

MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA

**We Do Rock Too: Os percursos do gênero musical metal
ao longo do movimento do rock angolano**

(Versão Corrigida)

Niterói
2018

MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA

WE DO ROCK TOO: OS PERCURSOS DO GÊNERO MUSICAL METAL AO
LONGO DO MOVIMENTO DO ROCK ANGOLANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Comunicação Social.

Orientador(a): Prof. Dr. Simone Maria Andrade Pereira de Sá

Niterói
2018

MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA

WE DO ROCK TOO: OS PERCURSOS DO GÊNERO MUSICAL METAL AO
LONGO DO MOVIMENTO DO ROCK ANGOLANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Área de Concentração: Comunicação.

Data da Defesa: 25 de abril de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Simone Maria Andrade Pereira de Sá – Orientador
UFF

Prof. Dr. Carla Fernanda Pereira Barros
UFF

Prof. Dr. Cintia San Martin Fernandes
UERJ

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Jr
UFPE

Prof. Dr. Susana Bela Soares Sardo
DECA - AVEIRO

Niterói
2018

Ficha catalográfica automática - SDC/BEE

D722w Dos Santos Silva, Melina Aparecida
We Do Rock: Os percursos do metal ao longo do movimento do
rock angolano / Melina Aparecida Dos Santos Silva ; Dr. Simone
Maria Andrade Pereira de Sá, orientadora. Niterói, 2018.
315 f. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2018.

1. Rock. 2. Metal. 3. Angola. 4. Desobediência epistêmica.
5. Produção intelectual. I. Título II. Andrade Pereira de
Sá, Dr. Simone Maria , orientadora. III. Universidade Federal
Fluminense. Escola de Engenharia.

CDD -

Para os laços do Brasil: Álvaro dos Santos e Deusa Silvano dos Santos (In Memoriam) e Denilza dos Santos.

Para os laços de Angola: O movimento do rock angolano.

AGRADECIMENTOS

Acredito que não haja metáfora mais aceitável para descrever os momentos dos agradecimentos do que a de uma turnê nacional e internacional...Porque foi assim que me senti nestes quatros anos como pesquisadora do movimento do *rock* angolano.

Capes, pela produção desta *tour*, com o financiamento da bolsa de pesquisa.

Simone Pereira de Sá pelos seis anos de parceria acadêmica, de incentivo à pesquisa, de perfeccionismo para apresentar uma pesquisa coerente com a riqueza das correspondências com o movimento do *rock* angolano.

Bruno Campanella e João Luiz Vieira por terem acreditado na versão demo desta pesquisa, o projeto inicial submetido ao PPGCOM-UFF, dando-me a oportunidade de ingressar na turma de Doutorado.

Marco Roxo pelo apoio acadêmico, pela força nos momentos em que quis jogar tudo para os ares, pelo incentivo dado durante minha atuação nos expedientes da Contracampo e agora da e-Compós. Afonso Albuquerque, uma das influências acadêmicas que acabou por redirecionar o meu olhar para a pesquisa do gênero musical metal, desde o período do Mestrado. Agradeço pelas intervenções durante o andamento desta tese, principalmente a de que minha pesquisa não se tratava mais do gênero musical metal, mas sobre as culturas de Angola. Fernando Resende, pela oportunidade de tomar contato com o projeto Global South e com o Departamento de Estudos Literários da Universidade de Wits, em Joanesburgo, África do Sul e, conseqüentemente, ao professor Dan Ojwang pelas discussões sobre Estudos Culturais Africanos, as quais atravessam as questões desta pesquisa.

Carla Barros, Cintia SanMartin e Jeder Janotti Jr não apenas por me acompanharem nesta jornada desde o Mestrado, mas pelos incentivos nos bastidores, pelas críticas construtivas desde os primeiros meses da pesquisa em Angola até esta reta final na participação da banca avaliadora.

Edna Santos e o entusiasmo demonstrado pela banda Dor Fantasma, durante o semestre em que cursei os Tópicos Especiais em Política e Sociedade: América Latina e Áfricas, disciplina da UERJ em que tive contato mais profundo com os Estudos Culturais Africanos.

José Alberto Salgado e a turma do Seminário Avançado em Etnografia das Práticas Musicais de 2014 pelo acolhimento de uma discente de Comunicação na área de Música, pelas sugestões de bibliografias e pelas discussões mais do que valiosas da Etnomusicologia, sem as quais não teria conseguido realizar este trabalho.

Susana Sardo pela recepção amável no Departamento de Comunicação e de Artes da Universidade de Aveiro, durante o período do Doutorado Sanduíche, e pelos debates calorosos sobre as teorias pós-coloniais e sobre a dimensão educacional da pesquisa participativa, pontos que diminuíram minha angústia quanto ao andamento da pesquisa. Muito do que se transformou esta tese deve-se ao período em que tomei contato direto com seus ensinamentos em Aveiro. Ao carinho do grupo “Da UA para a vida”: Agnes, Alexys, Carol, Fabiane, Fernanda, Michele, Monique, Paloma, Regina, Valentina, com as companhias nas viagens, nos almoços e nas crises internas surgidas durante o período longe do Brasil.

Aos colegas do Labcult, da revista *Contracampo* e aos funcionários da secretaria do PPGCOM, Luciana e Nilson, os quais sempre torceram pelo sucesso dos meus trabalhos de campo. Aos alunos de Estudos de Mídia, com os quais aprendi a trabalhar de forma criativa com as teorias e, principalmente, Angela Almeida, Mateus Bibiano, Natalia Petrules, Rodrigo Quinan pelo carinho.

André Bonsanto (China), Anna Karina, Bia Medeiros, Daniel Franco de Oliveira, Jéssica Neri, José Cláudio Siqueira Castanheira, Lucas Waltenberg, Mônica Paz, Natalia Dias, Rafael Lage (In Memoriam, eu não acredito que você não está mais neste plano terrestre), Schneider Souza, Thaiane Olivera, Thereza Gerhard: pelo carinho, pelo cuidado, pela amizade, por acreditarem mais em mim do que eu mesma e pelas horas dedicadas a diminuir minhas crises de ansiedade nestes anos intensos. Tias Márcia Correia Fontes e Regina Cele pela acolhida e pela recepção nos períodos em que fiquei *homeless* no Rio de Janeiro. Natalia Ribeiro pelos anos de aventuras no Metal Ground. Tobias Queiróz pela força e pelo envio de livros de Portugal para o Brasil.

Aos pesquisadores Stéfano Barone e Edward Banchs pelo compartilhamento de experiências sobre a produção do gênero musical metal na África; Vasco Martins pelos incentivos com a pesquisa sobre o movimento do *rock* angolano e pelas dicas para manter o foco na área acadêmica; Claudia Azevedo pelo estímulo e pelas leituras atentas de minhas questões; Défora Faria, a qual realizou a mediação com o radialista Toke É Esse e pelas trocas de experiências em Angola; José Correia pelas interlocuções sobre o rock angolano na década de 1960.

À família Santos, as quais me ensinaram a ser diferente, a ser muito exigente e perfeccionista comigo mesma e com meu trabalho, a ponto de enlouquecer, a ter percepção da minha personalidade independente do que os outros pensem e a sempre correr à frente dos meus sonhos, nunca atrás... Ao meu pai Antonio, o qual criou as condições para ter acesso a uma educação de qualidade.

Aos vizinhos Peninha, Denise, Roseli e Conceição, os quais sempre torceram pelas minhas vitórias e deram todo suporte emocional para minha mãe, a qual sempre ficava desesperada durante minhas idas ao campo.

Natascha Alves, Dilurdes Coimbra e Maria Madalena pelo apoio emocional e yogue nestes anos de muitos aprendizados, muitos desafios e muitos conflitos internos.

Tuápandúla

Eu não tenho palavras para expressar a honra e a gratidão de ter conhecido pessoas inspiradoras e aficcionadas pelo rock, em Angola. Este trabalho também é fruto do conhecimento dos *rockers* angolanos embora, por questões acadêmicas, somente meu nome esteja na autoria.

Antonio Videira (Toke é Esse) e Ana Santiago pelo carinho e pelo cuidado que tiveram comigo durante as estadias na capital Luanda. A companhia de ambos foi vital para que não sentisse solidão durante os trabalhos de campo em Angola. Senti-me muito querida e muito amada com a dedicação de vocês e, neste momento de agradecimentos, sinto muitas saudades.

Sónia Ferreira por acreditar nesta pesquisa desde os primeiros anos e por possibilitar meus trabalhos de campo a Angola.

Carlos Bessa pela amizade, pela oportunidade de colaborar com a Cube Records e o Palco Rock no Rock no Rio Catumbela, pelos conselhos e pelas inúmeras tentativas de não me deixar virar uma *poser*.

Á equipe do programa Volume 10, sob a coordenação de Luís Fernandes, e o oferecimento da responsabilidade de colaborar com as seleções musicais da atração Black Time.

Aos integrantes das bandas: Vladimir Torrinha e Hugo Pedreira (ex-Acromaníacos), Before Crush, Black Soul, Dor Fantasma, Horde of Silence, Kosmik, Last Shout, (Cassio) Lunna, Instinto Primário, Hélio Cruz (ex-Metal Tomb/Neblina), Mutantes, M'vula, Michel Fio (Neblina), (Yannick Matos) Ovelha Negra, Projectos Falhados, (Claudio Henriques e Yannick Merino) Singra, (Edson e Marco Ferraz) Silent

Whisper, (Wilker Flores) Still Rolling With Times, Tiranuz, Zé Beato e os Desempregados. Aos rockers: Daniela Xavier (AMA), Eddy British, Jorge Tomas e Teresa, Lenin Panzo e a equipe da Neovibe, Luís Padrella, Yara Paz e Wilson Pipas. Aos produtores musicais Antonio Barrote e Tiago Oliveira. Ao DJ Manel Kavalera (o qual agora tem banda!!). Aos fotógrafos José Alves e Cristina Amado. Agradeço a todos com muito carinho pelo entusiasmo com a pesquisa, pelas colaborações com os depoimentos e com as fotografias, pelas companhias para tomar fins e pelas conversas informais, pela gentileza de me deixar invadir seus ensaios, as sessões de gravação no Estúdio 2 e também suas vidas. Enfim, pela paciência e pelo carinho com esta pesquisadora que procurou, de todas as formas, compreender os caminhos tomados pelos *rockers* para poder consolidar o gênero musical no país.

Como é evidente pelo tamanho destes agradecimentos, esta turnê teve em seus bastidores uma gama de afetos, de vivências, de incentivos e de compreensão de muitos territórios. Desta forma, chego à conclusão de que o universo fez todo um trabalho de alinhamento colocando pessoas tão bacanas no meu caminho para que esta pesquisa fosse realizada.

Namastê!

“No futuro – assegurou-me – aquele será um mar africano. O caminho a partir do qual os africanos inventarão o mundo”

José Eduardo Agualusa, A Rainha Ginga.

RESUMO

Este estudo tem a finalidade de investigar as práticas musicais do movimento do rock angolano no cenário socioeconômico instaurado com o fim dos conflitos armados entre os partidos MPLA e UNITA, em 04 de abril de 2002. Através dos trabalhos de campo realizados nas cidades de Luanda, da Catumbela e do Huambo nos anos 2014, 2016 e 2017, procura-se refletir sobre as variadas formas culturais em que o “*rock*” é constituído nesta história de reestruturação econômica e social, que dificulta o acesso aos meios financeiros e tecnológicos para a produção e a circulação do rock. Este contato com os rockers angolanos, categoria nativa de identificação, evidenciou uma forma local de organização do fazer musical e de escuta do *rock* e do metal: a) A música ao vivo consiste na principal forma de circulação e de contato das comunidades locais com o “*rock*” em detrimento da música gravada; b) O movimento do *rock* angolano cria a coexistência de instrumentistas, de vocalistas e de produtores musicais e de eventos segmentados ligados ao metal, ao rap, ao reggae, ao blues e à música angolana, sob o objetivo geral de consolidar o rock no território nacional. Compreender a rede musical e suas dinâmicas sociais a partir da “virada descolonial” do conhecimento eurocêntrico e moderno, fez-me concluir que os *rockers* estão empregando formas alternativas de percepção, de concepção e de organização do rock e do metal, além da interação global-local e local-local com as sociedades e as culturas angolanas.

Palavras-chave: Rock; Metal; Movimento do Rock Angolano; Desobediência Epistêmica; Desclassificação do Conhecimento

ABSTRACT

The study aims to investigate musical practices of the Angolan rock movement in this period of economic, political and social restructuring established with the end of the civil war between the political organizations MPLA and UNITA on April 04, 2002. Through the fieldwork conducted in Angola in 2014, 2016 and 2017, I reflect about the cultural forms and groups of people in which "rock" is constituted in this local history of restriction to financial and technological means. This contact with the Angolan music network showed a local way of organizing the musical and listening process of rock and metal: a) live musical performance is the main form of consumption and contact of the angolan communities with the musical genre to the detriment of recorded music; b) Angolan rock movement creates the coexistence of instrumentalists, vocalists and music producers linked to metal, rap, reggae, blues and angolan music to promote rock in the national territory. Understanding angolan rock movement through the "decolonial turn" of eurocentric and modern knowledge has led me to conclude that rockers are employing alternative ways of conceiving themselves, of perceiving themselves and of organizing not only rock and metal, but also the interaction with angolan societies and cultures.

Keywords: Rock; Metal; Angolan Rock Association; Decolonial turn; Declassification in Organization of Knowledge

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: O mapa do metal (Fonte: The Wire)	31
Figura 2: Primeiro EP de OS ROCKS	47
Figura 3: A presença feminina de Hippy Girls	49
Figura 4: Duo Ouro Negro com Sivuca	51
Figura 5: A Muzangola de Vum Vum	56
Figura 6: Ordep, LP, Aventino e Tozé (esquerda-direita)	67
Figura 7: O primeiro álbum de metal angolano – Neblina	85
Figura 8: A logomarca da AAR presente no vestuário e nos produtos de bandas	87
Figura 9: Neblina: O baterista Toke É Esse, o baixista Beto, o vocalista/guitarrista Mauro Neb e o guitarrista Michel Fio (esquerda-direita)	88
Figura 10: Manel Kavalera e as noites de rock no Kings Club	91
Figura 11: Os primeiros passos do ORLEI	94
Figura 12: Identificação de bandas e de subgêneros em logomarcas	108
Figura 13: Os requisitos para ser rotulado como metal	125
Figura 14: Sónia Ferreira apresenta o contexto histórico angolano.....	133
Figura 15: Death Metal: A scream in revolt	134
Figura 16: As respostas corporais no show do Vodka e o solo de Amílcar (lado direito)	151
Figura 17: O público sob a perspectiva do Palco Rock	154
Figura 18: Palco Rock e Palco Mundo no Rock no Rio Catumbela (esquerda- direita).....	155
Figura 19: O baixista Igor de Almeida, o vocalista Nilzo Baptista e o guitarrista Hernani na estreia do Sentido Proibido (esquerda-direita).....	156
Figura 20: Paulo Flores atua no Palco Mundo.....	157
Figura 21: O baterista Yannick Merino, o guitarrista Jayro, o baixista Seth e o vocalista William (esquerda-direita): Horde of Silence	160
Figura 22: O guitarrista Red Kimba, o baixista Braz, o rapper MG, o baterista Michel, o rapper Lil Jorge e o guitarrista Paulo Teacher (esquerda-direita).....	164
Figura 23: A presença de Mandingo no show de Dor Fantasma.....	166
Figura 24: Yuri Almeida (camisa azul) comanda a mesa de som	170

Figura 25: Os rockers ajudam Otoniel (abaixado) e Fau (de boné) a montar a bateria	170
Figura 26: Sónia Ferreira entre Marcos Reis e Markus Reis (esquerda para direita).....	175
Figura 27: Jayro e Yara banguem durante o show do Overhrust.....	179
Figura 28: Dieu e Wilker (esquerda-direita) do Still Rolling With Times	180
Figura 29: Sistas of Metal na estreia no Rock no Rio	182
Figura 30: O carimbo virtual da CUBE	184
Figura 31: Mauro Rocker, Luís Fernandes (com a camisa da banda de metal brasileira Shadowside) e Henda Slash.....	193
Figura 32: Sílvio, Niro Angel, Tuchometal, Breno e Scott como Tiranuz (esquerda-direita).....	200
Figura 33: Jay Santos, Mag Oga Jackson, Vlado Teixeira e Yannick Matos (esquerda-direita): Ovelha Negra	200
Figura 34: Yannick Merino no show do Horde of Silence	209
Figura 35: Ailton (baixo) e Edvírus (vocaís e guitarra): Projectos Falhados ...	211
Figura 36: Edson Ferraz com o modelo Deviser, Marco e Manel durante apresentação do SW.....	213
Figura 37: Yado The Lord, Kcage Kcassio, Rodney e Frederico The Punisher (esquerda-direita): Lunna durante show acústico no Casino.....	214
Figura 38: Zé Beato em atuação no ORLEI 2016	215
Figura 39: Jayro toca com a DIME, Pagia com o baixo Metalman e Amílcar com a Schecter Hellraiser (esquerda para direita).....	220
Figura 40: Red Kimba e a Zombie Girl Guitar	220
Figura 41: Markus Reis (direita) no palco com Vanilson Teixeira	222
Figura 42: A capa de Chegando e as articulações com a música pop e o rock.	237
Figura 43: A abertura do videoclipe Mãos ao Ar	243
Figura 44: Paulo Teacher toca guitarra em frente ao rio Dande.....	244
Figura 45: O All Star e relações entre global e local	244
Figura 46: MG e Lil Jorge contam como se tornar um MC	246
Figura 47: O personagem em direção a um destino não revelado	248
Figura 48: M'vula chega ao centro de Luanda	250
Figura 49: Uma moradora local realiza o air guitar.....	253

Figura 50: A banda observa as movimentações nas esquinas do centro de Luanda	254
Figura 51: Paulo Teacher e as respostas corporais das crianças.....	255
Figura 52: As aproximações com os códigos visuais do gênero musical metal	265
Figura 53: O CD e a capa em sintonia com os códigos visuais do metal	265
Figura 54: A marca de uma mão ancestral na parede de um gruta –.....	270
Figura 55: Literalmente underground: Estúdio 2.....	271
Figura 56: O guitarrista Amílcar e o produtor Tiago à procura da parte fantasma	271
Figura 57: O produtor Tiago e o baixista Pagia durante captação das linhas de baixo	271
Figura 58: Barrote e Pagia durante ajustes dos takes	271

LISTA DE ABREVIATURAS E DE SIGLAS

FNLA: Frente Nacional pela Libertação de Angola

MPLA: Movimento Popular Pela Libertação de Angola

ORLEI: O Rock Lalimwe Eteke Ifa

PIDE: Polícia Internacional e de Defesa do Estado

UNITA: União Nacional Para a Independência Total de Angola

UPA: União das Populações de Angola

SUMÁRIO

I: Muzangola Rock

INTRODUÇÃO	19
1. SACUDINDO A MUZANGOLA: AS ORIGENS DO ROCK EM ANGOLA A PARTIR DOS ANOS 1960	36
1.1. Rock Africaníssimo.....	42
1.2. O hiato do rock	57
2. UMA AVALANCHE DE ROUPAS PRETAS: O ROCK DURANTE A GUERRA CIVIL ANGOLANA	62
2.1. Batuques, almofadas e violões.....	62
2.2. Basicamente tudo começou ali	72
2.3. O rock confinado nos territórios angolanos.....	78
2.4. O peso do rock no pós-guerra civil.....	84
2.5. As noites de rock do Kings Club.....	88
2.6. Não sabíamos da existência de outros rockers.....	91

II: Filhos dessa Luta

3. FICA TUDO MUITO AQUI À NOSSA MANEIRA: DESCOLONIZAR O METAL PARA COMPREENDER A REDE MUSICAL	98
3.1. Você sente o <i>power</i> da coisa!: O gênero musical metal.....	103
3.2. As perspectivas de compreensão do gênero musical metal.....	109
3.3. Olha, na África também fazem metal! (FODA-SE!).....	113
3.4. This is metal. This is not metal.....	125
3.5. Esta não é uma cena de Death Metal?	133
3.6. Coisas que são difíceis de se enquadrar em categorias.....	133
4. QUEM GOSTA DE ROCK?: OS FESTIVAIS COMO LOCAIS DE CONTATO COM OS CÓDIGOS CULTURAIS DO ROCK (E DO METAL)	141
4.1. Tchiwa, Tchiwa?: O Rock Lalimwe Eteke Ifa 2014.....	142

4.2. Não gostamos de rock!: Rock no Rio Catumbela 2016.....	153
4.3. Os guerreiros não fogem à luta: Ecos do underground no ORLEI 2017....	166
4.3.1. O sétimo ano do ORLEI e as práticas de festivais.....	175
4.4. Já és quase angolana: Rock no Rio Catumbela 2017.....	180
4.4.1. Spreading the disease: O Palco Rock e o underground do Rock no Rio Catumbela.....	185
4.5. As coisas estão muito sintetizadas na capital: O recrutamento de novos rockers em Luanda.....	189
5. TU NÃO TENS UMA BANDA SEM MATERIAL	203
5.1. Não estamos só a falar de conseguir material e depois ir tocar.....	205
5.2. Não há cordas em lado nenhum!: A crise das cordas de guitarra.....	214
5.2.1. Todo mundo com uma guitarra TOP!: O início de uma cultura das guitarras no rock angolano.....	217
5.3. A organização social do rock angolano.....	223
6. A LUTA CONTINUA, A VITÓRIA É CERTA!: OS ITINERÁRIOS DA MÚSICA GRAVADA NO ROCK ANGOLANO	229
6.1. Quando ouvi Black Soul pela primeira vez no carro de Toke.....	233
6.1.1. Aquilo foi intervenção divina: As gravações do EP Chegando.....	238
6.2. Não é mais um espaço vazio: Angola Music Awards 2017.....	240
6.3. Grita bem alto: Isto é rap!.....	243
6.4. Por que não pode ser rap metal?.....	255
6.5. Põe o Volume no 10! Fuck It!	259
6.6. From under the underground: A Cube Records e a sequências de horizontes.....	265
6.7. Falta a parte fantasma!.....	272
6.8. Veja a cena dos Sepultura.....	281
Conclusão.....	288
Referências	299
Glossário.....	316

INTRODUÇÃO

(O espaço já não está vazio)

Luanda, 17 de Junho de 2017.

Pela primeira vez, nos Angolan Music Awards, o Rock tem direito a uma categoria: Melhor banda de Rock!

“Foi glorioso, foi chique, foi rocker, foi afro, foi internacional”, disse o nosso Toke.

Black Soul, Mark Davids Band, M’vula, Projectos Falhados e Sentido Proibido foram os nomeados para esta edição. Representantes do movimento rocker que nos trouxe tanto orgulho!

Com os corações na mão acompanhamos toda a cerimônia pela televisão. Aguardamos o momento em que os vencedores seriam anunciados com muita expectativa, mas já sabendo que todos são vencedores por darem sua garra à produção do rock em Angola.

...e os vencedores são: Black Soul com o tema Espaço Vazio!

Parabéns à banda, parabéns aos nomeados e, arriscamos a dizer, parabéns a todos nós. A vitória dos Black Soul foi justa e merecida, mas isto não significa que eles sejam os únicos heróis desta noite mágica. Sem querer desmerecer o trabalho magnífico do grupo com a canção Espaço Vazio, esta vitória tem muitas faces e momentos vividos: Acromaníacos, Makarengo, Volume 10, Neblina, King’s Club, Muzangola Rock, Rock Lalimwé Eteke Ifa, Avalanche, Bairro Popular, Viana, Rock no Rio Catumbela. Logo, centenas de pessoas, teimosas e apaixonadas, que deram seu pequeno/grande contributo empurrando um pouco mais o nosso som para a frente, para os olhos do mundo!

Vamos celebrar, vamos abrir Champagne! Mas, quando os gritos de vitória se calarem, quando o champanhe terminar... Um novo e grande desafio se levanta!! O espaço já não está vazio!! Mas, precisa ser preenchido, cada vez mais! Ocupamos esse espaço por direito! Foi conquistado... Arduamente!! É nosso!! Vamos assumir o nosso lugar, a maestria dos nossos guitarristas, a solidez dos nossos baixistas, o poder dos nossos bateristas e a arte gritada dos nossos vocalistas!! Somos bons!!! Não tenhamos medo... Chegou a hora!!

Mas, para isso, é preciso fazer mais do que há uns anos atrás, quando o filme Death Metal Angola nos deu uma oportunidade perante o Mundo... Não estávamos preparados, reconheço.... Não tínhamos registros, áudio, nem vídeo, não tínhamos bandas suficientes, não tínhamos voz, não tínhamos amadurecimento, nem prémios! Ahhhhhh, mas agora não escapa!! Chegou a hora, rockers, é a nossa vez!! Viva os Black Soul!! Viva o Rock Nacional!!!

O editorial lançado na RockAngola, página de divulgação do rock angolano na rede social Facebook, retrata sentimentos referentes à premiação da banda Black Soul na categoria “Melhor *Rock*” do *Angola Music Awards*, no dia 17 de julho de 2017. A opinião do editor da página online, Carlos Bessa, o qual divide a função editorial comigo e o radialista Toke É Esse, ressaltou o divisor de águas no movimento rocker com o lançamento da categoria na premiação, ao mesmo tempo em que tece uma teia disposta com as produções do gênero musical rock, em território angolano, nos variados espaços-tempos.

