processos de subjetivação**. VI CONECO, 2013.

OLIVEIRA, Luciana Xavier; FILHO, Jorge Cardoso. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais Trans. **Revista Transcultural de Música**, v. 17, maio-jul., 2013. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/436/espaco-de-experiencia-e-horizonte-de-expectativas-como-categorias-metodologicas-para-o-estudo-das-cenas-musicais>>. Acesso em 20 jan. 2014.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Da Fúria a Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju**. São Cristóvão: Editora UFS. Fundação Oviedo Teixeira, 2010.

RIBEIRO, Natália R. Underground não é independente. Disponível em: <<http://rockalogy.blogspot.com.br/2010/12/underground-nao-e-independente.html>>. Acesso em 04/05/2016.

VICENTE, Eduardo. A Música Independente no Brasil: Uma Reflexão. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ. **Anais...** Rio de Janeiro, 2005