O argumento de Carlos elenca os dois festivais dedicados ao rock, ORLEI e Rock no Rio Catumbela, a luta de bandas e de produtores para produzir o rock, os pequenos eventos realizados nos bairros periféricos de Luanda, como Viana e Bairro Popular, e as gerações de *rockers* angolanos, como as bandas da década de 1990 surgidas nos ambientes escolares de Luanda, como Acromaníacos e Mutantes. O argumento de Carlos também aponta a busca por uma “consciência cênica” (WALLACH; LEVINE, 2012, p. 121), um tipo de percepção de cena musical oferecida pela atuação de músicos amadores, pelos espaços de performances ao vivo, pela presença de profissionais especializados na captação e na produção do gênero musical *rock*, pelo apoio de instituições como bares, casas de shows, entre outras esferas que impulsionem as práticas musicais nos variados territórios.

Quando desembarquei no Aeroporto Internacional 4 de fevereiro, na capital Luanda, em setembro de 2014, para iniciar os trabalhos de campo com a rede musical, não imaginava que a pesquisa redirecionaria as questões para as formas de revelação desta história local nas atuações dos *rockers* angolanos: os desafios para alcançar condições ideais de solidificação das práticas musicais nos espaços urbanos, como acesso aos instrumentos e acessórios musicais, a profissionais especializados na produção do gênero musical “rock”, à predominância da música ao vivo em relação aos registros gravados, aos festivais locais como sítios de contato com os códigos culturais da sonoridade.

A ideia inicial desta tese era compreender como os músicos angolanos dialogavam com os códigos culturais do subgênero *death metal* para interpretar problemas sociais inerentes aos conflitos armados pelos quais Angola passou, desde os processos de independência de Portugal (1961-1975) até o desdobramento da guerra civil na década de 1990. Esta inspiração para o projeto da pesquisa surgiu ao tomar conhecimento em matérias de sites dedicados ao gênero musical metal sobre o

lançamento da obra audiovisual *Death Metal Angola*, no final do segundo semestre de 2012. De produção do diretor norteamericano Jeremy Xido, a narrativa aborda os bastidores da ONG Okutiuka e a produção do primeiro festival nacional de “rock”, na província do Huambo, em 2011. No roteiro da obra, o guitarrista de *death metal*, Wilker Flores, e a coordenadora da Okutiuka, Sonia Ferreira, superam as dificuldades locais para realizar o evento musical na cidade.¹

No trailer de *Death Metal Angola*, Sonia Ferreira conta suas histórias de vida, durante a guerra civil angolana e este depoimento consiste na linha de raciocínio da narrativa. “No final de 1998, Huambo começou com muitos bombardeamentos (...). E eu, aqui, a ver amigos, pessoas morrerem, outra vez, tudo a ser partido, muito medo. E sentados aqui, sozinhos, nós ouvíamos o barulho pow pow” (*DEATH METAL ANGOLA*, 2012, online).²

O espaço de tempo citado por Sonia consiste no último período de grandes combates da guerra civil. Angola obteve independência em 11 de novembro de 1975, após 15 anos de luta armada contra o colonialismo português. Com o fim do conflito armado, Angola foi palco de disputas de poder entre MPLA, FNLA e a UNITA. Nas eleições gerais em setembro de 1992, o presidente da UNITA, Jonas Savimbi, não aceitou a vitória do MPLA, a qual elegeu José Eduardo dos Santos, dando início a novos conflitos armados. Tendo frágeis intervalos de paz, a guerra terminou no ano de 2002, com a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA, dando vitória ao MPLA.

Desta forma, o argumento central de *Death Metal Angola* para a cena do metal seria o de que o subgênero *death metal* foi apropriado pelos músicos angolanos para interpretar o período histórico e trágico da guerra civil através de suas convenções técnicas. As formas de expressão do *death metal* surgiram no final da década de 1980, nos Estados Unidos e na Europa, onde bandas adotaram guitarras com baixa afinação e distorções intensas, baterias tocadas de forma acelerada com pedais duplos e mudanças repentinas de tempo. As letras tratam da violência e do niilismo, como a morte, a destruição, e também interpretam cenários extremos como mutilação, necrofilia e canibalismo. Seguindo este argumento, o projeto de pesquisa partia da questão: “como

¹ Até o momento desta escrita, a Okutiuka dava abrigo a 62 jovens sob a coordenação de Sónia Ferreira.

² O documentário foi premiado na categoria “Best Documentary” do Rhode Island International Film Festival (2013) e também foi pré-selecionado para o Oscar 2015 na categoria de melhor documentário. A estreia de *Death Metal Angola* nos cinemas dos Estados Unidos ocorreu em novembro de 2014. O documentário está disponível para venda pelo iTunes. A forma de financiamento da produção foi realizada por crowdfunding na plataforma Kickstarter.

os músicos angolanos criavam um enquadramento da memória utilizando-se das convenções técnicas e temáticas do *death metal*?”.

Contudo, a aproximação com os rockers angolanos fez-me perceber que suas práticas musicais precisariam ser analisadas como uma “cultura de gênero” (FRITH, 1998; NEGUS, 1999; HOLT, 2007), ou seja, uma perspectiva que evidenciasse a “identidade universal das formações culturais em que um gênero é constituído” (HOLT, 2007, p. 191).³ Segui este caminho pelo fato de a rede musical criar a coexistência de instrumentistas, de vocalistas e de produtores musicais cujo fazer e escuta musicais conectam as fronteiras do metal, do rap, do reggae, do blues e da música angolana sob o termo geral *rock*. Contudo, as condições criadas pelos *rockers* evidenciaram, em variados momentos, os códigos culturais do metal como, por exemplo, as técnicas de instrumentação e de vocalização, as convenções comportamentais, como respostas corporais no palco, ou nas matrizes culturais internacionais idealizadas pelos *rockers* angolanos.

A partir da questão “como o metal é ressignificado ao longo do movimento do rock angolano?”, os objetivos do trabalho propõem: 1) Compreender as dinâmicas da rede musical como uma cultura do gênero *rock*, em que instrumentistas, vocalistas e produtores locais criam a coexistência de bandas associadas ao metal, ao rap, à música angolana, ao blues e ao reggae; 2) Rastrear as associações entre instrumentistas, equipamentos musicais, locais de ensaios e de performances musicais, técnicas musicais como formas de organização deste movimento musical; 3) Observar as transmissões de códigos culturais do “rock” nas performances ao vivo para as comunidades locais; 4) Identificar as percepções global-local como categorias imaginadas de matrizes culturais Norte-Sul, como os polos consolidados norteamericano-europeu, e Sul-Sul, como o Brasil.

Proponho um diálogo com as teorias pós-coloniais e a descentralização dos sistemas de classificações da cultura em categorias fixas baseadas em aspectos eurocêntricos e modernos, e como o movimento do rock angolano emprega uma dinâmica “*entre* gêneros” musicais (HOLT, 2007). Sigo a concepção do musicólogo Fabian Holt (2007, p.19) do gênero musical como uma rede cultural fluida que engloba rituais, territórios, tradições, grupos de pessoas diferenciados e não apenas as práticas musicais. E, no caso desta pesquisa, acrescento a este conjunto heterogêneo de

³ (...) a concept for the overall identity of the cultural formations in which a genre is constituted.

atividades culturais, os imaginários do global-local e do local-local e a ação de não humanos, como os instrumentos musicais.⁴



Desafios teórico-metodológicos

Construir as bases de argumentação da primeira etnografia do movimento do rock angolano foi um dos maiores desafios já enfrentados por mim. Angola tem sido abordada em pesquisas das Ciências Sociais sobre: os combates de partidos nacionais contra o colonialismo português e como estes lutaram entre si pela representação angolana (BITTENCOURT, 2000, 2011; DIAS, 2010; LIBERATTI, 2001; CUNHA, 2013); os processos de formação do estado no pós-guerra civil (MARTINS, 2016); o conceito de pobreza e dos aspectos socioeconômicos, políticos e culturais do pós-guerra civil (BOSSLET, 2016; OLIVEIRA, 2012; RODRIGUES, 2012); as afinidades histórias entre Brasil e Angola no setor cultural e político, com as colaborações de músicos angolanos e brasileiros no sistema cultural e político chamado de Atlântico Lusófono (MOEHN, 2011).

No campo de Letras, as contribuições de escritores angolanos como José Luandino Vieira, Pepetela, Ondjaki e José Eduardo Agualusa são abordadas como trabalho de memória histórica e de construção da modernidade “periférica” angolana. Já a cultura hip hop e a produção do rap têm sido analisadas nos Estudos Africanos e Letras, citando principalmente o trabalho de MC Kappa na denúncia de problemas socioeconômicos (MARTINS; BARROS; LIMA, 2015; LÁZARO; SILVA, 2016; FONSECA, 2014; ALMEIDA, 2016). As intervenções da literatura e da música angolana na construção da identidade cultural e política na semba são outras temáticas abordadas nas pesquisas de História (MOORMAN, 2008; ALVES, 2016).

Entre os estudos que citam a atuação dos conjuntos estudantis de *rock* em Luanda, em Benguela e na Huíla e as inserções de conjuntos de rock Ié-Ié nas capitais Lisboa e Luanda, temos as realizadas por José Luís Pinheiro de Almeida e Joaquim Correia.

Embora minha formação não seja da área de Etnomusicologia, esta pesquisa aborda as práticas musicais dos rockers angolanos em um cenário de reestruturação

⁴ Genres are identified not only with music, but also with certain cultural values, rituals, practices, territories, traditions, and groups of people.

social e econômica iniciado com o fim da guerra civil angolana. Logo, o argumento desta tese estaria conectado com as temáticas da segunda fase de abordagens da etnomusicologia, caso a referência seja os trabalhos realizados a partir dos anos 1950. Para Timothy Rice (2013) e Harrison (2015), na década de 1990, os etnomusicólogos passaram a contextualizar a música com as crises sociais, econômicas, políticas e ecológicas, tendo como catalisador a edição temática “Music and the public interest” (1992) do periódico *Ethnomusicology*.

Os etnomusicólogos têm se focado em problemas como as doenças, guerras (O’CONNEL; CASTELO-BRANCO, 2010), a violência e a pobreza em áreas urbanas mais carentes (ARAÚJO, 2008; TYGEL; NOGUEIRA, 2008; ARAÚJO; CAMBRIA, 2013; ARAÚJO E MUSICULTURA, 2010), tragédias particulares, migrações forçadas, as mudanças climáticas (RICE, 2013; HARRISON, 2015) e doenças, como a relação da SIDA/HIV com a música no continente africano (BARZ, 2014).

Estas prospectivas relatam o papel da música na resolução ou na intensificação de problemas sociais, econômicos e políticos, o que revelaria como a música é produzida em “tempos e (locais) de conflitos” (*times (and places) of trouble*) (RICE, 2013, p. 198). Rice (2013, p.198) elenca as razões pelas quais a etnomusicologia explorava pouco as práticas musicais em contextos de desordem social, para além das condições de trabalho de risco para os profissionais: 1) Os etnomusicólogos, de forma geral, são motivados pela abordagem da música que gostam e que se identificam; 2) A música seria imaginada, segundo a perspectiva anglófona, como uma representação de “boas vibrações”, ou seja, a eventualidade de a música ser uma forma de interpretação dos piores aspectos da existência humana, como uma das bases de convenções temáticas do gênero musical metal, no caso desta pesquisa, não seria atrativa; 3) Os termos da etnomusicologia apontam que a música seria produzida majoritariamente em territórios com estruturas sociais, econômicas e políticas estáveis.⁵

⁵ First, ethnomusicologists often, but not always, conduct their research on music that they love. Second, music is associated, in the anglophone imagination, with good things. So the possibility that music can be associated with the worst aspects of human existence is neither attractive nor intuitive. Third, ethnomusicological paradigms suggest that music is produced principally in stable social setting where an entire society, and effective government, or a few wealthy patrons support music making. When societies fall apart under the pressure of war, violence, widespread illness, unrest among minority groups, or ecological devastation, it may surpass our imagination that music will be produced in such settings. A fourth reason, perhaps, is that in the early days of ethnomusicology, scholars concerned themselves primarily with what this organization labels “traditional music” performed in traditional settings. This predisposition may have led us to ignore the new genres and styles of music necessary to deal psychologically, emotionally, and socially with contemporary real-world problems. Fifth, it is hard to imagine working in unstable and dangerous environments that lack the infrastructure to support safe

4) Os etnomusicólogos têm a predileção pela abordagem das músicas “tradicionais” e talvez esta tendência diminua o interesse dos pesquisadores de músicas que lidem com temáticas sociais e emocionais ligadas à desordem (RICE, 2013, pp. 192-194).

Não pretendo, nesta abordagem, replicar o discurso da causalidade direta dos processos de descolonização e da guerra civil como principais fatores da instabilidade econômica de territórios africanos que passaram por tais processos (RODRIGUES, 2012).⁶ Os contextos dos Estados e das guerras possuem escalas de crescimento e de desenvolvimento variados e, deste modo, esta não seria a única justificativa para a continuidade dos níveis de pobreza observados nas localidades que passaram pelos conflitos armados (RODRIGUES, 2012).

As reflexões desenvolvidas nesta tese demonstram o próprio entre-lugar em que me insiro nas áreas das Ciências Humanas, já que desenvolvo um argumento que flui entre aportes teóricos e metodologias da Etnomusicologia, da Comunicação e da Antropologia. Desde meu primeiro trabalho de campo, em 2014, enfrentei momentos de insegurança suscitados por questões metodológicas. Não sigo os padrões do método etnográfico da Antropologia Clássica, desenvolvida a partir do século XIX. Tai regras apontam a necessidade de “uma convivência intensa do antropólogo com o grupo estudado” (SILVA, 2016, p. 50) para compreender o “ponto de vista do nativo”, como defendido por Malinowski (1985), um dos precursores do trabalho de campo e da escrita etnográfica.

Contudo, segundo Silva (2016), desde os anos 1980 e a conjuntura da globalização, o trabalho de campo e a produção etnográfica clássica têm demonstrado transformações. Se Evans-Pritchard, seguindo Malinowski, defendia que o antropólogo precisaria conviver durante um longo período com os nativos, criando uma “relação de coresidência, as condições contemporâneas instigam a relativização desta prática” (SILVA, 2016, p. 61). Entre os pesquisadores que adotaram a convivência através de

research conditions and that harbor distracted populations unable to engage productively with music researches.

⁶ Segundo Rodrigues (2012, p.121), a Estratégia de Combate à Pobreza, que direcionou a agenda do então presidente José Eduardo dos Santos e do MPLA, apresenta como principal consequência direta para a gravidade da pobreza rural a guerra, a qual isolou as populações em áreas distantes de cultivo e dos mercados e que também destruiu os recursos dos camponeses, esvaziou o campo de mão de obra e intensificou os deslocados para as cidades. Já as orientações geradas pela paz estão, por outro lado, diretamente relacionadas com a recuperação das condições básicas, destruídas pela guerra, como reintegração social, desminagem, segurança alimentar, segurança rural, VIH-sida, educação, saúde, acesso à redes de água e esgoto, emprego e formação profissional etc fazem menção aos impactos negativos da guerra, direcionando as políticas públicas para o desenvolvimento futuro.

visitas regulares ao invés da residência, temos Barros (2007) e sua etnografia sobre as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas do Rio de Janeiro. Portanto, as práticas antropológicas clássicas sobre “o estar lá” e as metodologias têm enfrentado transformações quando nos referimos aos laços sociais estabelecidos com os informantes na etnografia clássica, como explica Silva (2016) abaixo:

Hannerz (2003) propõe uma personalização que ocorre mais pela referência de redes transnacionais de relações em comum do que propriedade por uma interação pessoal mais continuada, ou aprofundada. Por fim, ao estudo da totalidade da vida social e cultural tal como preconizada por Evans-Pritchard – e tornada possível em um campo tomado metodologicamente como isolado e independente – Hannerz propõe a seleção, baseada em critérios metodológicos próprios do desenho de cada investigação, dos campos a serem privilegiados (SILVA, 2016, p. 62).

Em esferas metodológicas, minha pesquisa apresenta uma “visita” realizada de 17 a 23 de setembro de 2014, em que tomei contato com as dinâmicas do *rock* angolano. Passei a me comunicar com os *rockers* nos grupos das redes sociais, como Amigos dos Dor Fantasma, Kavalera Entertainment e Amigos da Cube Records, desde o início de 2015. Acredito que a distância física tenha sido amenizada pelo contato virtual, já que tal substituição da “residência” para a “visita” se justifica pelas adversidades do campo.⁷

Com uma relação mais próxima com os *rockers* angolanos, realizei dois trabalhos de campo com os atores do movimento musical: de 30 de setembro a 15 de outubro de 2016 e de 30 de agosto a 12 de outubro de 2017, em que fui acolhida nas residências da família do radialista Antonio Videira, conhecido como Toke É Esse, no bairro Azul, e na Praia do Bispo, na capital Luanda. Nos dias 02 e 03 de outubro de 2017 tive estadia na casa do *rocker* Jorge Tomás e de sua esposa Teresa, localizada no bairro Goa, em Benguela, antes de me dirigir à cidade da Catumbela. Estas ações de empatia e de acolhimento seja em suas residências, foram imprescindíveis para o desenvolvimento desta pesquisa e para minha segurança e diminuição de angústias ao estar longe de minha terra natal em um território, até então, desconhecido.

⁷ O custo de vida em Angola é em um dos mais caros do mundo, principalmente na capital Luanda. Para se obter o visto para fins de pesquisa científica, é necessário comprovar a renda de \$200 por estadia e ter em mãos cartas-convite de moradores locais que comprovem a responsabilidade de cuidar da estadia da pessoa para ter o visto aprovado. Como tenho financiado todos os gastos por conta própria, desde 2015, realizei trabalhos de campo curtos e utilizo as redes sociais como base de comunicação e de estreitamento de laços com os *rockers* angolanos.

No caso da escrita etnográfica, por ser formada em Comunicação Social (Jornalismo), identifiquei-me com a sugestão de Anthony Seeger sobre a etnografia da música para descrever as formas como os rockers angolanos fazem música, a partir do olhar uma fã de metal brasileira. Seeger (2008, 2016) sugere que os passos iniciais da etnografia tenham as perguntas jornalísticas - quem, quando, onde, como e por que - para uma “abordagem descritiva da música que vai além do registro escrito dos sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos (SEEGER, 2008, p. 239).

Por conseguinte, Ingold (2016; 2017) realiza uma crítica ao campo da Antropologia, procurando demonstrar a necessidade de observá-la como uma área “especulativa”, “criativa”, de “inclusão” das pessoas para olhar as possibilidades e as condições das vidas humanas. Para tanto, Ingold (2016; 2017) propõe uma forma de engajamento na composição dos mundos, a partir da mudança do olhar da etnografia como método destinado somente a um trabalho acadêmico:

Há algo profundamente preocupante, como todos sabemos, sobre se juntar com as pessoas, aparentemente de boa fé, só para depois você virar suas costas para que se torne um estudo sobre eles, tornando-se um caso. Mas não há realmente nenhuma contradição entre participação e observação; na verdade, você simplesmente não pode ter um sem o outro. O grande erro é confundir observação com objetificação. Observar não é, em si, objetificar. É notar o que as pessoas estão dizendo e fazendo, assistir e ouvir e responder na sua própria prática. Ou seja, a observação é uma forma de participar de forma atenta e é por esta razão uma forma de aprender (INGOLD, 2017, p. 23).⁸

Praticar Antropologia, Ingold diz, é trabalhar *com* as pessoas e não trabalhar *sobre* elas. No mês de janeiro de 2017, após conversas com o produtor da Cube Records, Carlos Bessa, recebi o convite para integrar a equipe do selo angolano, dedicado ao rock e ao metal, na administração de redes sociais e, conseqüentemente, da produção do festival Rock no Rio Catumbela, realizado na cidade da Catumbela, em Benguela. O site oficial da Cube Records, montado com a plataforma Wix, foi lançado

⁸ There is something deeply troubling, as we all know, about joining with people, apparently in good faith, only later to turn your back on them so that yours becomes a study of them, and they become a case. But there is really no contradiction between participation and observation; indeed, you simply cannot have one without the other. The great mistake is to confuse observation with objectification. To observe is not, in itself, to objectify. It is to notice what people are saying and doing, to watch and listen, and to respond in your own practice. That is to say, observation is a way of participating attentively and it is for this reason of learning.

em janeiro de 2018.⁹ No caso da plataforma Bandcamp, inseri as cinco faixas de *You Failed, Now We Rule* para *download* gratuito, com o intuito de divulgar a produção musical de acordo com as plataformas digitais utilizadas pelos fluxos internacionais.

Já a página oficial da Cube Records na plataforma Youtube procura explorar produções audiovisuais editadas por mim, com materiais do trabalho de campo, ou as criadas pelo baixista da banda Sentido Proibido, Igor de Almeida, o qual também atua com edições de vídeo, como os da banda Dor Fantasma. No primeiro semestre de 2017, criei edições simples para cada banda participante da coletânea, com fotografias de performances ao vivo de assinatura de José Alves ou de imagens de propriedade das bandas angolanas.

Desde o mês de maio de 2017, tenho atuado como colaboradora do quadro *Black Time*, atração do programa de rádio *Volume 10*, procurando enviar quinzenalmente seleções musicais do gênero musical metal brasileiro e internacional. No mesmo mês citado, o produtor Carlos Bessa reuniu atores do movimento do rock angolano como os radialistas Toke É Esse e Luís Fernandes, a apresentadora Yara Paz (*Volume 10*), o baterista Yannick Merino (*Horde of Silence*) e eu em um projeto de divulgação do rock angolano no Facebook. Entre as “rubricas” do *Rockangola* temos *Rockaniversário*, sob a edição de Yara Paz, a qual realizava entrevistas com os instrumentistas do movimento musical aniversariantes; *Engenharia sonora*, em que Yannick Merino dá dicas sobre instrumentos e acessórios musicais; *Ecos do passado*, escrita pelo radialista Toke é Esse sobre o rock angolano nas décadas de 1960 e 1970; e a então *Tubo de Ensaio*, de cobertura de ensaios de bandas para conversar com os integrantes das formações. As editoriais, fruto de ideias de Carlos Bessa, possuem certa inspiração na atuação nos *fanzines* da cena *underground* da Europa.¹⁰

Contudo, a periodicidade de notícias da página teve uma queda em sua produção. Primeiro, porque não há pautas regulares para serem cobertas, as quais dependem dos eventos ao vivo e demais atividades dos grupos. Segundo, porque os próprios participantes da rede musical demoram muito a responder ou não retornam os pedidos de entrevistas enviados, caso relatado pelos colunistas citados e também testemunhados por mim.

⁹ Site oficial: <https://cuberecordsangola.wixsite.com/cuberecordsangola>

¹⁰ Fanzines são publicações produzidas por aficionados de uma cultura de nicho. Nos anos 1980, suas matérias eram fotocopiadas e montadas manualmente. Alguns fanzines acabaram se tornando publicações profissionais, como revistas, e migraram para as redes digitais (SABIN, 1999).

Embora eu tenha encarado, em um primeiro momento, que a pesquisa havia tomado esta dimensão “participativa” somente a partir do ano 2017, a produção de conteúdos audiovisuais, como entrevistas com as bandas angolanas, e de resenhas jornalísticas sobre o movimento musical já era realizada por mim em quadros do webcanal Metal Ground, editados por Natália Ribeiro, Bia Medeiros e por mim, nas atividades de 2014 a 2017.¹¹

Ressalto um ponto sobre esta experiência etnográfica (CLIFFORD, 1999), a qual considero como uma experiência de vida *transformadora* (BEAUDRY, 2008) (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Durante estes anos de correspondências com o movimento do rock angolano, deparei-me com um universo de vivências que me levaram a repensar minha identidade como mulher, como fã de metal e moradora do Brasil. Desde discursos de delimitação de gêneros sexuais nas dinâmicas do rock e do metal, dos estereótipos difundidos sobre a sociedade (e principalmente sobre a mulher) brasileira, dos desafios e dos medos enfrentados durante meus deslocamentos para o trabalho de campo. Este cenário também foi um local de vivência em que me encontrei como igual em relação ao caráter racial, ao contrário do experienciado nas práticas musicais do rock e do metal no Brasil.

Abro um parênteses para mencionar que esta pesquisa é estimulada pelos preceitos da Teoria Ator-Rede (ANT) (CALLOW; LAW, 1997; LATOUR, 2012) e embora não realize uma aplicação exaustiva de seus argumentos, apresenta pinceladas das provocações de Bruno Latour.¹² A sugestão da ANT seria a de resgatar as orientações clássicas da sociologia, como as orientadas por Gabriel Tarde, que buscam entender como o social é criado a partir de associações que estão sempre em trânsito, em controvérsias, construindo e reconstruindo ações entre sujeitos, objetos e a natureza (LATOUR, 2012). A TAR não apresenta os agrupamentos como associações compostas por hierarquias entre humanos e não humanos; “e onde qualquer desvio num dos pontos produz diferença em toda a rede, por isto chamada de rede sociotécnica” (PEREIRA DE SÁ, 2014, p. 541).

Porém, Ingold (2012) alerta as ambiguidades que a tradução dos escritos em francês (*acteur réseau*) para o inglês (*actor-network*) geraram nas interpretações da

¹¹ <https://www.youtube.com/user/metalgroundchannel>

¹² Latour (2012) procura reinserir o lugar da natureza e dos objetos, dos humanos e dos artefatos, em uma tentativa de superar a divisão da produção do conhecimento moderno entre natureza e cultura ou entre humanos e não humanos. Tal postura constitui uma alternativa à abordagem estabelecida por Émile Durkheim nas ciências sociais, em que a disciplina passou a separar o social de outras associações.

teoria, como inclusive apontados por Latour: *réseau* pode denominar a rede (*network*) ou o verbo tecer (*netting*), ou seja, entrelaçar os fios e formar uma malha ou a teia de uma aranha, posicionados segundo suas movimentações. “Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente. Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive e conduzem sua percepção e ação no mundo” (INGOLD, 2012, p. 40).

As iluminações da Teoria Ator-Rede foram imprescindíveis para orientar meu trabalho de campo de maneira holística. Durante os anos de interação com os interlocutores da pesquisa, procurei agregar os componentes humanos e não humanos neste mapeamento das condições de possibilidades de produção e de circulação do “rock” em Angola.

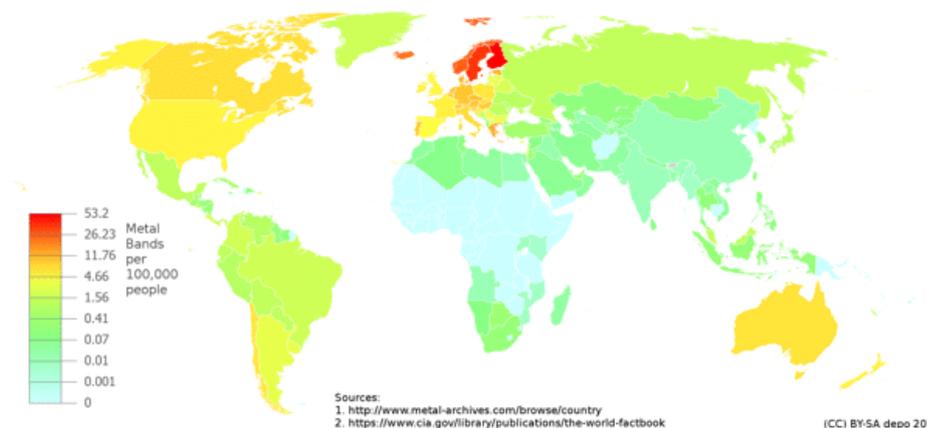
Para finalizar este subitem, recorro que as experiências etnográficas com o movimento do rock angolano, as quais foram desdobradas em 29 “histórias de vida” (DELORY-MOMBERGER, 2014; JOSSO, 1999; PINEAU, 2006) serão elaboradas sob a figura de linguagem alegórica, apresentando narrativas que facilitem a compreensão de um comportamento “estranho” pelos leitores (CLIFFORD, 1998, p. 66). A textura desta escrita etnográfica, inspirada nos preceitos da teoria interpretativa da cultura e da “descrição densa” (GEERTZ, 2008), tem uma amplitude de associações entre humanos e não humanos da rede musical.

Creio que uma das contribuições deste trabalho não seria somente pelo caráter de “ineditismo” da temática, sendo a primeira etnografia com o movimento do *rock* angolano, mas também pelo fato de romper com imaginários sobre as expectativas mundiais de quais tipos de expressões artísticas seriam originadas das sociedades africanas (MBEMBE, 2017).

Para fins de argumentação, o imaginário coletivo (MAFFESOLI, 2001; DURAND, 1994) da cena mundial apresentava, até os anos 2011, as formas de interação da produção mundial com as culturas dos territórios africanos: notícias de mídias segmentadas e discursos nativos sinalizavam a inexistência ou as poucas formações de bandas africanas do gênero musical.¹³

¹³ Entre os estudos dos imaginários nas Ciências Sociais, temos os de Gilbert Durand, a partir da tradição literária romântica e da antropologia. Durand (1994) apresentou um “balanço conceitual” do imaginário, colocando-o em uma perspectiva *entre* conhecimentos para criticar a desvalorização das imagens realizadas segundo a racionalidade dos pensamentos etnocêntricos e dicotômicos. Para Durand (1994), o imaginário, mesmo sendo de difícil definição, também apresenta um caráter lúdico, de fantasia, de narrativas, de sonhos e de outras construções mentais realizadas pelo homem. Em sintonia com Durand,

Figura 1: O mapa do metal (Fonte: The Wire)



Em março de 2012, o site *The Atlantic* divulgou o Mapa do Metal (figura 1), o qual representava os países com maior quantidade de bandas do gênero musical metal per capita. A matéria destacou que os territórios com a maior concentração de produções do gênero musical estavam localizadas em locais “nórdicos e frios: Finlândia, Noruega, Suécia, Islândia e em menor escala, Dinamarca” (*The Atlantic*, 2012, online). Embora seja um recurso gráfico baseado nos dados do *site* Encyclopedia Metallum, o mapa apresenta duas perspectivas interessantes para se pensar nos fluxos do metal global e, posteriormente, do continente africano.

Em primeiro lugar, a partir do Mapa do Metal, podemos elencar as origens do gênero musical e suas fases de consolidação e de globalização (WEINSTEIN, 2015), segundo a opinião de fãs, pesquisadores e mídias segmentadas. Estes imaginários possuem convenções de composição [solos de guitarra, *powerchords*, *riffs* e distorção, volumes amplificados e o peso], as técnicas vocais [gritos, guturais e vocais limpos], regras sociais e de performance [as respostas corporais do público e das bandas, o vestuário, como o uso de camisas com estampas de fotografias de bandas ou de suas logomarcas para identificação, e a predominância do *jeans* e de acessórios de couro.

Em segundo lugar, acredito que este exemplo se encaixe nas críticas de pesquisadores pós-coloniais referentes aos tipos de percepções historicamente construídas de quais tipos de produções culturais são esperados pelo exterior e pelos moradores locais que as sociedades africanas criem e consumam (MUDIMBE, 2003;

Maffesoli (2001) propõe conceber o imaginário como “coletivo”, visto que ele “ultrapassa o indivíduo, impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo” (p. 76). Logo, o imaginário seria “o estado de um espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une uma mesma atmosfera, não pode ser individual” (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

COMAROFF, COMAROFF, 2013). Ao contrário do que é apresentado pela mídia internacional, as culturas africanas não estariam somente ligadas aos símbolos étnicos e tradicionais, mas negociam com as culturas urbanas e globais (MBEMBE, 2014; 2017; ERLMANN, 1996).

Uma das iniciativas de divulgação de bandas e de fãs do continente foi o ensaio fotográfico *Visions of The Renegades* (2009), publicado na revista *Vice*, dois anos depois. O fotógrafo sul africano Frank Marshall ao tomar contato com o estilo de vida dos fãs de metal da capital Gaborone, em Botsuana, demonstrou surpresa ao conhecer *headbangers* “negros” e “africanos” vestidos como “*cowboys* apocalípticos que ouviam Motorhead no país predominante negro da África Central, Botsuana” (VICE, 2011, online). “Ame ou odeie isso, quando muitas pessoas pensam no metal, elas pensam em caras brancos” (VICE, 2011, online), relata o profissional sul africano para elencar que os *headbangers* de Botsuana rompem com os estereótipos de seu público, mais conhecido mundialmente pela predominância de homens brancos e caucasianos.



Para descrever o desenrolar dos movimentos empreendidos pelos *rockers*, segundo períodos históricos de inserção do gênero musical no país, esta tese foi dividida em duas partes: 1) Muzangola *Rock* possui dois capítulos que abordam uma linha de inserção e de produção do gênero musical rock, em meados da década de 1950, com a emergência de movimentos de libertação da colônia portuguesa, principalmente nos musseques de Luanda, até a proclamação da independência no ano de 1975. O primeiro capítulo “**Sacudindo a Muzangola: As origens do rock em Angola a partir dos anos 1960**” procura contextualizar os primórdios do gênero musical no país, durante a ocupação portuguesa na província angolana.

Para além de mapear os conjuntos de *rock* e os locais de atuação subdivididos entre Angola e Portugal também realizo uma incursão histórica sobre as formas de acesso aos produtos culturais, como álbuns vindos do mercado sul africano, as lojas de discos, os programas de rádio existentes e os espaços de interlocução de técnicas musicais entre a *semba* e o *rock*. Considero esta seção importante para mencionar o

consumo do rock pela juventude local, durante os conflitos armados entre o Estado português e os grupos de libertação colonial, FNLA, MPLA e a UNITA.

Com o desdobramento das tensões políticas entre MPLA e UNITA culminadas com os resultados eleitorais de 1992, a produção urbana do gênero musical retoma seus caminhos nos ambientes escolares, como o Instituto Makarengo, em Luanda, aonde um grupo de aficionados monta formações dedicadas às suas práticas musicais. No segundo capítulo “**Uma avalanche de roupa preta: o rock durante a guerra civil angolana**”, a história local de Angola se apresenta como o isolamento aos produtos culturais, aos aparatos técnicos e tecnológicos desta estética da globalização, à mobilidade territorial para a comunicação entre bandas existentes nas capitais das províncias. Desta forma, as possibilidades de acesso a estes itens passaram a surgir na mediação de laços familiares, de amizades e de vizinhança. Fecho a primeira parte, com o hiato do rock ocorrido em Angola, após a migração de parte dos jovens “rockers” para realizar o Ensino Superior no exterior.

Na segunda parte do trabalho, **Filhos desta Luta**, entro na questão principal desta pesquisa: como o gênero musical metal é resignificado ao longo do movimento do rock angolano, no contexto de pós-guerra civil. Esta seção possui quatro capítulos orientados por questões específicas em que esta história local se apresenta: a predominância da performance ao vivo como fonte de contato com o movimento musical; o papel dos festivais locais e das relações entre as bandas e os públicos para o contato das comunidades com os códigos culturais do rock; as mobilidades entre técnicas de instrumentação diversificadas empreendidas pelas bandas locais; as ansiedades e as expectativas dos rockers locais quanto ao acesso ou não às tecnologias e aos instrumentos musicais necessários para alcançarem os parâmetros globais das performances ao vivo e as gravadas.

Logo, no capítulo 3, “**Fica tudo muito aqui à nossa maneira: Descolonizar os gêneros musicais para compreender o rock e o metal em Angola**”, possui reflexões teóricas sobre os códigos culturais do gênero musical metal aceitos socialmente e replicados pelos discursos nativos. Neste momento, articulo questões dos trabalhos de campo com as teorias pós-coloniais aplicadas na Musicologia, na Sociologia e na Literatura, na Comunicação, demonstrando como os gêneros musicais, os valores culturais, as regras sociais e técnicas também são criados nos espaços entre variadas práticas musicais. Também apresento uma desconstrução dos argumentos empregados pela obra audiovisual *Death Metal Angola* e a rotulação do movimento musical como

uma cena death metal, escolha que ignorou importantes marcas distintivas desta rede musical.

Nesta história local, a música ao vivo constitui o principal meio de circulação, de divulgação e de consumo do gênero musical em Angola. No capítulo 4, “**Quem gosta de rock?**”: Os festivais como lugares de contato com os códigos culturais do *rock*”, destaco como os dois maiores festivais dedicados ao rock e ao metal realizados nas cidades da Catumbela e do Huambo, Rock no Rio Catumbela e ORLEI, não ofereceriam apenas entretenimento, felicidade e prazer nas experiências musicais. Estes territórios solidificam as práticas entre gêneros musicais empregadas pelo movimento do rock angolano. Os eventos estabelecem sítios de contato das comunidades locais com as convenções sonoras, com as regras comportamentais, como vestuários e respostas corporais, constituindo uma cultura do rock orientada pelas atrações nacionais e internacionais.

No capítulo 5 “**Tu não tens uma banda sem material**”: Uma biografia dos instrumentos musicais através do movimento do *rock* angolano” procura mapear as associações desenhadas nos deslocamentos de equipamentos e de técnicas musicais, de locais de ensaios, de espaços de atuação das bandas locais, das ansiedades e dos desejos dos rockers locais quando os instrumentos musicais de qualidade não são oferecidos pelos mercados locais. Para tanto, elenco as formas de aquisição dos instrumentos musicais, as maneiras de financiamento dos itens, as frequências de empréstimos, as técnicas exigidas para executar as práticas musicais, os tipos de materiais e os locais de fabricação dos objetos, dando a entender que se inicia uma cultura das guitarras no movimento musical empreendida pelas aquisições de instrumentistas específicos.

O capítulo 6, “**A luta continua, a vitória é certa**”: Os itinerários da música gravada”, aborda a última forma de revelação desta história local enfrentada pelos rockers angolanos: as condições de acesso às tecnologias de gravação e de reprodução musicais e os contatos dos rockers com a ciência de captação e de gravação do rock. Neste momento, realizo uma análise dos percursos entre gêneros musicais materializados nos formatos musicais lançados pelas bandas Black Soul e M’vula, Chegando e Focus respectivamente. Mapeio as ações delineadas pelos participantes da rede musical para se aproximarem das lógicas de produção musical e do domínio das tecnologias sonoras, ao mesmo tempo em que procuro elencar as histórias de vida dos integrantes das bandas para alcançarem os parâmetros desejados de captação e de gravação dos instrumentos musicais nos estúdios.

No caso do Black Soul e do EP Chegando, procuro observar as negociações entre as convenções sonoras, visuais e temáticas do pop/rock e do metal nas artes de capa, nas propostas estéticas do grupo e, inclusive, nas experiências vividas pelos integrantes durante o isolamento social dos estúdios de gravação e nas práticas musicais adotadas para se adequarem aos parâmetros da metodologia de captação dos instrumentos musicais.

Com o M'vula, proponho abordar o espaço entre os gêneros musicais rap, rock e metal a partir de uma análise do videoclipe e da letra da canção Mãos Ao Ar, cuja mensagem possui um caráter didático de como transitar entre as fronteiras de gêneros do rock e do rap. Para tanto, elenco as formas de coexistência de convenções culturais do rap e do movimento hip hop, da música angolana, do rock e do metal no álbum Focus.

A terceira parte aborda os caminhos percorridos pelo selo angolano Cube Records e as práticas dos integrantes da iniciativa inspiradas nas percepções do underground: a gravação da primeira coletânea dedicada ao metal, You Failed, Now We Rule, as mudanças de agrupamentos na equipe do selo e as inserções dos produtores musicais Tiago Oliveira (Estúdio 2) e Antonio Barrote (Nightfear Records) na co-produção com Carlos Bessa para o lançamento do primeiro álbum da banda de thrash metal Dor Fantasma.

Nesta seção, procuro entender como o social é organizado nos espaços dos estúdios, as angústias e as expectativas das bandas e dos produtores para alcançar os ditames da produção mundial do metal, como inteligibilidade e a definição dos instrumentos musicais, o peso sonoro. É neste espaço de isolamento social e acústico que fica evidenciado não somente a busca pelo som ideal, diga-se em convergência com os códigos culturais do metal, mas também como as bandas brasileiras surgem nos imaginários lusófonos idealizados sobre as condições de produção, de circulação e de consumo globais do metal.



Muzangola rock

Os ecos do rock a partir dos anos 1960

1. SACUDINDO A MUZANGOLA: AS ORIGENS DO ROCK EM ANGOLA NA DÉCADA DE 1960

“No filme *Death Metal Angola*, nós vimos o Wilker Flores (atual vocalista/baixista do trio *Still Rolling With Times*, grifo meu) falar que o *rock* em Angola surgiu nos anos 1990”, relembra o radialista e ex-baterista da banda *Neblina*, Antonio Videira, antes de relatar que o rock já tinha chegado a Angola, no fim da década de 1950, e que provavelmente Wilker quis dizer que a produção do rock foi retomada com o surgimento de bandas após 1992, início dos conflitos pós-eleitorais entre MPLA e UNITA.

Devido às poucas fontes bibliográficas disponíveis sobre a produção do rock angolano, baseei-me nos relatos dos interlocutores da pesquisa o radialista Antonio Videira, o qual apresenta os programas *Submarino Angolano* e *Muzangola Rock* na programação da Luanda Antena Comercial; a coordenadora da ONG *Okutiuka* e produtora do *ORLEI*, Sónia Ferreira; o músico Zé Beato; o apresentador do programa radiofônico da 96.5 RFM, Volume 10, Luís Fernandes.

As fontes historiográficas sobre o rock angolano, nos anos 1960 e 1970, foram encontradas em matérias de jornais *online*, em blogs dedicados aos concursos musicais ié-ié, em programas especiais da Rádio e Televisão Portuguesa (RTP) e em pesquisas de historiadores brasileiros e internacionais sobre a produção da música urbana em Angola e em Portugal, nas mesmas décadas. Estas abordagens acadêmicas se focaram na relação da música popular angolana com as mobilizações políticas e anticoloniais, ocorridas a partir do fim dos anos 1950, em Angola.

O fim da década de 1950 foi um período de intensa mobilização política a partir das intervenções da literatura e da música, principalmente sob a atuação do que viria a ser conhecido como *semba*. Entre as perspectivas que apresentam as concepções do nacionalismo e de construção de uma identidade cultural na produção da *semba*, a partir dos anos 1940, temos as realizadas pelas historiadoras Marissa Moorman (2008) e Amanda Alves (2016).¹⁴ Em *Intonations*, Moorman (2008) constrói uma narrativa da história angolana dos anos 1945 a 1990, os quais apresentam dois momentos cruciais

¹⁴ Jomo Fortunato alega que a *semba* seria um processo evolutivo da *massemba*, dança popular de umbigada, executado por dançarinos nos eventos realizados nas ruas de Angola. O termo teria sido modificado pela população quando passou a ser executado nos salões de dança, com o acompanhamento do acordeão. Seguindo este caminho, Moorman (2008) trata a *semba* como uma categoria mais ampla, a qual engloba a *rumba*, e outras danças tradicionais angolanas.

para a conquista da independência de Angola: o fim do período colonial e os movimentos pós-independência. A produção do gênero musical semba, a circulação de seus álbuns e os programas de rádio dedicados a sua divulgação criaram uma forma de “resistência” às normas coloniais, valorizando a cultura e identidade angolanas, dos anos 1961 a 1975.

Justifico aqui que utilizei pesquisas acadêmicas sobre a “música ligeira” em Portugal, a partir dos anos 1960, como o movimento estudantil do rock ié-ié, para contextualizar a produção dos conjuntos de rock no período colonial e de pré-independência da então administração portuguesa.¹⁵ Entre as fontes consultadas sobre a música ligeira e o rock ié-ié temos a tese de Tiago Monteiro (2013), *Tudo Isto é Pop: Portugalidades Musicais Contemporâneas*, e os trabalhos do historiador Alexandre Fiúza.¹⁶

Para Moorman (2008), a base do nacionalismo angolano surge na década de 1950, “embora localize a fraternidade em estados e reinos pré-coloniais”, como forma de resistência às incursões portuguesas iniciadas no século XV, e no desenvolvimento de uma identidade angolana entre os grupos intelectuais urbanos do final do século XIX (MOORMAN, 2008, p.3).¹⁷

A ocupação colonial em Angola, e nas demais colônias portuguesas, foi baseada na administração de cidades, de produções agrícolas e pecuárias e nas empresas de extração de minérios. Após o estabelecimento do regime ditatorial de António Salazar, o

¹⁵ Os concursos iê-iê e os demais espaços de circulação do rock português estavam inseridos no circuito musical denominado “música ligeira”, conceito ainda pouco abordado em pesquisas dedicadas ao tema e considerado por Monteiro (2013) “escorregadio” em suas definições. Ainda que o rótulo nomeie a produção da música popular portuguesa, Monteiro analisa que a palavra “ligeira”, na língua portuguesa, também possui o sentido de algo superficial, que não revela seriedade, e, conseqüentemente, descartável. O rótulo música ligeira também se referia aos demais conjuntos de peças musicais inseridas em atividades de lazer urbano e consumido em salões, cafés e cassinos, como o tango (MONTEIRO, 2013).

¹⁶ Apenas para fins de informação, as obras *Portugal Elétrico*, um álbum-livro lançado pela Groovie Records (2013) e *Biografia Ié-Ié*, de Luís Pinheiro de Almeida, mencionam brevemente a trajetória de conjuntos de rock angolanos no mercado português. Não obtive acesso a nenhuma das duas obras, apesar da tentativa de contato com os responsáveis. Luís Pinheiro de Almeida colocou-me em contato com o autor José Correia, o qual me cedeu gentilmente a introdução de seu livro “Beto dos Windies, Beto Kalulu: Da cena musical em Luanda à consagração do Algarve” (2016), a qual foi de grande valia para a contextualização deste capítulo.

¹⁷ Heimer (1973) conta que a incursão portuguesa, no fim do século XV, no território que viria a se tornar a nação angolana, não representa o início da colonização. Até fins do século XIX, a ocupação portuguesa foi mais intensa em São Tomé e Príncipe, Luanda e Benguela. Logo, há uma variação no impacto da presença portuguesa nas sociedades africanas, de acordo com sua posição geográfica, com as formas de interação entre as sociedades e outros fatores sociais, políticos, econômicos que acabaram por se modificar no decorrer dos anos. Com o declínio do comércio asiático, através do qual Portugal conseguia produtos para comercializar com outros países europeus, Portugal criou estratégias ultramarinas para conseguir recursos que mantivessem suas trocas comerciais. Uma das ações realizadas passou a ser o uso da mão de obra escrava africana, a qual era utilizada para venda em outras nações, mas também destinada à produção de bens coloniais como o algodão, o café.

Estado Novo, em Lisboa em 1932, uma nova leva de imigração portuguesa para Angola ocorreu nos anos 1940. Desta forma, uma política de “segmentação demográfica da população angolana em brancos, mestiços e negros, os últimos dos quais oficialmente divididos em civilizados e não civilizados ou, por outras palavras, assimilados e indígenas” foi uma das bases do colonialismo português no país (PIMENTA, 2004, p. 2).¹⁸

No início da década de 1950, as críticas ao regime colonial em Angola foram intensificadas com o surgimento de movimentos de libertação, até então, clandestinos. Com a organização de moradores de Luanda, de Benguela e de suas imediações, PIDE passou a repreender as ações destes grupos que buscavam contar os fatos ocorridos na colônia para o mundo e também propagar os ideais do nacionalismo (CUNHA, 2011). Estes movimentos de libertação colonial também receberam adeptos na metrópole portuguesa, com estudantes de Angola, de Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe que propagavam sua insatisfação contra o domínio colonial português (MOORMAN, 2008).

Neste interim, o fim da década de 1950 foi um período de intensa mobilização política em Angola a partir das intervenções da literatura e da música, como a semba. Estas ações políticas foram consideradas revolucionárias pela polícia política e acabaram por causar uma série de prisões a partir de março de 1959, no episódio conhecido como Processo dos 50.¹⁹

Uma série de revoltas entre Angola e o regime colonial ocorreram, após as prisões de ativistas políticos, entre eles músicos de semba, iniciadas em 1959. Refiro-me à greve dos catadores de algodão e ataques a várias cadeias de Luanda, como datado no dia 4 de fevereiro de 1961, com o intuito de libertar os nacionalistas presos nas cadeias.

¹⁸ Nascimento (2013) descreve a distinção estabelecida nas elites nativas luandenses, em meados do século XX, a partir das contribuições do texto “Luanda (1945-1961): colonisés, société coloniale et engagement nationaliste, de Cristine Messiant (1995). Neste artigo, a pesquisadora explica que os “antigos assimilados” seriam os “descendentes de famílias crioulas secularmente instaladas em Luanda” e os “novos assimilados” foram originados do interior de Angola e sem laços biológicos com as famílias crioulas (MESSIANT, 1995 apud NASCIMENTO, 2013, p. 13). Nascimento (2013) salienta que embora estas distinções sejam úteis para compreendermos o contexto social luandense, estes termos precisam ser utilizados cautela pelo fato de não possuírem uma “conotação jurídica”, mas sim “cultural” (p. 13). Com as condições restritas de ascensão social criadas pelo Estatuto do Indigenato (1926-1961), Nascimento observa que: “O acesso ao mundo das letras europeu conferiu-lhes especificidades que nos permitem considerá-los uma elite em relação ao universo social angolano, ou seja, uma minoria que em determinada sociedade e período histórico, teve certos privilégios em função de algumas qualidades adquiridas por meio da instrução” (NASCIMENTO, 2013, p. 13).

¹⁹ Processo dos 50 consiste no episódio da prisão e do julgamento de um grupo de nacionalistas que propagavam ideias de libertação do domínio colonial português. 57 ativistas foram perseguidos e presos, entre eles angolanos e portugueses, pela polícia política (CUNHA, 2011). Entre os perseguidos neste episódio estavam alguns integrantes do N’gola Ritmos, Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim.

²⁰ Em 15 de março de 1961, a União das Populações de Angola (UPA, depois Frente Nacional pela Libertação de Angola, FNLA), atacou fazendas localizadas no norte de Angola, assassinando fazendeiros portugueses e os trabalhadores de etnia ovimbundo, os negros e mestiços naturais de Luanda. ²¹

Os dois movimentos políticos atuantes, na época, MPLA e UPA entraram em combate contra o colonialismo português, ao mesmo tempo em que lutavam entre si pela representação angolana. Em 1966, um terceiro movimento, a UNITA, entrou para o movimento de libertação, após a dissidência de Jonas Savimbi do FNLA. O conflito armado continuou até abril de 1974. Nos três casos, os grupos nacionalistas estavam com suas bases em países vizinhos, como Congo e Zâmbia (PEARCE, 2016).

O caráter urbano do MPLA acabou por atrair a atenção de jovens estudantes na metrópole portuguesa e de outros países europeus, favoráveis ao discurso de libertação da colônia (BITTENCOURT, 2008). O MPLA apresentava propostas políticas próximas do ideal de modernidade internacional, criando um espaço de interlocução entre grupo de pessoas que teve acesso às ideias anticoloniais e os camponeses (PEARCE, 2016).

A FNLA, surgida ao Norte de Angola, defendia a valorização do campo e da tradição do grupo étnico bakongo, cuja presença também se estende ao território do Congo. Entre os integrantes do movimento, sob a liderança de Holden Roberto, estavam protestantes e camponeses, membros de famílias tradicionais do norte de Angola (BITTENCOURT, 2008). A orientação étnica de Holden Roberto acabou por criar embates com os integrantes da FNLA de outras etnias. Foi a partir do rompimento destes atores com a FNLA que surge, em 1966, o terceiro personagem do conflito colonial angolano, a UNITA. Contudo, a acusação mais reproduzida pela FNLA em relação ao MPLA era a composição multirracial do grupo nacionalista rival (BITTENCOURT, 2008; PEARCE, 2016). ²²

²⁰ Entre as reivindicações dos apanhadores de algodão estavam o aumento de salários. Neste conflito foram destruídas missões católicas, casas de colonos e pontes fluviais (RODRIGUES, 2012, p. 126).

²¹ A UPA, criada em 1957, reivindica esta data como o início da guerra de independência. Segundo Rodrigues (2012), as mortes de europeus e africanos contabilizam 800 e cerca de 150.000 africanos localizados no Norte de Angola se refugiaram no Zaire e que mais de 100 000 tenham fugido para o interior (p. 126). Já o MPLA cita o 4 de fevereiro de 1961 como o início da luta de libertação angolana, apesar de não ter sido responsável pela revolta (RODRIGUES, 2012).

²² Entre as outras acusações do MPLA estavam a desorganização do partido, devido à falta de planejamento político e social a ser implantado após a independência. Já o FNLA rebatia o MPLA sob as legações de que o grupo nacionalista era composto por “esquerdistas universitários, sem qualquer força militar, culturalmente mesclado e muito arrogante, que falava português de sotaque metropolitano” (BITTENCOURT, 2008, p.7).

De origem campestre, os participantes da UNITA foram educados, majoritariamente, pelos missionários protestantes (AGUALUSA, 2004, online). Sob a direção de Jonas Savimbi, a UNITA inicialmente se aproximou da China e, conseqüentemente, com definições maoístas, porém, futuramente, obtendo apoio da África do Sul e dos Estados Unidos. Já o FNLA, acabou por se aproximar dos Estados Unidos, sendo criticado pelo MPLA o qual via a posição como “saída neocolonialista para Angola, logo após a independência” (ALVES, 2016, p. 208). O MPLA, foi aos poucos, aproximando-se de Cuba e da então União Soviética. Foi, neste contexto, que o cenário musical urbano de Angola, principalmente em Luanda, apresentou novos discursos sobre a nação angolana²³.

Para Moorman (2008) e Alves (2016), a atuação de clubes e de grupos carnavalescos, localizados nos musseques de Luanda, foi um espaço privilegiado de trocas de ideias sobre a valorização da cultura tradicional, a libertação da colônia e o nacionalismo angolano. Com a ocupação portuguesa, e o posterior processo de urbanização e de industrialização de Luanda, os nativos foram afastados para as zonas periféricas, o que originou o espaço urbano dos musseques. Com uma ligação mais intensa com as comunidades do interior de Angola, jovens dos musseques passaram a interpretar danças e canções típicas da cultura “tradicional”, concentradas no campo, e cantadas nas línguas étnicas, como o kimbundu. A declaração de Dionísio Rocha, um dos atores na produção da semba, mencionada na pesquisa de Moorman, chamou minha atenção para o “discurso da tradição como uma forma de conferir legitimidade e distinção cultural” (BHABHA, 2005):

A música pop ou o que era considerado, na época, como música moderna, como a banda Os Jovens ou a banda Os Rocks, embora eles tenham gravado, eles começaram a perder aceitação se você compara-los com a música popular angolana. Porque enquanto você pode ouvir pop music de todo o mundo, a música angolana era somente produzida em Angola (ROCHA apud MOORMAN, 2008, p. 190).²⁴

O que proponho, neste capítulo, é um argumento fluido da atuação dos conjuntos de rock com duas vertentes históricas. Para contextualizar as questões socioeconômicas

²³ Considero as concepções da nação e dos discursos da cultura nacional a partir de Stuart Hall (1997), Benedict Anderson (1989) e Homi Bhabha (1998).

²⁴ Pop music or what was known as modern music, like the band the Jovens or the band The Rocks, although they had also recorded, they began to lose acceptance if we compare them with popular Angolan music. Because while you could hear pop music from all over the world, Angolan music was only produced in Angola.

utilizei pesquisas acadêmicas da História, da Economia, e a literatura de Pepetela (A geração da utopia) e José Eduardo Agualusa (Estação das Chuvas) sobre a guerra contra o colonialismo, a qual se desdobrou em um conflito armado entre os partidos políticos envolvidos. Nas páginas a seguir, monto este quebra-cabeça da emergência do gênero musical rock em Angola, sua produção, circulação e consumo até a conquista da independência.

1.1. O rock africaníssimo

“Ainda há pessoas que falam que o rock em Angola não existia antes dos anos 1990. Ora, o rock em Angola já existe desde os anos 1960! Vão pesquisar, por favor!”. Foi, assim, que a cantora Irina Vasconcelos, a qual se autointitula “a guerreira do rock angolano”, fechou a primeira parte do concerto de lançamento de seu primeiro álbum solo, Kai, nome dedicado ao primeiro filho da então vocalista da banda de rock Café Negro. Irina se referia a uma passagem ocorrida durante uma entrevista dada a uma jornalista local, em que a profissional angolana mencionou que o fenômeno do rock seria um movimento musical recente. Desde a apresentação da cantora no dia 08 de setembro de 2017, na Galera Casa das Artes, no bairro Talatona, em Luanda, tenho pensado em como contextualizar este movimento musical, desde os anos 1960, procurando não cair na argumentação sobre as linhas evolutivas – e puristas - do gênero musical.

O cruzamento de dados sobre o rock português divulgado em pesquisas acadêmicas, programas televisivos da RTP e nos relatos dos interlocutores da pesquisa, demonstrou que a história do rock em Angola não destoa das narrativas já empregadas em outros contextos não-anglófonos. O pesquisador Tiago Monteiro (2013) diz que entre as semelhanças observadas no surgimento do rock, em rotas lusófonas, temos as negociações de bandas locais com as convenções instrumentais e temáticas que partiam do eixo de produção inglês-norteamericano, como as escolhas de se cantar ou não na língua oficial.

Em Portugal, os primórdios do gênero musical *rock* foram impulsionados pelas atividades de estudantes universitários, os quais adquiriam álbuns do gênero musical em viagens internacionais. Os primeiros grupos de ié ié portugueses eram chamados de conjuntos acadêmicos, como uma referência ao ambiente de criação destes grupos musicais. É necessário ressaltar que o contexto econômico português era de declínio

econômico, o que limitava o acesso aos instrumentos musicais para os amantes de *rock* portugueses (MONTEIRO, 2013).

As políticas culturais do regime ditatorial de Salazar se focaram na valorização de elementos do patrimônio histórico e cultural nacional, produzidas pelas comunidades localizadas no campo. Esta estratégia cultural do Estado Novo retirava das expressões artísticas tradicionais “quaisquer traços que revelassem as contradições sociais nas quais estavam mergulhados, retendo apenas o elemento pitoresco, curioso ou insólito revelado na superfície dos artefatos, cantos e danças típicas” (MONTEIRO, 2013, p.79). O caráter de isolamento cultural adotado pelo Estado Novo dificultou o contato dos portugueses com expressões culturais urbanas, como o *rock*, o qual estava ligado a uma mudança de padrões sociais e culturais, com discursos de contestação política e econômica (FIUZA, 2015).²⁵

Esta realidade de censura estatal enfrentada pelos jovens portugueses, para o radialista da LAC e ex-baterista da banda Neblina, Antonio Videira, mais conhecido como Toke É Esse, mudaria para os militares que foram recrutados para defender a metrópole nas guerras coloniais em Angola: “Quando Elvis Presley aparece na televisão, (...) o branco mais negro do *rock*, Angola estava rica. Aparecem instrumentos, baterias...Porque havia mais dinheiro em Angola do que na administração portuguesa” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).²⁶

Isto significa que a inserção do *rock* em Angola ocorreu em um período de reestruturação econômica e política da metrópole e da colônia. O crescimento econômico observado em terras angolanas, de 1961 a 1974, foi consequência de uma “estratégia global de um projeto de reconversão da própria economia e da sociedade

²⁵ O *rock and roll* surgiu no cenário norteamericano do pós-Segunda Guerra Mundial, em um cenário em que “os jovens tinham a oportunidade de escutar uma nova e vibrante música underground chamada *rock and roll*” (FRIEDLANDER, 2012, p. 23). Esta sonoridade acabou por se desdobrar em duas gerações de roqueiros, como explica a famosa linha evolutiva do *rock and roll*. A primeira predominantemente formada por músicos negros, como Fats Domino, Chuck Berry, Little Richard etc, sendo considerados os roqueiros clássicos que conquistaram sucesso nas paradas musicais entre 1953 e 1955. Entre as convenções estéticas empregadas pelos roqueiros clássicos temos as letras hedonistas que celebravam as experiências de vida dos adolescentes do pós-guerra e a própria experiência musical do *rock*. A segunda geração do *rock* clássico, segundo Friedlander (2012), teve nas canções de Elvis, de Jerry Lee Lewis e Buddy Holly a ascensão do *rock* na música popular mundial.

^E O período citado por Toke É Esse consiste na fase de reestruturação econômica de Portugal no pós-Segunda Guerra Mundial. Embora Portugal tenha ficado neutro na guerra, o país entrou em recessão após 1942 com problemas de inflação na economia. Segundo Neves (1994), o Governo usou as reservas acumuladas durante os conflitos armados para aliviar as restrições de guerra e a suspensão de importações de produtos. Ainda, para Neves, outras prioridades políticas foram adotadas pelo Estado Salazarista, já que o progresso era uma das palavras de ordem do Governo (NEVES, 1994).

portuguesa, confrontada, por seu turno, com a mundialização progressiva da economia” (TORRES, 1983, p.1101).

O antigo pacto colonial, baseado no fornecimento de matérias-primas e de exploração de café, do sisal, de algodão, de produtos da pesca, foi adaptado para um novo pacto colonial, que colocava a produção de indústrias de extração de diamantes, de ferro e de petróleo como a estratégia portuguesa adotada para diversificar a economia (TORRES, 1983; NEVES, 1994; LEITÃO, 2015). Entre as principais ações da economia moderna inseridas no plano português estavam o controle das “tecnologias, finanças, o domínio de um mercado interno (interterritorial) alargado, a participação crescente nos recursos não renováveis e a exploração de uma mão de obra barata na área neocolonizada africana” (TORRES, 1983, p. 1101).

Deparando-se com um contexto econômico e social diferente do vivido na metrópole portuguesa, os jovens portugueses montaram conjuntos de *rock* em Angola, seja com conterrâneos que participavam das expedições militares ou com moradores locais que consumiam o gênero musical:

Estes conjuntos eram compostos quase sempre por dois tipos de grupos: um, o dos filhos dos brancos que tinham dinheiro para tocar guitarra e, depois, tinham amigos negros que tocavam guitarra...Muito talentosos!; dois: os portugueses que estavam de passagem a Angola. (...) Esta lição de história que temos cá é que os portugueses que vinham para cá não tinham ninguém (para controlar, grifo meu), então, eram rockers. Houve muitos rockers que vieram para cá desenvolver um sistema que em Portugal não encontravam. Aqui, com as praias, com a estabilidade financeira, havia boa vida com pouco dinheiro, então, eles vinham fazer aqui o que não podiam fazer em Portugal. Ali em Portugal viviam oprimidos e aqui vinham *desopilar*. Temos cantores famosos, que passaram pelo exército, como Zé do Rock, Gino e Os Psicodélicos... (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

No capítulo “Alguns apontamentos sobre a cena musical em Angola até a independência”, Joaquim Correia contextualiza o movimento musical em Angola nos anos 1960 e 1970, citando que a primeira atuação do grupo Os Rocks, durante as festividades de Ano Novo de 1961, na Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra, em Luanda, e o sucesso alcançado em Lisboa, no ano seguinte, foram marcos de consolidação dos conjuntos de “música moderna” em Angola. Nesta época, grupos e intérpretes da administração portuguesa ou de outros países do exterior realizaram concertos em Angola. Entre eles, Rocker Victor Gomes, originado de Moçambique, o qual atuou tanto de forma solo, em suas performances como Elvis Presley no Cabaret Marialvas, em Luanda, quanto em conjuntos, com a sua posterior banda Gatos Negros,

ou acompanhando conjuntos como Night and Day e Os Dardos, o último do município do Lobito (Benguela) (CORREIA, 2017):

(...) a verdade é que merece realce a contribuição de Victor Gomes para a divulgação do chamado *folclore do Rock*, não apenas em Moçambique e mais tarde na Metrópole, mas também em Angola: o seu blusão e calças de cabedal com efeitos de metal, os saltos para o meio do público e os *trejeitos diabólicos* em palco traziam agitação que se transmitia à assistência como nunca antes acontecera (CORREIA, 2017, p. 15).

Em Angola, a origem das formações não estava diretamente relacionada ao meio universitário, mas a mesma denominação era utilizada para designar estes grupos musicais juvenis. Os conjuntos de rock angolanos, como observado em Portugal e no Brasil, tocavam versões de bandas anglófonas, como Beatles e Rolling Stones, e também de formações francesas, sem a ideia preconcebida de reproduzir as letras de forma fiel ao inglês ou ao francês nativo, como mencionado por Antonio Videira e por Monteiro (2013).

A posição geográfica de Angola próxima das colônias do Império Britânico como Zâmbia, Botsuana, a Namíbia, na época sob domínio da África do Sul, além do Congo, colonizado pela Bélgica, permitiu certo fluxo de produtos musicais influenciados pela cultura europeia.²⁷ O parque industrial da África do Sul possuía fábricas dedicadas à produção de discos de vinil e importava os álbuns para distribuição nos mercados africanos, como descreve Toke É Esse:

Então, a África do Sul, que é quatro horas de viagem de avião daqui, é muito conectada com o mundo inglês, o mundo anglófono e nos beneficia dos dois dos melhores mundos: Inglaterra e Estados Unidos. Nos anos 1960, toda música que era feita na Inglaterra e nos Estados Unidos aparecia na África do Sul em tempo real. O regime sul africano e o regime português eram dois regimes retrógrados, fascistas, que discriminavam os natos (nativos, grifo meu). Então, tinham acordos especiais: circulação especial de militares, havia circulação de pessoas com muita facilidade. Havia muito comércio entre os dois regimes, o apartheid na África do Sul e o regime ditatorial português. Logo, nós tínhamos acesso a muita facilidade às músicas (do gênero musical rock, grifo meu) em tempo real (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

²⁷ Os primeiros toca-discos e álbuns musicais entraram em Angola, nos anos 1920, através das trocas interculturais, de corpos, de conhecimentos e de produtos, realizadas nas rotas marítimas, entre Lisboa, Angola e Moçambique. Os gramofones e os discos de vinil também eram transportados nos navios que chegavam a Benguela e ao Lobito. Outra rota de circulação de toca-discos e de discos de vinil ocorria durante os deslocamentos de moradores do interior para as cidades litorâneas, de marinheiros em trânsito para Luanda, e de motoristas de caminhão que realizavam o transporte de mercadorias do Congo para Angola (MOORMAN, 2008).

Os integrantes dos conjuntos ié-ié consumiam muitos discos de vinil também recebidos de Portugal e que apareciam nas lojas da capital Luanda, como Livraria Lello ou Lusolandia (CORREIA, 2017). Outra forma de aquisição de álbuns de rock era através da mediação de amigos ou familiares ou produtos musicais enviados por pessoas que viviam fora de Angola e com quem os moradores trocavam cartas. Os programas de rádio Hora dos Jovens (1961), da locutora Aura Castelo, Café da Noite e Tondoýa Um Kina O´Kizomba (Batucada em Nossa Casa) sob a direção de Sebastião Coelho (1963), na rádio Eclésia, Juventus 3.6 e Angola 2 de Henrique Portugal (1968) eram fontes de contato da sociedade angolana com o movimento da música “moderna”. A revista EF, lançada em 1970, abordou o movimento do rock ié-ié com uma linguagem mais voltada para o público jovem (CORREIA, 2017).

Embora seja complexa a compreensão de como estes grupos de rock foram formados em um cenário de segregação racial da comunidade angolana, algumas formações tinham caráter multirracial, como Os Rocks. Este ponto consiste em uma das questões surgidas durante a escrita deste capítulo e também mencionado na entrevista de Antonio Videira. O autor Joaquim Correia apresenta uma análise sobre o contexto de circulação do rock na sociedade angolana e os espaços de atuação dos conjuntos neste período:

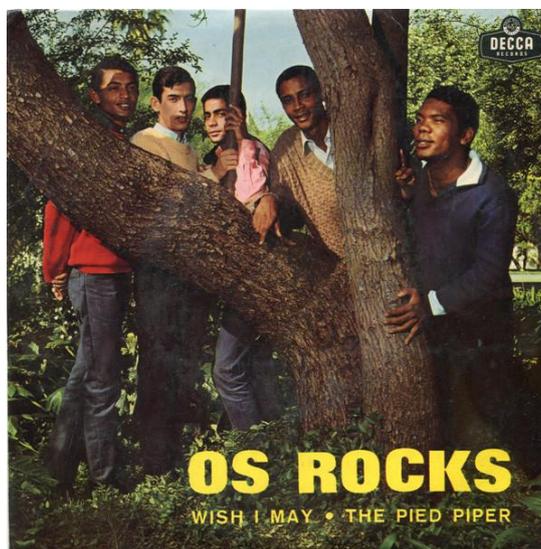
Encontramos assim uma sociedade estratificada também na área musical, cabendo ao que poderemos designar conjuntos de Ritmos Modernos abrilhantar os fins de semana da chamada *cidade branca*, em colectividades de bairro como a Casa Branca ou o Ferrovia, onde se juntava a pequena e média burguesias, ou em clubes mais seleccionados como a Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra em Angola, o Clube dos Amadores de Pesca ou o Clube de Caçadores, para além de espectáculos pontuais nas festas de finalistas do Liceu Salvador Correia e de outros estabelecimentos de ensino. Não esquecendo o sempre concorrido Carnaval de Luanda (Maxinde, etc)! (CORREIA, 2017, p. 21).

A circulação e o consumo do rock, nos anos 1960, era concentrada nas performances ao vivo em pequenas confraternizações, como as feitas pelas associações de profissionais de Medicina, da Enfermagem e dos Bombeiros, que exerciam suas atividades em Luanda e nas demais províncias; em concertos ié-ié realizados no antigo Cinema Restauração, e no Estádio do Sporting de Luanda; e nos concursos ié-ié organizados pelo jornal português O Século e pelo Movimento Nacional Feminino, e sediados no Teatro Monumental, na capital Lisboa. Correia (2017) explica que os concursos Ié-Ié, cujas atividades eram a favor das Forças Armadas no Ultramar,

possuíam seleções pré-eliminatórias em todas as províncias ultramarinas e estavam inseridas no circuito musical denominado “música ligeira”.

Logo, as formas de circulação da música ligeira, para além dos programas de variedades radiofônicos, englobavam “espaços pouco legitimados, justamente em virtude de seu apelo midiático e popular, não o popular do folclore rural, mas o popular da classe média-baixa urbana que prestigia certames como o Festival RTP da Canção” (MONTEIRO, 2013, p. 134). O último evento citado por Monteiro, RTP da Canção, também foi palco de atuação de conjuntos de rock angolanos, como o caso de Eduardo Nascimento, vocalista de Os Rocks.

Figura 2: Primeiro EP de OS ROCKS



Fonte: Decca Records, 1967

O escritor angolano José Eduardo Agualusa, na coluna Armadilhas da História (2015, online), publicado no portal Rede Angola, conta que Os Rocks conquistaram o público angolano e português quando ganharam o segundo lugar no Concurso Ié-Ié, no Teatro Monumental, em Lisboa, em 1966.²⁸ O vencedor do concurso musical Ié-Ié foi o grupo português Clave e os moçambicanos do *Night Stars* ficaram em terceiro lugar na

²⁸ Para fins de exemplificação, no Brasil também observamos que a Jovem Guarda, na década de 1960, chamava-se música jovem ou iê-iê-iê, termo referente ao refrão yeah, yeah, yeah da canção She Loves You do grupo britânico Beatles. Segundo Garson (2015), iê-iê-iê seria uma forma de rotular um grupo de atores sociais, como cantores, compositores, apresentadores e empresários e produtos culturais, como programas radiofônicos e televisivos, filmes, revistas etc que se focaram “na juventude como segmento privilegiado e que gravitavam ao redor da figura de Roberto Carlos e do show televisivo Jovem Guarda” (GARSON, 2015, p. 7).

competição.²⁹ O conjunto Os Rocks lançou o primeiro álbum pela Decca Records, em 1967 (figura 2). Neste ano, o vocalista de Os Rocks, Eduardo Nascimento, foi intérprete da canção “O Vento Mudou” no Festival da Eurovisão, na capital da Áustria, Viena, representando a metrópole portuguesa.³⁰

A participação de Nascimento no Eurovisão ainda gera polémicas. O momento englobava as ações políticas do Estado Novo, adotadas após o período da Segunda Guerra Mundial, para justificar a permanência de Portugal nas províncias ultramarinas às organizações internacionais. Embora seja um tema já explorado em variadas pesquisas académicas, cito aqui que a metrópole portuguesa defendia a presença da ocupação nas colónias, alegando que suas presenças nos trópicos apresentava uma “maneira particular, específica, de se relacionar com os outros povos, culturas e espaços físicos, maneira que o distingue e individualiza no conjunto da humanidade” (CASTELO, 2011, p. 112). Este seria o “modo português de estar no mundo”, conceito académico cunhado na década de 1950 e que foi absorvido, em certas partes, pelo discurso do Estado Novo. Para Castelo (2011), esta ideia se aproxima de uma “representação do eu português tributária da doutrina de Gilberto Freyre” (p. 112), inicialmente desenvolvida no livro *Casa Grande e Senzala*.

Contudo, Castelo (2011) alerta que o lusotropicalismo não teria sido integrado no discurso oficial do Estado Novo de forma direta. Isto porque a doutrina de Gilberto Freyre constituía outras ideias que colidiam com o carácter autoritário e nacionalista do período. Logo, apenas os argumentos da ausência do racismo e a habilidade de empatia e de fraternidade para com os outros povos foram defendidos pelo Estado.³¹ O escritor José Eduardo Agualusa comenta sobre as tensões políticas e sociais entre Portugal e Angola manifestadas pela participação de Eduardo Nascimento na Eurovisão, a seguir:

²⁹ Mais informações sobre a participação de Os Rocks no Concurso Iê-Iê, em Lisboa, estão disponíveis no documentário da RTP *A Arte Elétrica em Portugal Ep.1- Os anos do Ié Ié*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sd5ET7T9ypM>

³⁰ O *Ventou Mudou* foi a canção vencedora do Festival RTP da Canção do mesmo ano, evento responsável por escolher o representante português no festival anual da Eurovisão.

³¹ Embora este não seja um tema do capítulo, preferi mencionar o caso do lusotropicalismo para contextualizar a fala do escritor Agualusa. Cito um complemento dado por Castelo sobre os itens “desnacionalizadores” do Lusotropicalismo ignorados pelos discursos do Estado Novo: “a valorização da mestiçagem e dos diferentes contributos culturais (africanos, ameríndios, orientais, etc) para a civilização comum, luso-tropical; a noção de que a unidade de sentimento e de cultura entre Portugal, o Brasil, a África e a Índia “portuguesas” se sobreponha às questões de soberania nacional; e que a comunidade lusotropical podia ser uma entidade transnacional, uma federação cultural com lugar para mais de dois Estados. Contra os interesses do Estado Novo e do colonialismo português, Freyre defende que, no mundo que o português criou, as afinidades afectivas e culturais ultrapassavam as fronteiras políticas” (CASTELO, 2011, p. 115).

A intervenção de Eduardo Nascimento na Eurovisão, onde conquistou um distante décimo segundo lugar, incomodou quer a burguesia portuguesa conservadora, que não gostou de se ver representada num evento tão importante por um negro angolano, quer a generalidade do movimento nacionalista africano. Para as forças nacionalistas, Eduardo Nascimento teria sido utilizado como uma espécie de bandeira pelo regime colonial, de forma a mostrar ao mundo que no império português não existia racismo. É provável que a votação dos restantes países tenha tido em conta essa leitura. Tantos anos decorridos seria interessante estudar o episódio, para determinar se a presença de Eduardo Nascimento no evento resultou ou não de uma clara imposição política. O certo é que Nascimento viveu o resto da vida preso a tal sombra. Durante muitos anos após a independência o seu nome era, em Angola, sinónimo de traidor (AGUALUSA, 2015, online).

Em meados de 1967, Luanda possuía um movimento de efervescência do rock ié-ié. Entre as bandas atuantes no movimento musical temos os Brotolândia, os Rocks, Kriptons, Jovens, Incógnitos, Jazzers, Ídolos, Big Boys, Cunhas, Diabólicos e Brucutus (CORREIA, 2017). No grupo online da rede social, Conjuntos Antigos de Angola, administrado pelo ex-baixista do conjunto de rock Gemeios VI, Armando Figueiredo, ocorre uma troca de informações sobre a produção musical angolana e portuguesa.

Figura 3: A presença feminina de Hippie Girls



Fonte: Facebook - Conjuntos Antigos de Angola

Entre os arquivos de jornais da época e de fotos de familiares que foram componentes dos conjuntos, temos a menção aos atuantes em Luanda, como os Gansos (que atuavam na Casa Pia) e Los 5 de Luanda (formado por funcionários do Serviço Municipalizado de Água e Eletricidade (SMAE)). Em Benguela, o rock também tinha atuação de artistas femininas, como o caso de The Hippie Girls (Figura 3); e no Lobito, a atuação de Os Satelites nos clubes do município.

Após o retorno do vocalista Eduardo Nascimento para Angola, Os Rocks ainda gravaram o segundo álbum, em 1968, e encerraram as atividades musicais. Porém, na

opinião de Antonio o maior sucesso lusófono, nos anos 1960, ao lado de Os Rocks, foi a dupla Duo Ouro Negro. “É algo nunca antes visto! É igual aos Beatles! Nunca se viu algo no mundo lusófono, tirando o Brasil. Nunca houve tanto sucesso de um grupo angolano em Moçambique, Angola, Guiné Bissau, São Tomé, Cabo Verde...” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O Duo Ouro Negro foi formado em 1956 por Raul Indipwo e Milo MacMahon, no município de Benguela, com a proposta de mesclar temáticas do folclore angolano e das histórias de seus grupos etnolinguísticos. O termo Ouro Negro, escolhido pela locutadora Maria Lucília Dias da Rádio Clube do Congo para batizar a dupla de músicos, refere-se aos elementos considerados excepcionais pela sociedade benguelense, como o petróleo e o café (GAMA, 2017, online). Após algumas apresentações do Duo Ouro Negro na capital angolana, Luanda, a dupla realizou performances no cinema Roma e no Casino Estorial, localizados na capital portuguesa, Lisboa, sob produção do empresário Ribeiro Braga (GAMA, 2017, online) (NOTICIASLUSOFONAS, 2006, online).

Os dois primeiros álbuns, gravados em 1959, na capital Lisboa, tiveram a participação do instrumentista brasileiro Sivuca e possuíam as canções Kurikutela e Muxima (figura 4). Após regressarem à Angola, em 1961, o Duo Ouro Negro gravou cinco álbuns que mesclavam o rock clássico e o *twist* com a música e a dança angolana. Um dos exemplos desta proposta estava a kwela, uma dança tradicional africana, a qual impulsionou a internacionalização da dupla na Europa, nos Estados Unidos, no Canadá e na América Latina, em 1967 (GAMA, 2017, online). Entre os episódios de internacionalização do Duo Ouro Negro temos suas participações no II Festival Internacional da Canção Popular, no estádio Maracanãzinho, um show na casa de espetáculos Canecão, na cidade do Rio de Janeiro, além de quatro participações no Festival da Canção da RTP.³²

³² Informações retiradas da página dedicada aos 50 anos da casa de espetáculos Canecão. Disponível em: <https://www.facebook.com/Canec%C3%A3o-50-anos-995873647128949/>.

Figura 4: Duo Ouro Negro com Sivuca



Fonte: Columbia Gramophone Company (1969)

É preciso citar que o crescimento da produção fonográfica em Angola foi concomitante ao início do processo acelerado de urbanização de Luanda e da industrialização da colônia, nos anos após as revoltas de 1961. O mercado musical foi impulsionado com as iniciativas das companhias fonográficas Rádio Reparadora do Bié (Fadiang), no município do Bié (1974), Valentim de Carvalho (1968), empresa portuguesa de gestão da gravadora transnacional EMI, e a Fonográfica (1973), cujas editoras Estúdios Norte e a Companhia de Discos de Angola eram administradas por Sebastião Coelho. Lojas de vendas de discos e de gramofones foram abertas no território angolano, como na capital Luanda e no município do Lobito (MOORMAN, 2008).

Relembro o leitor que o cenário musical urbano predominante, neste período, a semba, foi palco de narrativas sobre a cultura nacional, a luta anticolonial e a concepção de um novo nacionalismo (MOORMAN, 2008; ALVES, 2015; 2016). Após tomarem contato com as ideias ‘cosmopolitas’ do MPLA, em uma viagem para acompanhar as tropas militares em Portugal, os músicos dos musseques perceberam que suas propostas anticoloniais eram parecidas com as defendidas pelo partido (MOORMAN, 2008). Foi assim que a música se tornou mais um “dispositivo partidário e altamente politizado” (MOORMAN, 2008), com os músicos de semba ou apoiando ou se tornando integrantes do MPLA. O músico José Eduardo dos Santos, um dos integrantes mais antigos do MPLA e posterior presidente de Angola após o fim da Guerra Civil, participou dos movimentos culturais dos musseques ao lado de músicos como Elias Di Kimuezo, Pedro de Castro Van-Dúnem, Brito Sozinho, entre outros.

Abro um parênteses para uma questão surgida no decorrer da escrita deste capítulo. O pesquisador de música popular angolana, Jomo Fortunato, explica que a semba originou-se através da imitação rítmica da percussão da dança popular *massemba* e da *kazukuta*, espécie de ‘subgênero’ da *massemba* com andamentos musicais acelerados, realizada por guitarristas como Liceu Vieira Dias, José Maria e Nino Ndongo. Neste universo de inovações musicais, Fortunato chama a atenção para a “batida descompassada” do guitarrista Liceu Dias, criada pelas transposições rítmicas citadas. Porém, o uso de percussões e da *dikanza*, instrumento que acompanha a viola e os tambores, já ocorria desde os anos 1940, nos grupos carnavalescos dos *musseques* (ALVES, 2015). A dupla O Duo Ouro Negro, considerada um dos grandes sucessos do rock lusófono, e o músico Vum Vum realizaram gravações de canções do carnaval de Luanda.

A historiadora Amanda Alves (2015; 2016) aborda a produção musical urbana no período de 1940 a 1970, focando-se no grupo N’gola Ritmos e sua proposta de interpretação de canções da música popular angolana e de valorização da cultura nativa. O argumento de Alves é que N’gola Ritmos criou uma ponte artística e linguística que destoava das normas sociais vigentes, implantadas pelas políticas portuguesas de ocupação do território sob o ideal de modernidade que os colonizadores acreditavam existir.

Entre outras técnicas musicais usadas pelos grupos de semba, como N’gola Ritmos, temos o canto responsorial, padrão de vocalização bastante observada nas comunidades *tradicionais* africanas (ALVES, 2016). Nesta técnica de vocalização, o “puxador” ou “mestre” realiza o canto inicial e o coro possui acompanhamento dos instrumentos musicais (ALVES, 2016, p.47). O que Alves cita como técnica vocal *tradicional* apresenta um dos elementos de composição de canções compartilhado mundialmente pelos grupos sociais tendo como parâmetros uma estética da globalização e de seus códigos culturais, como observado pelo sociólogo Motti Regev (2007) no conceito de cosmopolitismo estético.

Como trata a musicóloga Ingrid Monson, a repetição de padrões musicais, como os riffs, os refrões, estes utilizados como espaços de troca entre o artista e o público com o canto coletivo, permite a partilha de bases rítmicas e define gêneros musicais como o funk, o blues, o reggae e o rock.³³ Os *riffs* são um dos aspectos de uma rede múltipla de

³³ O início desta comunidade musical apresentava mensagens religiosas e de divulgação da filosofia rastafári, propagada de forma mundial com o sucesso do cantor Bob Marley (KING, 2002). Contudo,

práticas musicais e culturais que contribuem para uma sensibilidade musical afro-americana, como as respostas corporais do público, o bater palmas, o cantar no sistema de pergunta e resposta, as figuras melódicas adotadas por gêneros musicais (MONSON, 1999).³⁴ Contudo, segundo Regev (2006), entre as técnicas de instrumentação compartilhadas de forma mundial pelos instrumentistas está o solo de guitarra. Luís Fernandes, radialista e idealizador do programa Volume 10, argumentou, durante a entrevista realizada em Luanda, que os grupos de semba adotaram os códigos sonoros do rock como um caminho de experimentação musical:

Os músicos angolanos seguiram bases rítmicas que têm lá um toque sempre de rock e que depois evoluiu. Evoluiu para várias sonoridades musicais com reprodução de instrumentos musicais tradicionais, a dança de Angola etc. Mas, todos os músicos angolanos vieram do rock. Ainda agora na Catumbela (durante os bastidores do Rock no Rio Catumbela, grifo meu) a falar com o Paulo Flores (um dos músicos de semba consolidados internacionalmente, grifo meu), ele fez questão de dizer: “todos nós, músicos angolanos, principalmente aqueles que viveram o antes da Independência, anos 1950, anos 1960, tivemos uma influência rock muito grande na vida”. O facto de não seguirem uma sonoridade rock não quer dizer que eles não tenham isso na alma, e que para mim está estampado no semba, sem dúvida (as influências musicais do rock, grifo meu). A guitarra do semba tem notas e umas influências muito fortes do rock, não tem como não dizer isso (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

O cenário musical urbano de Luanda, neste período, apresenta algumas pistas para compreendermos as negociações global-local e local-local das canções criadas pelos grupos musicais, demonstrando como as sociedades angolanas compartilham códigos culturais mundiais em suas produções musicais, como ilustrado pelo depoimento de Antonio:

(Os músicos de semba, grifo meu) Vão buscar o merengue das antigas, vão buscar a música da rumba cubana, mas era a rumba tocada pelos zairenses. Têm grandes nomes na rumba zairense, agora congoleza, aonde eles metem alguns elementos de rock. Quais são os elementos do rock? Tem guitarra com ecos, wah wah, chorus e distorção. Então, todas as músicas angolanas, dos anos 1960, tu não encontras *necessariamente* rock, mas *merengue*, que é como se chamava. Tu encontras autênticos *Jimi Hendrix*, porque eles fazem solos psicadélicos em tudo. Então, tu vais ouvir as músicas dos anos 1960, os Bongos, Águias Reais, os Merengues, os Jovens do Prenda, e tu tens solos

King (2002) ressalta que, a partir dos anos 1960, a música popular jamaicana adotou letras com teor político e social mais direto, como protesto contra a repressão, a intolerância e a discriminação. Uma das condições de reconhecimento do gênero musical seria a sonoridade criada pelas guitarras elétricas, o contrabaixo e a bateria a qual possui um ritmo semelhante a uma batida de coração.

³⁴ Podemos pensar neste cosmopolitismo estético, inclusive, em outros territórios lusófonos, como o caso do samba-rock no Brasil, como realizado pela dissertação de Vagner Rodrigues (2008) sobre o samba-rock e a mestiçagem.

malucos! Tu tens música louca! Completamente rock! (...) Era o rock do merengue angolano, que traficava influências de rock! Tu vais ouvir e vais ver que é uma espécie de George Benson, mestre da guitarra eléctrica, da Angola! Porra, o baixista da banda Maravilha, o Joaquim Moreira Filho, tocava também nestas bandas dos anos 1960. Eles tocavam, nesta altura, além dos seus temas originais, músicas para os bailes, covers de grupos internacionais! Se houvesse um sucesso de um imbecil qualquer...Tipo Neil Diamond (risos)...Eles tocavam! (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).³⁵

Ainda que a atuação cultural dos musseques seja mais comentada sob a perspectiva da produção musical dos grupos de semba, isto não significa que estes territórios, conhecidos pela presença das terras vermelhas, não fossem campos de fertilização do *rock*, como destaca o radialista Antonio Videira:³⁶

Não se pode dizer que o rock foi fenômeno só da tropa portuguesa ou dos portugueses que tavam cá. O rock também foi ao musseque. Daí que te disse que o merengue integrou elementos do rock e havia muitos Jimi Hendrix e muitos James Brown no rock angolano, temos o exemplo o Vum Vum. Quando ouvimos Vum Vum tamos a ouvir James Brown. James Brown não é só rock, mas, James Brown é mega rock. É funk. É mega rock para a época dele. O James Brown era um Sid Vicious! Um punk! Tinha atitude punk (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O músico Vum Vum lançou em 1969 o primeiro álbum de estúdio, chamado Muzangola (figura 5), o qual apresentava interlocuções não apenas com os códigos sonoros do funk, como descrito por Antonio acima, mas também com o rock clássico dos anos 1950, por exemplo, com transições entre vocais limpos e gritados, como empregado pelo músico norteamericano Little Richard.

Uma das canções componentes de Muzangola é Monami Zeca (O meu filho Zeca, em português) (CALIXTO, 2017, online). Este título consiste em uma versão da música gravada pelo grupo angolano N'gola Ritmos, citado, nas páginas anteriores,

³⁵ Segundo White (2002), o termo rumba atualmente no Congo pode se referir tanto a um tipo de dança quanto a uma sonoridade particular surgida em meados dos anos 1940. “No Congo, o nome rumba começou sendo aplicado a qualquer música com o compasso de clave” (WHEELER, 2002, p. 121). Uma das características do gênero musical rumba, influenciada pelas instrumentações da música popular cubana, consiste na presença marcante da instrumentação do violão, a importância do ritmo do instrumento “clave”, o qual acabou por ser transposto para as percussões da bateria, e uma estrutura musical de duas partes, uma introdução lírica lenta a uma seção solo improvisada (WHITE, 2002, p. 666).

³⁶Musseque, termo originário do quimbundo, indica as zonas de areias avermelhadas, situadas no planalto de Luanda. As diferenças entre os musseques se dão em função de sua antiguidade e localização. Os mais antigos, próximos do centro da cidade, parecem-se com labirintos, com casas coladas umas às outras em ruelas sem quintais. Porém, os mais recentes, afastados do centro, possuem casas rodeadas de quintais (GUIMARÃES, 2013). Os musseques consistem nos espaços de concentração das populações mais pobres, podendo ser interpretados como as favelas no Brasil.

como importante ator da música angolana e de mobilização anticolonial.³⁷ Entre as colaborações musicais de Vum Vum estavam Luís N'Gambi, ex-baixista da banda Os Rocks, o qual o acompanhou em apresentações em Lisboa, e Alberto Teta Lando, cantor consolidado de música popular angolana, o qual gravou o álbum *Independência* em 1974, já anunciando o final da guerra de descolonização angolana (1961-1975). Com o Duo Ouro Negro, Vum Vum escreveu canções originais para a dupla, como *N'Vula*, título que viria a ser incluído no álbum *Blackground* (1971) (CALIXTO, 2017, online).

O músico Vum Vum, na contracapa do álbum *Muzangola*, lança pistas para compreendermos o cosmopolitismo estético (REGEV, 2007; 2013) que caracteriza a produção da música popular angolana: “Muzangola é muito mais do que apenas ‘música de Angola’. A linha melódica é puramente Africana, dentro dum estilo moderno”. Logo, reforço o argumento de que a produção musical angolana, em um cenário de cosmopolitismo estético, compartilha convenções de instrumentação adotadas pelos atores sociais localizados em territórios variados.

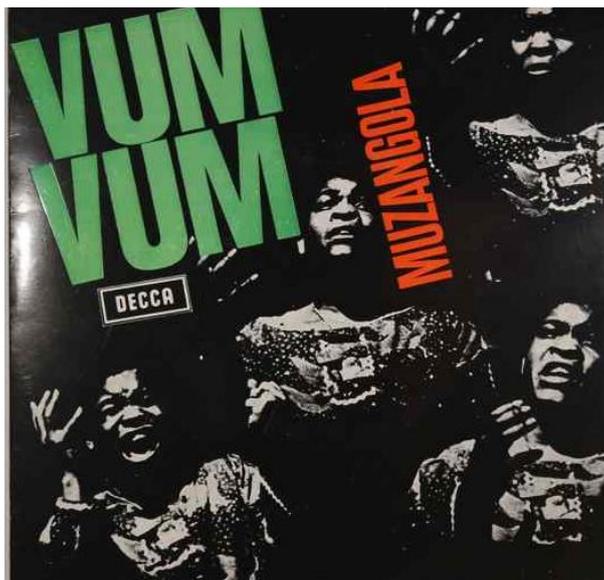
Vum Vum no trecho “Procurei dar a este tipo de música tradicional um ritmo mais actual, internacional, e mais facilmente assimilável, principalmente por todos os que vivem mais afastados dos ritmos africanos” replica a imagem midiática da “música ligeira” (“facilmente assimilável”) vigente no circuito musical lusófono. Neste cenário, aponto uma das críticas de Regev (2006) sobre a concepção essencialista da música como forma de expressão de singularidade cultural.

A presença quase trivial da música pop-rock como forma de arte global e local ao mesmo tempo, como fenómeno cosmopolita estético, apresenta-se como um contraste intenso à opinião tradicional essencialista sobre o papel apontado da música como maior significante da singularidade nacional (REGEV, 2006, p.1)³⁸

³⁷ A canção, apesar de sua origem popular, sem autoria, foi creditada ao Euclides Fontes Pereira, um dos integrantes do grupo, pelo fato de ter sido uma das primeiras gravações. Mais informações no programa da RTP Memória, Gramofone, dedicado ao Vum Vum, sob a curadoria de João Carlos Calixto, disponível em: https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/vum-vum-por-joao-carlos-callixto_402. Acesso em 10 nov 2017.

³⁸ La presencia casi trivial de la música de pop-rock como forma de arte global y local ao mismo tiempo, como fenómeno cosmopolita estético, se presenta como um agudo contraste a la opinión tradicional esencialista sobre el papel julgado por la msuica como mayor significante de singularidade cultural nacional.

Figura 5: A Muzangola de Vum Vum



Fonte: Decca Records (1969)

Em meados da década de 1970, a capital Luanda recebeu atrações internacionais do movimento ié-ié, como os grupos portugueses Helder Martins e Conjunto Acadêmico João Paulo. Helder Martins atuou no Hotel Continental, em Luanda, e era um dos nomes de referência do movimento musical, cujas canções African Blues e “yé e não é” alcançaram sucesso no período. Já Percy Sledge atuou em Angola, em um evento da Rádio Comercial, após uma passagem na África do Sul, no mês de setembro de 1972. Para Correia, o cantor enfrentou críticas por não ter se posicionado contra o regime fascista vigente na África do Sul.

O cantor brasileiro Roberto Carlos também cantou em Luanda, na mesma época. Porém, segundo Correia, a cobertura jornalística do evento realizado pela revista Notícia menciona que o show não superou as expectativas do público presente. Outros grupos ié-ié atuaram em grandes eventos em Luanda, como o Conjunto 1111, que tocou em comemoração ao 10º aniversário do programa de rádio Luanda 73, no cinema Avis.

Entre as últimas atuações citadas por Correia em Luanda, temos o 1º Grande Festival de Música Moderna de Luanda, no Estádio Henrique Miranda, em dezembro de 1971, com a presença portuguesa do Grupo 5, e com as apresentações dos grupos locais Os Windies, Contacto, Juventues e Marinho Gama e Potier.

O gênero musical rock possuía espaço de divulgação nas mídias locais. Os programas culturais da Televisão Pública de Angola (TPA), nos anos 1970 e 1980, lançavam peças audiovisuais de bandas consagradas, como as britânicas Dire Straits e

Beatles, e os reis da Jovem Guarda, os brasileiros Roberto e Erasmo Carlos. A coordenadora da ONK Okutiuka e produtora do festival ORLEI, Sónia Ferreira, conta sobre seu contato com o rock desde sua infância no município de Benguela:

A televisão daqui sempre passou muito boa música. Nos anos 1970, anos 1980, a televisão tinha vários programas musicais e num dos programas passava sempre muita música internacional. Música brasileira e também reggae e também muito rock. Na altura, passavam muitos videoclipes dos Dire Straits, depois começou a aparecer Boy George. (...) Então, foi nessa altura que começamos a ter contato com o rock. Depois fomos crescendo, veio a adolescência, liguei-me a vários colegas de escola, amigos e tal, que, na altura, tinham a possibilidade de viajar para fora e também traziam muita música, rock de fora, que também nós ouviamos. Começamos a ouvir mais de U2, AC-DC, Pink Floyd, mais assim old school. Eram um grupo de amigos tanto aqui, em Benguela, como no Lobito que gostavam de rock, que trocávamos música rock (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

O *rock* também era componente das programações de emissoras de rádio e de televisão locais, como o Programa C, atual RFM 96.5, e na grade de atrações da Rádio Nacional de Angola, como relembra o baterista da extinta banda Mutantes, LP, de Luanda: “A rádio aqui era muito boa, né? Passava música local e música global. Sempre tivemos bons programas de rádio. Passava músicas de todos os estilos e gêneros, desde o zouk, rock, pop, (...) o rap quando surgiu..”. (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

1.2. O HIATO DO ROCK

Pelos relatos dos interlocutores da pesquisa, o *rock* em Angola era bastante consumido pela juventude até o fim dos anos 1970. Porém, com a conquista da independência da administração portuguesa, declarada em 11 de novembro de 1975 pelo presidente Agostinho Neto, e o seguinte “processo negociado de libertação” de Angola, que envolvia os grupos de libertação colonial, FNLA, MPLA e UNITA e o Estado português (MENEZES, 1996, p.25), creio que as informações sobre as práticas culturais do período, como o consumo do rock pela sociedade angolana, foram obscurecidas pela história.

Este processo de transição política seria rompido pelas divergências entre os três grupos, levando ao início de um conflito interno entre MPLA e UNITA, a FNLA dissolveu-se logo em seguida. Desde a conquista da independência, o país contava com

o apoio da ex-União Soviética para captar recursos financeiros. Com o fim da Guerra Fria, Angola perdia uma de suas principais fontes econômicas, o que levou à corrosão do modelo econômico concentrado nas mãos do Estado (FORTUNATO, 2001). A economia angolana apresenta um caso particular de dependência, de um país de orientação socialista aberto para o capital ocidental (MENEZES, 1996).

“As grandes empresas (de entretenimento, grifo meu) nunca estiveram *cá* em Angola. Não havia editoras, havia guerras, não se produzia discos, o mercado angolano sempre foi de importação de discos super caros para as elites” (Entrevista com Toke É Esse, realizada em Luanda, em outubro de 2016). Para o radialista angolano, este contexto do “isolamento cultural”, a partir do fim dos anos 1970, permitiu que os músicos angolanos criassem suas composições com a ideologia Do It Yourself (Faça Você Mesmo, em português), defendida pelas bandas de punk rock. Esta questão merece ser aprofundada em trabalhos futuros, pois creio que existam outras variáveis a serem descobertas sobre tal conjuntura. No capítulo seguinte, abordo a produção do rock em Angola na década de intensificação dos conflitos militares entre MPLA e UNITA, iniciados após as eleições de 1992.

2. UMA AVALANCHE DE ROUPA PRETA: O ROCK DURANTE A GUERRA CIVIL ANGOLANA

Eu acho também que, no fundo, além do rock, nós também tínhamos uma influência mesmo da nossa música angolana. Havia uma música que os militares cantavam, acho que era “*tenho saudade da minha manhêêê, quando lhe penso, começo a chorar...*”. E nós conseguimos meter aquilo na melodia do rock. Não fazíamos a música toda, mas aproveitávamos, encaixávamos, e depois fazíamos a nossa cena mais rock.

O depoimento acima do ex-guitarrista da banda Mutantes Aventino sobre os caminhos criativos da banda demonstra uma das formas de produção local do rock, após o período de intensificação dos combates militares pós-eleições de 1992. Concentro-me nas histórias de vida dos integrantes dos movimentos musicais surgidos das interações sociais de instituições de ensino como a Escola Portuguesa e o Instituto Médio de Luanda (IML), ambos na capital Luanda, e também de Luís Fernandes sob a imagem da criação do programa Volume 10, o qual ainda atua na divulgação do rock em Angola. Embora a narrativa, a seguir, baseie-se majoritariamente nas ações destes interlocutores da pesquisa em Luanda, algumas questões gerais sobre a produção do rock em Angola surgiram nas entrevistas.

Isto não significa que as demais bandas atuantes em outras capitais de províncias, como Benguela, não tenham importância. Muito pelo contrário. Esta foi uma decisão tomada após o período de trabalho de campo mais longo em Luanda do que nas demais províncias e, como destacado por Sónia Ferreira e por Zé Beato, a banda Calhambeque Band já atuava no início dos anos 1990, em Benguela.

Procurei inspiração, para escrever este capítulo, na sugestão de Christopher Small na obra *Musicking* (1998). Small propõe o verbo “musicar” para denotar a execução musical, já que temos verbos para variadas ações e, até sua proposta, não havia um verbo para o fazer musical. Considero a proposta de Small profícua para compreendermos o método de aprendizado musical, sob a orientação informal de amigos e de músicos com experiência no mercado local ou de um ensino coletivo empregado “intuitivamente” com a observação e as trocas de informações entre os *rockers* nos ensaios abertos. Isto chamou minha atenção quando os interlocutores da pesquisa descreviam estas formas de aprendizado de técnicas musicais como se não fossem um processo musical. Neste caso, há muitas pessoas que musicam neste acontecimento, sendo que sempre existe um fazer musical.

Portanto, apresento os variados papéis realizados pelos instrumentistas, vocalistas, produtores de eventos e de programas midiáticos dedicados ao gênero musical, que tem contribuído para a consolidação do rock em Angola, como explica o ex-guitarrista dos Mutantes, Tozé:

Apesar de nós sermos pós-1975, na verdade, somos pós-1992. Em 1992, dá-se aqui um período complicado, em que nós iniciamos nosso processo no rock. De 1992 a 1994, por aí, era um obscurantismo aqui. Éramos miúdos que seguiam um determinado sonho e o colocamos em prática (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Tozé se refere ao contexto em que se instaurou a guerra civil em Angola e próprio contexto econômico enfrentado pela população angolana, após os movimentos de libertação colonial, em 1975. Com o fim da Guerra Fria, Angola perdia uma de suas principais fontes econômicas, o que levou à corrosão do modelo econômico concentrado nas mãos do Estado (FORTUNATO, 2001). A economia angolana apresenta um caso particular de dependência, de um país de orientação socialista aberto para o capital ocidental (MENEZES, 1996).

As tensões militares e o alto grau de dependência da economia em um único produto de exportação, o petróleo, criava uma instabilidade financeira por causa da queda do preço do petróleo no mercado internacional. A migração das comunidades do campo para as cidades acabou por diminuir a produção agropecuária, o que limitou o abastecimento de produtos básicos no mercado. O setor industrial passava por um período de recessão, o que aumentou a demanda de importações de produtos (FORTUNATO, 2001).

Tentativas para o processo de paz de Angola aconteceram, como o Acordo de Bicesse, com o intuito de estabelecer um cronograma de desmobilização das forças do governo do MPLA e da UNITA e, posteriormente, consolidar uma data para a realização de eleições multipartidárias. A UNITA assumia o controle das zonas rurais e os municípios situados fora das áreas urbanas, enquanto MPLA construía, cada vez mais, uma base de apoio nos principais centros urbanos, como Luanda. As eleições presidenciais, realizadas em setembro de 1992, elegeram José Eduardo dos Santos, com vitória para o MPLA. A UNITA recusou os resultados e iniciou uma ocupação dos territórios angolanos, incluindo regiões de presença de diamantes situadas no leste do país, que se tornariam fonte de financiamento das tropas militares, dando início aos conflitos armados.

Pearce (2016, p.47) interpreta a guerra de Angola como os conflitos violentos que aconteceram nas fronteiras de territórios dominados pela UNITA e pelo MPLA, os dois principais movimentos políticos, e os períodos em que um ou outro rival procurava aumentar a influência nas populações ou nas zonas controladas pelos combatentes. Tal postura foi adotada por Pearce porque os episódios mais violentos de todo o conflito foram vivenciados em períodos de tempo fragmentados, durante os anos 1990.³⁹

Os movimentos de libertação envolvidos nos confrontos, a partir de 1975, recorreram a apoios externos para ter acesso aos armamentos sofisticados, às estratégias militares e aos mantimentos. O apoio da União Soviética ao MPLA colidia com o apoio dos Estados Unidos, e também da China, à Frente Nacional Pela Libertação de Angola (FNLA) e, posteriormente, à UNITA. Cuba e África do Sul também atuavam no conflito (LIBERATTI, 2000). Contudo, para Bittencourt (2000) e Pearce (2016), parte destas pesquisas ignoraram as dinâmicas internas da política angolana e da atuação das populações locais nos conflitos. Logo, é necessário ter em mente que os conflitos armados em Angola possuem uma relação complexa com as tensões étnicas, provocadas pelo regime colonial, e impulsionados com a dinâmica da Guerra Fria e com a exploração das riquezas minerais (LIBERATTI, 1999).⁴⁰

O escritor angolano José Eduardo Agualusa, na obra ficcional *A Estação das Chuvas*, cria um diálogo entre os fatos verídicos dos conflitos armados e a literatura para compreender a história nacional, como apontado pela leitura do romance, durante a Festa Internacional de La Literatura (2004), em Barcelona:

O tempo veio a demonstrar que aquilo que separava os diferentes partidos angolanos não eram tanto divergências de ordem ideológica, exploradas pelas diversas superpotências, e sim algo mais antigo, mais desesperado, e muito mais profundo. As sementes do ódio haviam sido lançadas muitos séculos antes (AGUALUSA, 2004, online).

³⁹ Grande parte dos estudos acadêmicos sobre a história de Angola, principalmente após a Segunda Guerra Mundial e o processo de independência angolana, aborda as origens das elites políticas rivais angolanas e suas disputas, apresentando suas divergências históricas, de classe ou etnolinguísticas como principais causas, como destacam os historiadores Marcelo Bittencourt (2000) e Justin Pearce (2016).

⁴⁰ Outro foco de investigação nos trabalhos acadêmicos sobre a guerra civil é o financiamento do conflito baseado na economia da extração mineira e o financiamento de armas realizado a partir do dinheiro adquirido com a venda de diamantes (LIBERATTI, 2000).⁴⁰ Um relatório publicado pela organização não governamental Global Witness, em dezembro de 1998, mostrou que, desde 1992, a UNITA estava controlando entre 60 e 70 por cento da produção de diamantes em Angola, o que gerou um total de 3.7 bilhões de dólares em divisas. Os diamantes da UNITA chegavam aos principais mercados internacionais através de uma indústria global de diamantes que operava com pouca transparência diante da comunidade internacional (LIBERATTI, 2000)

Independente dos espaços de encontro destes jovens em praias, discotecas, vizinhanças ou nos ambientes escolares da Escola Portuguesa ou do Instituto Médio de Luanda, as afinidades musicais destes amantes de rock acabaram por criar uma rede de trocas de informações e de amizades, em torno de um objetivo comum:

“Neste período em que nós nos juntamos e começamos a trocar influências, encontramos uma comunicação, uma linguagem, era um código que nós tínhamos... Mesmo antes de tocar já havia assim uma grande vontade”, como relatado pelo baterista dos Mutantes, LP (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017). Ou seja, uma grande vontade de “ser aquilo que víamos na televisão, ter uma banda, ser a tal estrela de rock”, como descreveu Hugo Pedreira, então baterista da banda Acromaníacos.

Uma das principais fontes de contato dos jovens com o gênero musical, os quais montaram bandas ou se tornaram mediadoras do movimento, como produtores e locutores, a partir da década de 1990, foi o ambiente familiar e o círculo de amizades. Pais, irmãos e primos mais velhos indicavam bandas ou músicas consideradas clássicas, como as britânicas Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, Black Sabbath e King Crimson, para estes jovens, os quais procuraram por outras inspirações musicais vindas com a década seguinte.

2.1. BATUQUES, ALMOFADAS E VIOLÕES

Nós fizemos este tipo de coisas num tempo de guerra, de conflitos...Num tempo bastante, pronto, complicado. As coisas não eram evoluídas, eram retrógradas. Um rocker, uma pessoa de cabelo comprido, calças apertadas, brincos, coisas do gênero, tinha logo o rótulo de drogado, criminoso, vamos dizer assim. Mas, no fundo, no fundo, eram bons rapazes... (Entrevista concedida por Skype, em maio de 2017).

O baixista da extinta banda de rock angolano Acromaníacos, Vladimir Torrinha, refere-se acima aos desafios enfrentados por um grupo de jovens, que desejavam criar um movimento dedicado ao gênero musical em Angola, durante o conflito interno que duraria, com breves intervalos, até os anos 2002.

Antes da emergência de bandas de rock formadas por jovens estudantes do Instituto Médio de Luanda e da Escola Portuguesa, a capital Luanda já possuía uma formação que se tornou inspiração para as que viriam a surgir, como descreve Vladimir do então Acromaníacos: “Quando nós começamos, no início, no início, existiam os Mutantes (...). Os Mutantes sempre foi uma banda meio “*jazzada*”, meio *jazz*, mais *jazz*.

do que *rock*. Tanto que eles não tinham *vocals*, era só a base de instrumentos” (Entrevista realizada por Skype, em maio de 2017).

Este período de retomada do *rock* angolano estava inserido neste contorno econômico instável, já que o país era dependente do capital de empresas estrangeiras dos setores de petróleo e de mineração. Grande parte dos gastos públicos acabaram sendo escoados em compras de material bélico e no aumento das despesas com as tropas militares (FORTUNATO, 2001). Neste cenário de inflação e de altos custos dos produtos disponíveis no mercado, o primeiro desafio enfrentado por estes jovens era o acesso aos instrumentos musicais, os quais precisavam ser importados por causa da ausência de lojas na capital.

Os integrantes do grupo Os Mutantes, Ordep (baixo), Aventino e Tozé (guitarras) e LP (bateria), já no fim dos anos 1980, começaram a improvisar algumas canções em objetos encontrados na casa de ORDEP, como lembrou o ex-guitarrista Aventino: “Na altura, não havia lojas de música. Éramos bem limitados de recursos, né? O LP improvisava com *bwé* de caixinhas. Tudo que fizesse um som, copos, tudo o que desse para fazer” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Esta primeira fase do grupo consiste em um momento acústico, em que os integrantes procuravam dominar as técnicas musicais sem o ensino formal metodologicamente segmentado das Escolas de Música, ou seja, estes *rockers* seriam descritos sob o senso comum do autodidatismo até porque, neste período, a única instituição musical em atividade era a Escola de Música Nacional, focada no ensino público de música erudita.

É interessante apontar algumas questões sobre o conceito de autodidatismo, já bastante trabalhado em análises da Pedagogia e da Musicologia, o qual aparece e reaparece em narrativas dos integrantes do *rock* angolano que colaboraram para o desenvolvimento desta pesquisa. A imagem do autodidata cria um fascínio não apenas nos estudantes de Música, mas na sociedade em geral, pelo fato de o autodidata ser visto como alguém que não precisou de orientação de um professor ou de um método de ensino para sua formação musical.⁴¹

⁴¹ Este tópico chamou minha atenção, durante um debate realizado na lista de e-mails da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) – América Latina. No tópico (IASPM-AL 13860) El uso del término *naif* en música, pesquisadores brasileiros de Musicologia, como Martha Uilhôa, sugeriam alternativas para o uso do termo “autodidata” na música. Entre estas sugestões estava o uso de “intuitivo” para caracterizar este ensino não obtido com professores ou escolas de música. Ressalto que independente da escolha do termo para denominar este processo não formal de aprendizado musical, a atividade cognitiva envolvida neste tipo de ensino é complexa e distante de um ideal de inocência.

Fernandes (2008) argumenta que esta descrição do autodidatismo acabaria por transformar o autodidata em um “ser especial”, que possui um dom se comparado aos outros que não possuem “pré-disposição de aprenderem sozinhos”, uma crença que constrói uma representação do autodidata puro, de um gênio (p. 10). Observo que duas questões-chave da análise de Fernandes (2008), “O autodidatismo e o ensino informal têm fronteiras claramente definidas?” e “É possível afirmar algo sobre o autodidatismo sem passar por elementos associados ao ensino informal?”, servirão de base para compreendermos os caminhos empregados por estes rockers para incorporar as técnicas musicais do rock. Não adoto a ideia do autodidata como o sujeito que aprende consigo mesmo e exclusivamente com suas habilidades pessoais. Os integrantes do movimento do *rock* angolano desenvolveram seus próprios métodos de estudo, a partir de uma rede de influências externas, desde o contato com o gênero musical a partir da sugestão de familiares e amigos até a própria imitação da performance gravada.

O que LP descreve abaixo é a construção de métodos de aprendizado musical empregados em objetos que, *inicialmente*, não foram criados com o intuito de se fazer música:

Eu lembro que, uma vez, cheguei à casa do ORDEP e encontrei uns cilindros, uma espécie de tubos...Na vertical. Mas, era uma espécie de tambores. Tinha uma pele, eram uns cilindros em papelão. Depois forramos com uma pele na base superior e eu não sei que uso teve aquilo. Mas, aquilo tava ali assim disponível, era uma espécie de um batoque. Podia-se tocar com paus e coisas assim. E eu acho que já tínhamos a Xiquita (nome da primeira guitarra de Aventino, grifo meu) e alguém levou aquilo para ali. O ORDEP tinha coisas interessantes no quarto. Apareciam dispositivos, engenhos, projetos...E eu acho que era o ORDEP a tentar explorar ritmos também, porque, na época, não tava definido quem ia ser o quê, qual instrumento que ia tocar (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Logo, LP e os integrantes dos Mutantes, e as demais formações de rock que viriam a seguir, são músicos formados no ensino informal, isto é, orientados por um “mestre” ou por um “método” (FERNANDES, 2008) que possibilitou o contato com o aprendizado musical e com o desenvolvimento de sua técnica:

Comecei a tocar bateria aos 19 anos. Mas, como tinha uma noção rítmica um tanto apurada e desenvolvida, durante o período acústico do Mutantes, eu buscava o som com baquetas em objectos de madeira, em livros e peças de metal que estivessem ao meu redor. O que me permitia criar todas as chaves rítmicas que fossem necessárias para as composições criadas durante o período acústico do Mutantes. Quando compramos a bateria e as guitarras elétricas foi um salto tremendo! (Entrevista realizada por e-mail, em maio de 2017).

Esta criação de métodos de aprendizagem informal da música consiste em “musicar”, como abordado pelo musicólogo Christopher Small (1998). Na obra *Musicking* (1998), Small sugere que adotemos o uso do verbo musicar para refletirmos sobre as ações que contribuem para a performance musical. Não se trata de somente valorizar as ações de execução de um instrumento, como tocá-lo, praticá-lo, ensaiar, compor uma peça musical e interpretá-la, ouvi-la. Outras atuações de variados sujeitos, além dos músicos, contribuem para o sucesso ou o fracasso de uma performance musical, como a limpeza do palco realizada pelo setor de manutenção, como a organização da bilheteria da casa de *shows*, a montagem e a afinação de instrumentos realizada pelos roadies entre outras coisas. Adotando o verbo musicar, percebemos que a performance musical possui uma série de etapas realizada de forma coletiva, em um dado contexto social, como explica Small a seguir:

A natureza fundamental e o sentido da música não está nos objetos, nem nos trabalhos musicais em si, mas na ação, no que as pessoas fazem. É somente na compreensão do que as pessoas estão fazendo quando elas participam de um ato musical que nós podemos compreender sua natureza e a função que este ato musical executa na vida humana. Independente de qual função ela possa ter, eu estou certo de que, primeiro, fazer parte de um ato musical é de central importância para nossa humanidade, tão importante quanto é participar do ato do discurso, tão importante como participar do ato da fala, que ressalta (mas do qual também difere de maneiras importantes), e segundo, que todos, todos os seres humanos normalmente dotados, nascem com o dom da música, não menos do que com o dom da fala (SMALL, 1998, p.8, tradução minha).⁴²

A proposta de Small, a qual orienta esta pesquisa, procura se distanciar das reflexões da Filosofia da Arte em geral, que valoriza a obra artística e não aborda as atividades de criação destes objetos. Esta corrente filosófica acabou por criar algumas crenças de que o significado musical estaria somente no objeto criado e não na performance musical, ou de que cada processo musical seria autônomo, sem referências a uma ocasião, ou a qualquer tipo de crenças religiosas, políticas ou sociais. Small usa o verbo musicar no gerúndio (*musicking*, musicando em português) para indicar que a

⁴² The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life. Whatever that function may be, I am certain, first, that to take part in a music act is of central importance to our very humanness, as important as taking part in the act of speech, which it so resembles (but from which it also differs in important ways), and second, that everyone, every normally endowed human being, is born with the gift of music no less than with the gift of speech.

música é uma ação contínua, que esteve, está ou estará em continuidade, não possuindo um tempo ou um fim determinados. O verbo *musicando* também direciona nosso olhar para o passado, já que o próprio uso do gerúndio permite que relatemos uma ação imediatamente anterior à principal.

Neste caso, estes músicos passaram por um processo de contato com o gênero musical com variadas frentes, como influências familiares, de amigos e da mídia, da repetição de performances musicais gravadas, de adaptação de instrumentos musicais, da interlocução com músicos de outros gêneros musicais, as quais permitiram a criação artística. “As verdadeiras lições de música eram as músicas que nós ouvíamos. Recebíamos muita informação do acervo musical que havia ali e isso nos deu um grande sentido criativo”, contou o ex-guitarrista Aventino (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Já com os métodos do ensino musical informal criados, a segunda fase do grupo seria marcada pela sonoridade elétrica. Os primeiros instrumentos adquiridos pelos integrantes foram uma guitarra preta Yamaha, a qual foi trazida do exterior, e outra encontrada durante uma passagem de Aventino e Tozé no mercado Kinaxixi, no centro de Luanda.

“Vimos uma senhora lá no meio do mercado que vendia comida e tinha lá uma *guitarrita* pequena e nós, inclusive, pedimos para a senhora guardar a guitarra que é a guitarra que depois demos o nome de Xiquita”, recordou-se Aventino. Embora os integrantes tenham gastado o valor de 2000 kwanzas para adquirir a guitarra Xiquita, os músicos consideram o episódio uma de suas primeiras vitórias. Após os conflitos pós-eleitorais de 1992, uma loja especializada em instrumentos e acessórios musicais foi aberta na Marginal de Luanda, como descreve o baterista LP:

Nós saíamos da casa do ORDEP, à noite, vínhamos até a Marginal a olhar para aquele monte de instrumentos que era impossível (de comprar, grifo meu), só para olhar. Os instrumentos eram muito caros! Eu lembro que a bateria, na época, custava 1 milhão de kwanzas, que era o equivalente a 1000 dólares. Ninguém tinha aquele dinheiro, naquela altura. Quando compramos a Xiquita, nosso primeiro instrumento, foi assim uma vitória, né? E depois da Xiquita veio a Folk do Wandy que o Wandy tinha lá em casa que era do pai...(Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Entre os tipos de caminhos empregados pelos integrantes para alcançar o som desejado, LP adquiriu um teclado e modificava as conduções rítmicas, ora para tocar as bases de bateria, ora para criar um “som mais sintético, artificial” no preenchimento

sonoro que, posteriormente seria realizado pelo contrabaixo de ORDEP. Com este sistema de criação informal, os jovens conseguiram criar as estruturas musicais de 15 títulos instrumentais nos ensaios realizados na casa de ORDEP.

Este foi o período *underground* Mutantes de 1992 a 1994, considerado o mais importante pelos integrantes (figura 6). Com atitudes típicas da ideologia do *punk rock* Do It Yourself, estes jovens estavam envolvidos em todas as etapas de produção e de divulgação, desde a criação de *folders* dos concertos até a montagem dos instrumentos musicais nos palcos de atuação. “Levávamos instrumentos, fazíamos os cartazes, íamos meio à máfia colar os cartazes nos bairros, nas escolas, e tínhamos essa característica *rocker* de organizar as coisas”, contou o guitarrista Tozé (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Figura 6: Ordep, LP, Aventino e Tozé (esquerda-direita)



Fonte: Arquivo da banda Mutantes.

Entre os *slogans* dos cartazes das duas épocas distintas dos Mutantes, a instrumental e a fase posterior com vocais de Aventino, LP e Tozé como *backing vocals*, temos “Mutantes, *Rock Instrumental*” e “Se já estás cansado de nos ouvir tocar, venha nos ouvir cantar”. Neste período, os códigos culturais do *rock*, como o vestuário, a aquisição de formatos musicais, como trocas de fitas cassete entre amigos, recebeu um número maior de adeptos, ultrapassando os ambientes escolares, como esclareceu o ex-baterista do Acromaníacos, Hugo Pedreira:

Foi uma avalanche de roupa preta que começou a circular nas escolas do Ensino Médio. As calças elásticas, os cabelos longos, os punhos de cabedal (couro), correntes e outros componentes que demonstravam que a mentalidade musical da época começava a tomar uma vertente nova. O rock passava a ser não só um estilo de música bastante ouvido entre os mais jovens, como um modo de vida, uma forma de viver (Entrevista realizada por e-mail, em maio de 2017).

Os integrantes do Acromaníacos, neste período Graveyard, conheceram-se no primeiro semestre de 1992, durante os intervalos das aulas do Ensino Médio, no Instituto Médio de Luanda. O único integrante da banda que possuía conhecimentos musicais e já sabia de antemão qual instrumento iria tocar era Nocas. Na bateria ficou Hugo Pedreira, na guitarra-solo, o irmão de Vladimir, conhecido como *Ice-man* (e atual guitarrista da banda *Hiflow*), e o contrabaixo ficou sob a responsabilidade de Vladimir. O vocalista JP havia acabado de chegar de Portugal para morar com um parente e foi apresentado por um amigo em comum por saber cantar em inglês. Os ensaios da banda eram realizados no quintal da residência de JP, no bairro Azul, como relatou Vladimir:

A partir daí começamos a fazer barulho. Era barulho! Tal era heavy metal! Death metal...Do mais pesado que podias vir. Com acordes completamente distintos, cada um tocava no seu tom. Sem noção! Graveyard em inglês é cemitério. Então, imaginas o estilo de música que havíamos a seguir.

Ora, o “barulho” que os integrantes da banda criavam não seria um ato também de musicar? Small (1998) alega que o uso do verbo musicar é bastante útil para a compreensão de diversas ações que permitem a consolidação de uma performance musical. Porém, para adquirirmos a sensibilidade de percepção do que consiste nas diversas formas de se musicar, é preciso deixar os juízos de valor sobre a música de lado:

Eu preciso deixar duas coisas claras, neste momento. A primeira é que precisamos prestar atenção nas diversas formas de uma performance musical, seja uma performance gravada ou o som de Muzak no elevador, tudo isto é musicar. A segunda está relacionada, mas deve ser analisada de forma separada: o verbo musicar não está preocupado com valorações. O verbo é descritivo, não é prescritivo. Ele cobre toda a participação na performance musical, independente se toma forma ativa ou passiva, independente se gostamos ou não de como aconteça, independente se consideramos interessante ou entediante, construtivo ou não, simpático ou antipático (SMALL, p. 9, tradução minha)⁴³

⁴³ I have to make two things clear. The first is that to pay attention in any way to a musical performance, including a recorded performance, event to Musak in an elevator, is to music. The second is related but needs to be stated separately: the verb is to music is not concerned with valuation. It is descriptive, not

Por mais que os integrantes da banda considerassem os experimentos sonoros realizados nos ensaios “barulho”, estas improvisações, ou melhor, este ato de musicar, era um caminho de contato – essencial - com as convenções sonoras do gênero musical.

“Era mesmo do grito, do berro, do barulho completo. Cada um com seu tom, cada um com seu volume. Pronto, o desafio era tentar sobressair no meio daquela confusão toda de tanto barulho que era” (Entrevista com Vladimir, por Skype, em maio de 2017). Caso abandonemos as valorações sobre a criação musical, perceberemos que nestes ensaios aconteceriam elementos importantes da performance musical do rock, como a atitude *Do It Yourself* do punk rock, a representação de agressividade que o gênero musical proporciona em suas convenções técnicas, visuais, temáticas e de performance.

O que retomo aqui é o caso de o autodidatismo e o ensino informal não serem instâncias isoladas entre si. Após os integrantes do Acromaníacos importarem os instrumentos musicais de Portugal, cujo financiamento foi realizado pelos pais, estes músicos “autodidatas” adquiriram conhecimentos através de outra categoria do ensino informal: a relação mestre-aluno, ou melhor, a relação Dino-Graveyard.

As técnicas musicais foram adquiridas pelo Graveyard a partir de ensinamentos de um músico experiente, o “cota” (gíria para senhor) Dino. Cota Dino tocou em bandas de *rock* do tempo colonial, em Luanda e em Benguela, e foi convidado pelo vocalista JP para ir a um ensaio da banda, avaliar as atividades. Apesar de os jovens terem ficado nervosos por saberem da reputação do músico convidado, o ensaio seguiu de forma normal. Após tocarem “o barulho” durante alguns minutos para cota Dino, o músico encerrou sua avaliação e pediu para que a banda realizasse um breve intervalo para conversar. Os integrantes permaneceram em seus lugares, e procuravam responder aos questionamentos do músico sobre as técnicas musicais adotadas pelo grupo:

O cota Dino perguntava: “Eh pá, tu que és baixista estás a tocar em qual tom?”. O *gajo* (*fulano, grifo meu*) ficou sem reação (risos). “E tu és o vocalista, estás a tocar em que tom?”. Olha que o Nocas tinha algumas noções... “O solista estás a tocar em qual tom?”. “Baterista, qual o teu tom?”. Ninguém sabia de nada. Ninguém tinha noção destas coisas. *Iá*, ninguém sabia responder isso. Depois ele disse para a banda: “Eh pá, vocês

prescriptive. It covers all participation in a musical performance, whether it takes place actively or passively, whether we like the way it happens or whether we do not, whether we consider it interesting or boring, constructive or destructive, sympathetic or antipathetic. The word will remain useful only for so long as we keep our own value judgments clear of it.

não podem tocar! Vocês estão a fazer barulho! Rock não é barulho. É harmonia! (Entrevista com Vladimir, realizada por Skype, em maio de 2017).

O que cota Dino estabeleceu com os jovens do *Graveyard* foi uma relação de trocas de experiências de ensino musical: os integrantes desenvolveriam as habilidades técnicas para afinar instrumentos musicais, para entrar nos compassos e nos tempos musicais etc. Semelhante ao ocorrido no rock em Angola nos anos 1960, os grupos surgidos, neste período, começaram suas atividades tocando covers de bandas internacionais como Beatles, Green Day e Offspring. Após algumas apresentações, o grupo passou por uma fase de reformulação com a saída de JP, retornando em 1995, já como Acromaníacos, nome escolhido aleatoriamente de um dicionário.

“O JP tinha alguns problemas em conseguir atingir os tons desejados, do que nós tocávamos. Exigia muito dele porque JP era do heavy...Do hard, heavy. Mas, buscar tons, gritar no tom era complicado para ele” (Entrevista realizada com Vladimir, por Skype, em maio de 2017).

Os espaços de ensaio destas bandas se transformaram em um terreno de trocas de técnicas musicais, de contato com os instrumentos musicais e acabaram por criar certo ideal de comunidade. Os grupos ensaiavam de segunda a sábado e nos respectivos locais de ensaio abriam intervalos para os presentes interagirem entre si, e tocarem os instrumentos que não tinham acesso. Mutantes chegou a ensaiar no Koma Studio, então localizado no Largo Kinaxixi. Durante as sessões de ensaio, os integrantes recebiam músicos convidados para o intercâmbio de conhecimentos, ou seja, se não possuíam acesso a uma escola de música para adquirir o ensino formal, os ensaios se tornaram a próprio local de aprendizado do rock, como destaque na passagem de LP abaixo:

Isso deu-nos prestígio e reputação. As pessoas podiam ir ao nosso espaço e nos visitar e testemunhavam que nossos ensaios eram autênticas sessões de música ao vivo. As pessoas iam lá ver o ensaio, mas havia regras: quem se portasse mal não tinha acesso. Elas viam o ensaio e depois podíamos trocar ideias e tudo o mais. Era tudo com um método bem apurado. Isso fez com que depois perdéssemos o medo de aparecer em público, né? Ok, já temos as músicas mais ou menos estruturadas, por mais básicas que sejam o importante é mostrarmos ao pessoal. E fizemos isso (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2017).

Já sem as orientações musicais de cota Dino, e após o período de hiato de quase dois anos, Acromaníacos passou a ensaiar no terraço do prédio aonde Vladimir e Ice-Man moravam, localizado no Largo Primeiro de Maio. Todos os dias, os integrantes carregavam os instrumentos até o terraço para que não fossem danificados pela ação do

tempo. As guitarras e os amplificadores ficavam guardados no sexto andar e a bateria alojada no décimo andar, na casa de um amigo da banda. Os ensaios eram realizados por volta das 20h, em que a banda tocava covers “com alteraçõeszinhas, não eram bem covers”, segundo a memória de Vladimir, de Beatles, Green Day, Offspring entre outros grupos consagrados. “E começamos a formar músicas nossas, já musicadas. Com menos barulho!”. (Entrevista com Vladimir, por Skype, em maio de 2017).

Embora, segundo os integrantes, fosse complicado administrar o pouco tempo para que todos se habituassem aos instrumentos elétricos, pois nem todos os participantes possuíam seus próprios, uma rede de amizades e de trocas de técnicas acabou por se criar ali. Entre estes participantes dos ensaios, os quais posteriormente formariam outros grupos como Os Crystals, estavam João Paulo e Yuri Almeida, da formação Instinto Primário. Para o baterista João Paulo, os momentos de contato com os instrumentos musicais, antes de conseguir comprá-los, ocorriam nos ensaio do Acromaníacos:

E digamos que foi surreal (começar uma banda, grifo meu) porque os próprios instrumentos musicais eram muito difíceis, se não impossíveis de serem adquiridos. E os Acromaníacos deixavam-nos, acho que um ou dois dias de ensaio, deixavam-nos tocar nos intervalos das músicas deles. Nós não tínhamos acesso (aos instrumentos, grifo meu), não tínhamos instrumentos...Era só os batusques, as almofadas e os violões. Nem havia baixo, na altura, nem guitarra (a banda, no início, chama-se Anexo, grifo meu). E então, os Acromaníacos, nós só observávamos, pedíamos ajuda. (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Sónia Ferreira, enquanto lembrava de sua infância e de sua juventude em Benguela, comentou que a primeira banda que assistiu ao vivo foi Calhambeque Band. A produtora do ORLEI e coordenadora da ONG OKUTIUKA contou que o vocalista Rubem, após o período de estudos na ex-URSS conseguiu com as economias comprar os instrumentos musicais, como guitarras elétricas, e trazê-los, aos poucos, quando passava férias em Angola. Logo, destaco outra rota de importação de instrumentos musicais empregada pelos *rockers* angolanos.

2.2. BASICAMENTE TUDO COMEÇOU ALI: OS ESPAÇOS DO ROCK EM LUANDA

Já em 1995, os espaços de atuação das bandas de rock eram bares, discotecas e restaurantes. Um dos grandes incentivadores, não apenas dos Mutantes, mas das formações de *rock* posteriores, era Mi Faria, o proprietário de um bar “alternativo” para a época, cuja seleção dos DJs passava repertórios musicais de bandas de *rock* consolidadas. Os Mutantes começaram a realizar os *shows* no bar sem a cobrança de cachê, mas tinham o consumo liberado no bar. Com o tempo, os Mutantes conquistaram um público fiel, que frequentava as noites de Mi Faria para ve-los tocar. Após algumas negociações com o proprietário, os Mutantes passaram a ter uma fonte de renda com os *shows*, a qual era revertida em instrumentos e acessórios musicais.

“Era uma relação de amor e ódio”, segundo Aventino. Com a conquista de mais noites como “banda da casa”, o grupo passou a colecionar histórias inusitadas que demonstram a própria relação do bar, e do seu território, com os vizinhos que moravam ao redor da casa. “Teve uma noite muito engraçada que estávamos lá tocando e um vizinho passou cá embaixo e começou a dar *bwé* tiros. Foi memorável e foi, assim, um bocado complicado”, disse Tozé. O guitarrista se refere ao contexto de violência no qual a sociedade angolana estava inserido: o barulho dos tiros dados pelo vizinho de Mi Faria poderia ser interpretado pela comunidade como uma cena dos conflitos militares entre MPLA e UNITA. “Ele (Mi Faria, grifo meu) foi sossegar o vizinho por causa do barulho e percebemos que estávamos a tocar muito alto (risos)” (Entrevista com Tozé, realizada em Luanda, em setembro de 2017).

A localização do Mi Faria era considerada pelos locais como um pouco complicada por estar em uma área de violência urbana, cenário descoberto pelos integrantes das bandas após o fim de suas atuações na casa, como contado por LP:

“Fiquei a saber, anos depois, que antes de entrarem para nossos concertos, os moradores lutavam lá na rua, mas lutas enormes. O pessoal dos Coqueiros era tipo a boca deles e eles é que queriam segurar quem tinha acesso e quem não tinha (ao local dos shows, grifo meu)” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O bar do Mi Faria não se tornou apenas um espaço de circulação de bandas de rock, mas também criou uma rede de amigos em torno das afinidades musicais. Uma das pessoas que acompanhava as atuações dos Mutantes e as demais atrações do bar era

Luís Fernandes, o qual se tornaria locutor e idealizador do programa de rádio Volume 10, atração direcionada ao rock e seus subgêneros na emissora 96.5 RFM. Luís é irmão de ORDEP, ex-baixista dos Mutantes, o qual se tornou uma de suas referências musicais.

Com a presença constante de Luís Fernandes e de seu amigo de infância, Rui Wakiva, no recinto, Mi Faria se aproximou de ambos, não apenas pelos laços familiares de Luís com ORDEP, mas, principalmente, por causa das afinidades musicais e das trocas de informações sobre os subgêneros do rock que ocorriam nas conversas entre eles durante os eventos. Como Luís e os irmãos eram colecionadores de álbuns de rock, adquiridos durante a permanência de sua família em Portugal no decorrer da guerra de independência de Angola, Luís e Rui foram convidados para participarem do programa de rádio Programa Curta Aqui, apresentado por Mi Faria e por Luís Salavisa na emissora 96.5 RFM, da Rádio Nacional de Angola. A proposta era que Luís e Rui levassem algumas seleções musicais de bandas de rock para compor a grade de programação. A participação de Luís e de Rui surpreendeu os dois senhores não somente pelo gosto musical dos dois jovens de 20 anos, mas:

Por todas as dificuldades que existiam para se adquirir música. Na altura, não havia internet, a televisão era muito limitada. Tudo era muito limitado. Mas, íamos sempre conseguindo (álbuns, grifo meu) quando algumas pessoas viajavam. Elas traziam já alguns CDs para nós, havia já, na altura, uma casa de música que era a RMS, que ainda existe até hoje. Tinha alguma coisa, não muita, pouquíssima. Mas, lá (na RMS, grifo meu) consegui comprar o CD do Sepultura, até hoje eu tenho por causa dessa RMS, e outros CDS mais na altura que fui comprando (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Como observo aqui, entre as formas de acesso aos formatos musicais estava a mediação de familiares e amigos que possuíam condições financeiras para realizar viagens ao exterior, como Brasil, Portugal, África do Sul, Inglaterra e Estados Unidos, e nestas passagens adquiriam os álbuns, como acrescenta o baterista da banda Instinto Primário, João Paulo:

A divulgação era feita por quem fosse para fora, tipo Estados Unidos, e trazia alguma informação. Nós temos um *granda* amigo nosso, que é o Wilson, que, na altura, viajava muito para o Brasil e trazia concertos espetaculares do Sepultura, Metallica, Pantera, todas as bandas que possas imaginar! Aquele concerto mítico do Metallica e do Pantera na Rússia foi o Wilson que trouxe para nós! (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

As praças localizadas no centro de Luanda, Kinaxixi e Roque Santeiro, eram outros espaços explorados pelos jovens angolanos para “garimpar” formatos lançados pelas bandas de rock clássicas ou as em ascensão no momento. Nestas praças, álbuns usados e, alguns em mau estado de conservação, eram expostos nas ruas com preços muito baixos. Este cenário acionava a curiosidade dos *rockers* sobre a origem destes formatos musicais, como analisa Luís Fernandes:

Havia um mercado paralelo, que era um mercado estranho que nunca ninguém nos soube explicar muito bem porque nas praças havia muito rock. Mas, tinham discos usados de rock, de segunda, terceira, quinta mão (risos). Nós conseguíamos comprar a preços muito baixos e não sabemos se eram discos roubados de pessoas: se, às vezes, podiam vir na mala de alguém e a mala ter sido roubada no aeroporto e iam parar no mercado paralelo. Nós nunca soubemos. De certo é que conseguíamos de alguma forma ter alguns CDs aí (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

A participação de Luís e de Rui no programa Curta Aqui, realizada nos estúdios da Rádio Nacional de Angola, ocorreu em uma fase de reformulação da grade de programação da 96.5 RFM. Como uma forma de conquistar o público jovem, a direção da emissora convidou Luís e Rui para criarem um programa radiofônico cujo foco seria escolhido pelos dois. Em pouco tempo, os dois amigos proporam o que se tornaria Volume 10, uma atração de rádio dedicada à divulgação de notícias, de lançamentos de álbuns e de formações clássicas e atuais de *rock*. “A maior parte dos aparelhos, dos rádios etc tem sempre o volume máximo, que é o 10. O rock tem de ser ouvido no volume máximo!” (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

A primeira transmissão do Volume 10 foi realizada no dia 11 de novembro de 1995, data de comemoração da Independência de Angola, e para Luís Fernandes, um marco histórico de abertura econômica e cultural de Angola. Embora Luís Fernandes descreva que a abertura política no país já tivesse começado em 31 de maio 1991, após a assinatura dos Acordos de Bicesse, entre o presidente da República de Angola, José Eduardo dos Santos, e o presidente da UNITA, Jonas Savimbi, o qual prometia o fim da guerra civil em Angola. Luís Fernandes elenca que o contato dos moradores angolanos com as notícias que aconteciam no mundo foi ampliado a partir de 1992, com a atuação de outras emissoras de rádio, como a Luanda Antena Comercial, de caráter privado lançada em 1992.

O Volume 10 surgiu em uma fase em que a mentalidade da sociedade angolana tinha preconceitos referentes à cultura do gênero musical e do seu público. Isto é, a reprodução do estereótipo do *rock* como uma expressão artística ligada à propagação de

ideias ocultistas e satanistas, e da violência. Ainda que os rockers angolanos sofressem certos tipos de preconceito social, o que observamos em outros contextos culturais, como o Brasil principalmente nas décadas de 1970 e 1980, o locutor Luís Fernandes recorda que os atores deste pequeno círculo musical não se importavam com a visão estereotipada do *rock* e usavam os juízos de valor como uma força impulsionadora para o movimento musical. Os códigos de vestuário e de comportamento do gênero musical, como o uso predominante de roupas nas cores escuras, como o preto e o vermelho, e outros acessórios como piercings, (ver capítulo 3) foram adotados pelos jovens no período:

Era mesmo para chocar a sociedade, porque a sociedade não nos recebia bem e nós também não recebíamos bem estas críticas. Na realidade, nós éramos seres humanos e somos seres humanos comuns que gostam de um tipo de música que eu também considero comum. Mesmo na rádio nós tínhamos algum preconceito, éramos sempre vistos de lado. Quando chegávamos na rádio era como um momento de tensão: *Eh pá*, está chegando o pessoal do Volume 10. Lá vêm eles com as suas teorias. Nós nunca, em momento algum, no programa, fizemos conotações ligadas a este tipo de coisa maléfica, como drogas, satanismo, ou seja lá o que for (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Apesar das tensões surgidas entre os apresentadores do Volume 10 e os demais colegas de trabalho, o programa obteve abertura da emissora para prosseguir com a programação, a qual segue nos estúdios do Centro de Formação de Jornalistas – Cefojor - até os dias atuais. Porém, a ampliação da abertura de espaços midiáticos dedicados ao rock tem sido gradual em Angola, como critica Luís Fernandes:

Há certo tipo de rock, que passa no Volume 10, que em certas rádios não passa. Não passa mesmo. E se passar pode dar direito a *despedimento* porque não é a “linha editorial das rádios”. É uma maneira bonita de dizer que não pode passar porque é uma música que não vende. É uma música que o povo não gosta. Inventam mil e uma coisas para que isso não possa acontecer. Em termos culturais, o rock faz parte da música angolana e não vale a pena dizerem que não. Mas, isso tem a ver com o próprio desconhecimento por parte da sociedade, do próprio angolano. Existe uma falta de vontade de aprender um pouco mais sobre aquilo que são nossas raízes, sobre aquilo que é o mundo... (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Quando me deparei com esta passagem de Luís Fernandes, durante a entrevista presencial no espaço do Cefojor, eu imaginei que o locutor estava se referindo ao bloqueio interno da programação das rádios comerciais para a promoção de sonoridades pesadas do gênero musical metal. Minha primeira hipótese foi de que este cenário de

divulgação restrita do metal nas programações de rádios e televisões comerciais ocorre em outros contextos culturais, como o Brasil, e não seria uma peculiaridade da sociedade angolana. Contudo, como o Volume 10 e, posteriormente Muzangola Rock, são os únicos programas de nicho do gênero musical, a circulação de bandas de *rock* – ainda - é concentrada na grade destes dois programas.

O bar do Mi Faria parece ser o local onde a circulação do rock, no período pós-conflitos eleitorais, foi impulsionada. Uma das bandas atuantes nas noites de Mi Faria era o Metal Tomb, que, ao contrário das canções autorais dos Mutantes, realizava covers de bandas internacionais. O Metal Tomb tinha em sua formação o baixista Vando Moreira, o guitarrista-base Nguaby Malogrado, o baterista Hélio Cruz, considerado pelos *rockers* um dos melhores bateristas de Angola, e o vocalista e guitarra-solo Michel Figueiredo, e as irmãs Elisa e Joana Gourgel como backing vocals.

Elisa e Joana são irmãs de Kizua Gourgel, atual produtor e cantor de música angolana, o qual substituiu Michel no período em que o músico se mudou para o exterior a estudos, em 1997. Tanto os irmãos Gourgel quanto Hélio Cruz são oriundos de famílias cujos membros se dedicavam à música angolana. Elisa, Joana e Kizua são filhos do músico Beto Gourgel, o qual era apresentador do programa televisivo Ponto de Encontro. Michel aprendeu a tocar com a orientação de músicos mais antigos, que “encontrava pelas ruas de Luanda”, depois lapidou as técnicas musicais com uma vizinha que tocava violão e possuía noções de música clássica, mas seu grande mestre foi o companheiro de banda Nguaby. Havia comentado que os ensaios eram locais de interlocução de músicos para acesso às técnicas musicais, mas o bar de Mi Faria também constituiu um terreno coletivo de aprendizado informal e de senso de comunidade, como mencionou LP:

Os Metal Tomb faziam covers. Mas, com grande execução, grande qualidade de execução musical. O Hélio, então, ... Ele vem de uma família de músicos. Eu aprendi muito, muito com ele também. Eu lembro-me quando o hardware da minha bateria estava a desmembrar-se, lá vinha o Hélio e dava uma peça, um prato... Sempre havia essa cumplicidade. Ajudávamos uns aos outros mesmo no bar do Mi, eles faziam a abertura, nós, ou vice-versa. E, com isso, já tínhamos duas bandas a tocar (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O Metal Tomb já atuava em clubes e discotecas de Luanda, como a Pandemonium, onde realizavam *shows* todas às quintas-feiras e domingos, e no Farol da Ilha de Luanda. “É engraçado que muitos dos *rockers*, desta época, integraram noutros estilos musicais atualmente com algum sucesso notável” (Entrevista realizada por e-

mail, em junho de 2017). Michel se refere a Hélio Cruz, baterista do cantor de semba Paulo Flores e de outros artistas angolanos consolidados internacionalmente, e de Kizua Gourgel, cantor e produtor de música popular angolana. Michel e Hélio faziam parte da formação da banda Neblina, nos anos 2000, que realizou a gravação do primeiro álbum *Innocence Falls in Decay*.

Para além do bar do Mi Faria e da discoteca Pandemônio, outros espaços de performances que abriam as portas para as bandas de *rock* eram o Teatro Avenida, o restaurante Miami Beach e a discoteca Paralelo 2000. O Paralelo consistia em uma “vivenda” (residência, em português brasileiro) com dois andares, e localizada em uma rua paralela ao Cine Atlântico, e sem saída, do bairro Vila Alice. Esta casa foi adaptada para ser uma discoteca e possuía um espaço amplo no primeiro andar, ao fundo da vivenda. Este local era utilizado como palco das bandas de rock. O gerente do Paralelo 2000 pagava as bandas com o que recebia da venda de bilhetes ou das consumações de bebidas. Este dinheiro recebido dos espetáculos eram revertidos em instrumentos e acessórios musicais, como cordas de guitarra e de contrabaixo, amplificadores etc, como elencado por Vladimir.

O Paralelo 2000 foi palco de uma das atuações dos Mutantes, com a casa lotada, considerada pelos integrantes como uma das mais marcantes. Nesta época, a banda já possuía a produção de uma empresa de eventos, Imagem e Vídeo, que disponibilizava alguns acessórios tecnológicos, como telões, e o transporte da banda e de seus instrumentos musicais, como destacado por Aventino:

Lembro de nós pararmos, a carrinha parou em frente ao Paralelo, e as pessoas se atiram (para cima do carro, grifo meu). Parecíamos...Estávamos a sentir mesmo rock superstars! E as pessoas apareciam na carrinha, empurravam a carrinha, tivemos de sair e entrar mesmo, quase protegidos (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Contudo, o guitarrista Tozé, após ouvir o relato de Aventino acima, mencionou que apesar de a narrativa parecer alguma história dos Beatles quanto ao fanatismo de seu público, não devemos encarar o movimento rocker deste período com uma visão romântica. “Houve noites em que teve porrada. Uma confusão. Isso também faz parte do movimento rocker em si. Não éramos os miúdos direitinhos. Não éramos os Beatles em si” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

2.3. O ROCK CONFINADO NOS TERRITÓRIOS ANGOLANOS

Há uma seção no livro *Intonations*, de Marissa Moorman (2008), em que a historiadora declara que o que fez os anos 1960 “os anos de ouro da música” foi o senso de que as pessoas estavam unidas em torno do desejo da independência (MOORMAN, 2008). Sob histórias diferenciadas, Moorman elenca que a produção musical no pós-independência acabou por ser uma ferramenta de construção da nação, até pela aproximação dos músicos dos musseques com as atividades do MPLA.⁴⁴

Moorman (2008) revela que os discursos dos músicos entrevistados se dividiam em dois contextos diferentes sobre o cenário musical urbano, no pós-independência de Angola. Ora, os artistas alegavam que esta foi uma fase de grande incentivo para os músicos, que possibilitava a sobrevivência dos artistas que não causavam transtornos ao governo. Ora é descrito como um hiato na produção da música nacional, sendo cada artista responsável por si.

Pelo menos nos discursos dos entrevistados localizados em Luanda, o rock angolano, a partir dos anos 1995, participou de projetos culturais financiados pelo Ministério da Cultura, como festas populares nos bairros de Luanda, ou até mesmo no empréstimo de equipamentos para a realização de festas estudantis, como as produzidas no Instituto Médio de Luanda (IML).

A circulação dos grupos de rock acabou por ultrapassar as paredes dos bares e discotecas, inserindo as apresentações ao vivo do rock nos eventos populares dos bairros de Luanda. Os Mutantes atuaram em duas edições da Feira Popular, no bairro Operário, a primeira para abrir o concerto da cantora Lurdes Van Dunem, a qual atuou como vocalista do grupo de semba N'Gola Ritmos, importante conjunto musical que contribuiu para os movimentos nacionalistas das décadas de 1950 e 1960, e como atração do programa da rádio LAC, Top Laser, dedicado à música eletrônica. O bairro Operário também era um sítio importante de produção musical, a partir dos anos 1950, tanto como local de moradia quanto de atuação dos integrantes do N'gola Ritmos e demais artistas da música popular angolana (ALVES, 2016).

A presença dos Mutantes na Feira Popular demonstrou que o *rock* havia ultrapassado as fronteiras do centro de Luanda e alcançado os moradores das periferias

⁴⁴ O Ministério da Cultura criou projetos de incentivo cultural dos anos 1978 aos 1990, dos quais alguns músicos se beneficiaram.

da capital. Esta lembrança aponta os diálogos do rock com a música popular angolana em variados cenários: seja nas influências destas canções populares “clássicas”, seja no compartilhamento de espaços de atuação, seja no aprendizado de técnicas musicais, como ocorrido com o baterista Hélio Cruz. A Feira Popular era um espaço de performances ao vivo que recebia os cânones da música popular angolana, principalmente nos anos 1980.

Graças a este repertório histórico e cultural do bairro Operário, duas situações inusitadas ocorreram entre o “rei da música angolana” (CENTRO DE INFORMAÇÃO E TURISMO DE ANGOLA, 1960), Elias Dia Kimuezo, e os jovens rockers dos Mutantes.⁴⁵ A primeira delas foi descrita pelo baterista LP, durante a passagem de som da banda, quando Elias Dia Kimuezo, em tom descontraído, perguntou para alguns presentes sobre a origem do grupo: “Quem são estes miúdos que estão tocando assim no meu quintal?”.

Já a segunda cena ocorreu durante a montagem dos instrumentos musicais dos Mutantes. Elias andou em direção ao palco onde os jovens estavam posicionados e se aproximou para conhecê-los, como lembrou Aventino: “Eu e o Tozé estávamos ali montando as pedaleiras e o cota chegou: “Como é que vocês se chamam?”. Nós respondemos: Mutantes. Ele perguntou: Montantes?” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017). A passagem curiosa de Elias Dia Kimuezo com os Mutantes remete ao montante de acessórios musicais utilizados pelo grupo, naquela época, como as pedaleiras de Aventino e de Tozé.

Enquanto a banda Os Mutantes consolidava sua carreira, atuando em diferentes localidades de Luanda, os primeiros concertos dos Acromaníacos foram realizados em espaços educacionais, como o anfiteatro do Instituto Médio Industrial de Luanda-Makarencó. Entre as atividades de encerramento do ano letivo do curso técnico de Mecânica estavam os concertos de bandas de rock, formadas por alunos da instituição educacional. No primeiro show realizado no anfiteatro da instituição de ensino, no início dos anos 1990, o grupo Acromaníacos tocou “Another Brick In The Wall”, canção de autoria da banda britânica Pink Floyd, para o público formado por professores e por alunos da escola técnica. “Uma das professoras retirou-se no meio

⁴⁵ OLIVEIRA, W. Elias Dia Kimuezo. Grande Entrevista. Cultura. Caderno da Rede Angola. Disponível em: ><http://www.redeangola.info/especiais/a-musica-nacional-esta-a-desaparecer/>>. Acesso em 31 de mar 2018.

dessa música. Então, pronto, acho que ela não gostou (risos)”, comentou o ex-baixista Vladimir.

As instituições de ensino, naquele período, não possuíam palcos em suas instalações, somente anfiteatros. O palco utilizado pelas bandas participantes do evento foi montado com mesas retiradas da sala de aula do curso de Mecânica. O Ministério da Cultura providenciou os demais aparatos técnicos para a criação do evento, já que se tratava de uma atividade estudantil.

Este foi o pontapé inicial para que os demais estudantes do Instituto Médio de Luanda criassem métodos musicais para aprenderem a tocar instrumentos e, posteriormente, montassem suas próprias bandas de *rock*. Um dos alunos do curso de Mecânica que participava destes eventos era Eddy British, o qual atuaria nas bandas Neblina, Café Negro e Fênix Project como guitarrista. O jovem Eddy tinha a impressão de que somente conseguiria assistir a um concerto ao vivo de *rock*, quando se mudasse de Angola. Quando o estudante se deparou com a realidade construída pelas bandas de estudantes veteranos, decidiu investir no sonho de montar uma banda de *rock*:

Bandas como Acromaníacos e Os Cristals foram muito incentivadoras nestes aspectos (de montar bandas, grifo meu), porque eles vinham e faziam muitos covers, mas faziam bem mesmo! Eu nunca pensei que tivessem bandas de *rock aqui*. Para mim, era uma coisa que não tinha. Quando os vi, pensei: “Eh pá!”. (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2017).

Os amantes de rock que sentiram o desejo de tocar os instrumentos musicais também criaram métodos próprios de aprendizado informal. “Nem é questão do autodidatismo. Não tínhamos escolas de música e nem lojas de música em boas condições” (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2017). Na loja de instrumentos musicais em atividade, no período, uma guitarra elétrica custava \$4.000 dólares e a bateria \$7.000 dólares, segundo Eddy. “Mas, era uma guitarra de merda, entende? Enquanto eu não tinha uma guitarra, eu procurava as pessoas que já tinham guitarra e estas pessoas me ensinavam a tocar o pouco que elas sabiam”.

Já, em meados de 1997, após tomarem contato com as técnicas musicais nos ensaios dos Acromaníacos, o baterista João Paulo, o baixista Yuri Almeida, os guitarristas Marco e Hermen, o qual também atuava como vocalista, montaram a banda de rock Anexo, em homenagem ao primeiro local de ensaio, um anexo na casa de João Paulo.

Os jovens moradores do bairro Maianga conseguiram os instrumentos musicais sob intermédio do pai de João Paulo, o qual trabalhava em uma emissora de rádio na capital Luanda. Nas instalações da rádio, o pai de João Paulo se deparou com instrumentos musicais que não eram mais usados pela banda da emissora. Como os jovens já procuravam a oferta de instrumentos musicais para montar uma banda, o pai de João adquiriu a mesa de som “astronômica”, com 15 canais, de propriedade da direção da rádio. “Eram 16 ou 18 pistas! Era muito antiga. Aquilo precisava de um jipe porque ocupava o espaço todo. Imagine uma rádio, nos anos 1990, que tinha uma mesa enorme com manômetros analógicos. Tudo arcaico” (Entrevista com Yuri Almeida, realizada em Luanda, em outubro de 2016).

O anexo localizado no bairro Maianga também se tornou outro espaço de interlocuções entre os rockers que procuravam aprender as técnicas musicais. E a aquisição da mesa de som “sofisticada para o período”, segundo João Paulo, atraiu a presença de outras bandas de *rock*, que se encontravam na casa do baterista para poder tocar.

É preciso mencionar que antes da intensificação dos conflitos armados entre MPLA e UNITA, a partir de 1998, Sónia Ferreira, coordenadora da ONG Okutiuka e produtora do festival O ROCK LALIMWE ETEKE IFA (ORLEI), já iniciara os passos do que seria o projeto social no município do Huambo. Sónia se juntou a um grupo de amigos da cidade do Lobito que trabalhavam no projeto social da ONG Adra, no município do Caimbambo, em 1995. Nas ações emergenciais do projeto social estava a distribuição de alimentos e de medicamentos para as populações prejudicadas pelos conflitos armados, principalmente as localizadas no interior de Benguela, como Ganda, Cubal, Caimbambo e Chongoroi.

Após participar de um inquérito sobre saúde materno-infantil nas cidades do Bié e do Huambo, Sónia viu que estes dois municípios estavam em condições piores de sobrevivência. Por se deparar com esta conjuntura, a equipe estendeu as ações da Okutiuka para o Huambo, em 1996. A partir dos deslocamentos entre as cidades de Benguela, Lobito e Huambo, como requisitos dos trabalhos sociais da Okutiuka, Sónia encontrou outros fãs de rock, com os quais estabeleceu uma rede de amizades que daria forma ao festival ORLEI. Embora Sónia não toque nenhum instrumento musical, a sua atuação e da Okutiuka como alicerces de eventos de rock no Huambo também pode ser interpretada como uma ação de musicar, como será abordado nas seções seguintes deste trabalho.

A circulação das bandas de rock, para além do centro urbano de Luanda, e as possíveis interlocuções entre as formações de outros territórios foram prejudicadas pela destruição da infraestrutura terrestre, como rodovias e a malha ferroviária. “Se quisesse andar de um sítio para o outro tinha de ser por avião. Você não conseguia sair de carro daqui para Benguela, daqui para o Huambo, daqui para o Lubango de carro. Era quase impossível”, contou o ex-baixista do Acromaníacos, Vladimir. Contudo, a banda Acromaníacos se apresentou no Pavilhão do Benfica, no centro da cidade do Lubango, ao sul de Angola no Planalto da Huíla. Com o apoio de patrocinadores, os jovens adquiriram as passagens de avião para tocar fora da capital Luanda. Dado que revela outro território de fertilização do *rock* em Angola, neste espaço de tempo.

Se a circunstância de dificuldade de aquisição de instrumentos musicais já era um dos desafios a serem enfrentados por quem desejasse montar uma banda de rock, a presença de estúdios de gravação que fossem supervisionados por um produtor e um técnico de som que compreendessem as convenções de captação e de masterização do rock impossibilitou o lançamento dos registros sonoros destas bandas.

Os Mutantes, mesmo com um repertório de 80 canções próprias, chegaram a gravar uma maquete nos estúdios da Rádio Nacional de Angola. As sessões de gravação, realizadas durante um dia, procuraram repetir as dinâmicas da música ao vivo. O baterista LP ficou no setor do estúdio no primeiro andar da emissora radiofônica. Os demais integrantes prestavam atenção nas melodias tocadas por LP e se deslocavam para gravar as bases rítmicas em um espaço no andar de cima:

Não foi masterizado e lembro-me que o LP ficava numa “cava” com alguns fones, que quase nem se ouvia, ou seja, ele tinha de tocar, mas ele não percebia o que estava acontecendo. Eu tinha de prestar atenção em como era a bateria e seguir para o estúdio lá em cima e imaginar: “Não, a música é assim. Lá embaixo ele fez assim”. Por acaso, até que bateu mais ou menos certo. (Entrevista com Aventino, realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O único registro fonográfico dos Acromaníacos consiste no Hino da Juventude Ecológica Angolana, cuja sessão de gravação foi supervisionada pelo presidente da instituição, Vladimir Russo. O músico angolano Eduardo Paim, um dos cantores mais influentes do gênero musical Kizomba, no final do ano de 1997, abriu um estúdio de gravação na capital Luanda. Uma maquete de uma canção do Acromaníacos, gravada em fita cassete, foi entregue a Eduardo Paim, “não sei sob o intermédio de quem”

segundo o ex-baterista Hugo Pedreira, e um convite de gravação de um EP surgiu, mas não pode ser aceite pelos integrantes.

Com o fim do Ensino Médio, os integrantes das bandas de *rock* em atividade foram cursar o Ensino Superior no exterior, como África do Sul, Namíbia, Portugal, Espanha e Inglaterra. Poucos *rockers* permaneceram no território angolano, como o baterista dos Mutantes, LP, o músico Eddy British e sua banda Múmias, o que constituiu um hiato nas apresentações ao vivo do rock. A banda Múmias chegou a ensaiar na paróquia de uma igreja, a qual Eddy e seus amigos frequentavam para ter acesso à sala de ensaios. “Chegou a um ponto, em 1998, que éramos a única banda que existia...(em Luanda, grifo meu)” (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2017).

De 1998 a 2000, os Anexos passaram por mudanças de formação, após a saída do baterista João Paulo e do vocalista Hermen Barradas para estudos em Portugal. Os integrantes remanescentes, o baixista Yuri Almeida e o guitarrista Marco, o qual assumiu também a posição de vocalista, convidaram Mauro Vieira para assumir a bateria e duas vocalistas de apoio para completar a formação que se tornaria Ventos do Leste. A formação ampliou seu repertório musical, inserindo canções populares brasileiras, angolanas e europeias, para suprir a demanda de concertos ao vivo em restaurantes e em bares de Luanda que começara a surgir.

O historiador Ricardo Soares de Oliveira, na obra *Angola Magnífica e Miserável: Angola desde a guerra civil* (2016), descreveu o combate final entre MPLA e UNITA como “terrivelmente moroso” (p. 39). A partir do final de 1998, as migrações das populações angolanas se tornaram mais densas como forma de proteção dos grandes bombardeamentos realizados pelas Forças Armadas de Angola (FAA), numa ofensiva para desmantelar a UNITA. Contudo, a capital Luanda, sob domínio do MPLA, precisou de mais três anos para finalizar a guerra, após a morte de Jonas Savimbi, em uma emboscada na província do Moxico, em 22 de fevereiro de 2002 (OLIVEIRA, 2016).

O final da guerra civil deu início a uma agenda política do MPLA com uma proposta ideológica de transformação de Angola. Tal ato procurava consolidar a imagem do “estado rico em petróleo” (OLIVEIRA, 2016) e de construção de uma sociedade cosmopolita, sob a liderança de Luanda, cidade-estado do MPLA, durante os longos anos da guerra civil (OLIVEIRA, 2016, p.44). Os lucros proporcionados pela subida dos preços do petróleo, no pós-guerra, e a intensificação da produção do setor

petrolífero, em 2008, não apenas consolidaram a política interna do MPLA, mas também a externa, tendo como principais parceiras a China e os Estados Unidos (OLIVEIRA, 2016; FIGUEIRAS; RIBEIRO, 2015). Como elencado pelo guitarrista Eddy British quanto ao contexto social e econômico do período de retomada do rock angolano, no pós-guerra: “A guerra acabou, o pessoal voltou a descer. O país abriu-se para muita coisa e isso também fez diferença”.

2.4. O PESO DO ROCK NO PÓS-GUERRA CIVIL

O guitarrista da banda de *rock* Os Sonhadores, Mauro Neb, após retornar de sua estadia na Namíbia, soube que a banda Múmias, sob a liderança do amigo e guitarrista Eddy British, ainda estava ativa em Luanda e, assim, foi procurá-lo para ver a possibilidade de criar um projeto musical. Deste encontro iria se constituir uma das primeiras formações da banda Neblina, com integrantes “emprestados” das bandas de *rock* Múmias e 3HTOPV (3 Homens no Terraço Observando Pássaros a Voar), e o guitarrista Michel Fio, o qual também acabara de regressar da África do Sul, e foi apresentado por um contato próximo das bandas citadas.

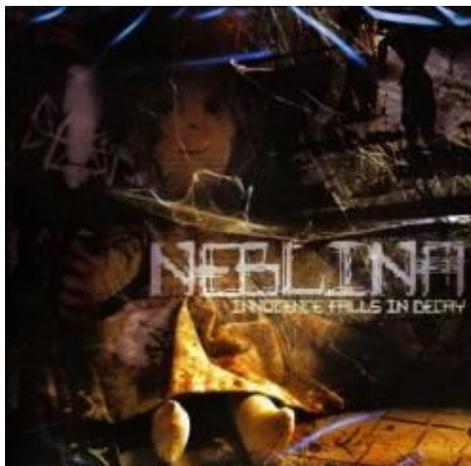
A entrada de Antonio Videira na banda Neblina aconteceu de forma aleatória, após os músicos terem se aproximado durante as atividades culturais do Elinga Teatro. Em 2002 ou 2003, Antonio atuava na administração da casa cultural e uma das peças de teatro oferecidas pelo Elinga precisava do acompanhamento rítmico de dois guitarristas e de uma bateria. O *kit* de bateria foi emprestado pela banda Neblina, a qual passou a guardar o instrumento musical nas instalações do Elinga Teatro. Com a presença da bateria no espaço, Antonio voltou a treinar o instrumento musical, sendo convidado depois para ser um dos integrantes da banda:

Quando eu vi uma bateria, como eu tinha tido um remoto passado nas bandas de Coimbra, no rock português de Coimbra com os Ted Boys, eu estava há uma década sem tocar. Durante três anos fiquei responsável pela bateria. Eu escolhia a hora para tocar e foi aí que o Neblina começou (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2016).

O espaço de ensaio utilizado pelo Múmias, uma sala localizada na empresa em que o pai de Eddy era funcionário, passou a abrigar as experimentações musicais do Neblina. Em 2006, a banda Neblina lançou o primeiro registro fonográfico do gênero musical metal em Angola, com 2.500 unidades. A produção de *Innocence Falls In*

Decay (figura 7), com duração de dois anos, foi dividida em gravações nos estúdios do mini-clube da Total Fina Elf, da Endipo Empresa Discográfica e da Kriativa.

Figura 7: O primeiro álbum de metal angolano – Neblina



Fonte: Neblina Blogspot 2006

O baterista Hélio Cruz, já músico profissional consolidado em Angola, foi convidado pela banda para gravar as seções rítmicas da bateria. O baterista Antonio Videira (Toke É Esse) continuou como integrante da formação dos concertos ao vivo, já que ainda não possuía um instrumento musical próprio para prosseguir com os treinos. Para o guitarrista Michel Fio, a falta de profissionais especializados na captação e na produção do gênero musical prejudicaram a qualidade das 10 canções, que abordam as críticas religiosas e a instabilidade social e econômica a qual a população angolana estava sujeita:

Não estávamos satisfeitos com nenhuma das gravações por falta de conhecimentos técnicos sobre o *estilo rock* por parte do pessoal dos estúdios. Por exemplo, nas misturas (na organização das mixagens de canais, grifo meu), os níveis das guitarras estavam muito baixos em relação à voz e à bateria, também tivemos problemas de equalização, de exagero no uso de compressores etc (Entrevista realizada por e-mail, em maio de 2017).

Destaco, na fala de Michel, um tipo de discurso que demarca as convenções sonoras e técnicas de execução musical e de gravação não apenas do gênero musical metal, mas também do rock. Uma das condições de reconhecimento destes gêneros musicais seria o “peso”, uma referência sonora de padronização dos timbres dos instrumentos musicais, da harmonia e das melodias. A guitarra executada pelos músicos do gênero musical metal é majoritariamente distorcida com a utilização de acessórios específicos, como as pedaleiras, que permitem a criação de uma camada

sonora “potente” e “suja”. É o guitarrista que controla um dos elementos estéticos mais importantes do gênero musical, o qual constrói sonoridades tocadas nos mais altos volumes como demonstração do “poder” proporcionado pela experiência musical.

Logo, a insatisfação dos músicos do Neblina com a captação incorreta dos instrumentos musicais demonstra os percalços passados pela banda para se vincular aos códigos sonoros do rock-metal e ao padrão mundial de produção do gênero musical, como relatado por Eddy British:

O Endipa nem existe praticamente (nos dias atuais, grifo meu). Era um estúdio mesmo *de merda!* Aqui o problema é que não tem reais profissionais. Tem muito trapaceiro por aí, inclusive, nos próprios estilos normais, tipo estilos da terra, como semba. Quando vai mais para o rock, pior ainda. O Mauro gastou muito dinheiro para ter aquele produto e o produto não veio assim tão bom quanto ele esperava. Mesmo assim, só para tu veres como a qualidade da música era boa, conseguiu fazer sucesso (Entrevista realizada em Benguela e em Luanda, em outubro de 2017).

Eddy British se refere acima ao sucesso alcançado pela canção Filhos da Pátria, a qual apresenta uma temática de valorização da pátria e da nação angolanas. Tanto a letra quanto seu videoclipe promocional contam o fim da guerra civil, através de um trabalho de memória histórica, com imagens das tropas militares intercaladas com as representações imagéticas de momentos de paz. Menciono abaixo a segunda estrofe de Filhos da Pátria, composição de Michel Fio e de Mauro Neb:

Um povo é a voz da nação, honremos à pátria, lutando pela paz e em liberdade. Diguemos não à fome, a opressão e a pobreza, nós somos Angola, e só unidos venceremos. Queridos camaradas, juntemos as mãos, mantemos de cabeça erguida porque Angola é nossa.

Por se tratar de uma letra de reconhecimento da história nacional, Filhos da Pátria foi utilizada na primeira campanha eleitoral do período pós-guerra civil, em 2008. Entre as atuações do Neblina ao vivo temos a participação no Festival Fanta Bamboocha, em 2005, com atrações do gênero musical Kuduro; a realização de shows como parte da delegação angolana de futebol na Copa do Mundo FIFA 2006, na Alemanha, e as duas edições do festival Super Bock Super Rock, na capital Luanda, em 2006 e 2007.

Após retornar de sua estadia em Portugal para Angola, em 2005, o baixista do grupo Instinto Primário (ex-Anexo e Ventos do Leste), Yuri Almeida, resolveu criar a Associação Angolana de Rock (AAR) e o Movimento de Divulgação e Apoio ao Rock Angolano (MDARA) na rede social Hi5. Quem ficou responsável pelo conceito e pela criação da logomarca da AAR foi um dos amigos de Yuri, o ex-baterista da banda Acromaníacos, Hugo Pedreira. A identificação da AAR (figura 8) pode ser observada nas redes sociais, no formato de patches para serem costurados em coletes jeans, mochilas e demais acessórios de vestuário, em folders disponibilizados para serem colocados em eventos dedicados ao gênero musical e nas próprias capas dos suportes musicais já lançados em Angola.

Figura 8: A logomarca da AAR presente no vestuário e nos produtos de bandas



Fonte: Arquivo pessoal

Um dos espaços de interação entre as fronteiras de gêneros musicais, como o metal e o reggae, foi o Elinga Teatro, em Luanda. Foi no casarão de dois andares, com arquitetura colonial, no Largo do Tristão onde bandas de reggae e de rock-metal dividiam os eventos musicais realizados de 2002 a 2008. Esta foi uma estratégia da casa cultural, segundo Antonio Videira (Toke É Esse), para “ter público”. Somando-se ao fato de que as bandas de reggae, como Dread Band, já possuíam os equipamentos necessários para a realização dos *shows*, como amplificadores, microfones, baterias, colunas e mesas de som.

Entre os grupos criados, neste período, temos 1516, com Luís Nambi (baixo), o baterista Neto Bethoven (ex-Quinta-Feira) e o guitarrista Kwedy Araújo, e Irina Vasconcelos nos vocais. Destaco que outros projetos musicais surgiram das interações musicais realizadas no Elinga Teatro: Luís Nambi e Bethoven ficariam responsáveis

pelos eventos dedicados ao metal, no bar Kings Club, Irina Vasconcelos se juntaria a Eddy British na banda Café Negro. Dos ensaios do Neblina, a formação com Michel Fio, Toke É Esse e Eddy British lançaria o projeto *Empty Head*. Este grupo musical, segundo Eddy British, não “possuía nada pré-definido. O Toke colocava tudo para gravar. Tocávamos, tocávamos. O Empty Head ajudou muito a desenvolver nossa capacidade criativa e, acima de tudo, a expressão mesmo da música”. Os ensaios da banda Neblina atuaram como uma escola de música para os integrantes do movimento do *rock* angolano, local de compartilhamento de técnicas e de acesso aos instrumentos musicais, como descrito por Toke É Esse (figura 9):

O baixista desta nova banda Fênix Project, o Beto Constantino, também tocou no Neblina. Muita gente tocou no Neblina ou se envolveu com o Neblina, usando os instrumentos de ensaio da banda. Muitas bandas ensaiaram com os instrumentos do Neblina, como Café Negro, o 1516. O Michel, que hoje é baterista do M'vula, foi baterista do Neblina, passou pelo Café Negro. O Neblina foi uma espécie de viveiro de músicos (Entrevista realizada em outubro de 2016, em Luanda).

Figura 9: Neblina: O baterista Toke É Esse, o baixista Beto, o vocalista/guitarrista Mauro Neb e o guitarrista Michel Fio (esquerda-direita)



Fonte: Toke É Esse.

2.5. AS NOITES DE ROCK DO KINGS CLUB

O bar Kings Club, na Rua Antonio Feliciano, bairro de Vila Alice, também realizava uma espécie de discoteca, cuja seleção de rock-metal era organizada pelos rockers Luís Nambi, Bethoven e Yannick Merino. As noites de rock do *Kings* surgiram de uma ideia inicial de Bethoven (ex-baterista de Os Quinta-Feira), que convidou Luís

Nambi, na época baixista de sua banda 1516, e Yannick para dividir as funções como DJ. Bethoven conseguiu a parceria com o dono do Kings Club, Américo, e com as noites de rock já conhecidas pelo público, a equipe passou a realizar eventos de shows ao vivo.

Chamo a atenção para a importância de espaços de consolidação de práticas musicais, usando como exemplo uma das primeiras noites de rock ao vivo no Kings Club. Yannick lembra que após retornar de Portugal para Luanda, em 2006, devido ao trabalho, procurou por instrumentistas para montar uma banda de covers de metal extremo, como as do grupo norteamericano Lamb of God. Quando o baterista Yannick contou sobre a formação Last Prayer, a qual possuía o vocalista Nuno (atual banda Singra) em sua composição, percebi que o bar conectava em seus eventos bandas de metal e de rock.

Esta noite também foi a estreia da banda local Instinto Primário, com três integrantes da banda Anexos/Ventos do Leste, o baixista Yuri Almeida, o baterista João Paulo e o vocalista/guitarrista Marco Ricard. Após o encerramento das ações do projeto Xpetade Mixta, o qual Marco era vocalista/guitarrista, e o retorno de João Paulo a Luanda, em 2007, os três companheiros retomaram os ensaios na casa de Marco, no bairro Maianga. Esta foi a primeira formação do Instinto Primário, cujo título remete ao “instinto primário de cada ser”, segundo o baterista João Paulo.

A origem do rótulo “rock *mwangolé*” surgiu em conversas entre a banda e o público presente neste primeiro show ao vivo realizado no King’s Club. A lembrança de João Paulo descreve como a música que transita entre gêneros musicais constitui um campo complexo para se compreender, inclusive, os processos culturais observados em Angola:

Os próprios (presentes, grifo meu) identificaram a banda com um estilo *mwangolé* (angolano, em umbundu). Não é *rock*, mas também não é *reggae*. Tornou-se ali uma fusão no estilo *mwangolé*. *Mwangolé* por quê? Muito simples! Porque nós utilizamos termos nas músicas dos *mwangolés*. Nós somos *mwangolés* e isto também demonstra a nossa própria maneira de tocar, o próprio *swing* da guitarra, o transmitir do *feeling* do próprio som, o próprio *feeling* que as pessoas vão ouvir (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Outro ponto a ser destacado sobre a atuação seria as negociações dos presentes com os códigos culturais do metal, neste caso, mais diretamente relacionados aos estereótipos do público e de suas bandas quanto à predominância de peças do vestuário em cores mais escuras, como o preto e o vermelho, como alertado por Yannick:

Todo mundo pensa que rock é só preto. Ninguém vai de preto! Primeira banda, Komu Queiras, todo mundo de preto! Estilo bem calmo... Os Pestes e Parasitas estavam um pouco normais, mas no estilo rock. Instinto Primário também. Dor fantasma já estava com calção de militar. Mas, Dor Fantasma deu um concerto que todo mundo começou a (pular, grifo meu). O Jayro começou a tocar e o pessoal interagiu de um jeito..., o povo começou a chamar o Jayro de Alexi Jayro (trocadilho com o vocalista/guitarrista da banda Children of Bodom, Alexi Laiho). Naquela altura, o que mais se ouvia era Children of Bodom. Eles tocaram e ficou todo mundo ali: yeeeahhhhhh! Eu fui com uma camisa e um calção azuis, um dos guitarristas foi com uma t-shirt rosa com uma estampa de palhaço. O Nuno chegou, cumprimentou o pessoal com voz doce: “Olá, pessoal, somos os Last Prayer”. E começou a Blind War. O pessoal começou a pular. Ia para um lado, ia para o outro. Eu tive um blackout, a banda teve um blackout. Eu não lembro de mais nada daquela noite! (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).⁴⁶

Em meados de 2010, Yannick Merino se afastou da produção das noites de rock do Kings Club porque os eventos no bar aumentaram a periodicidade, o que dispersou o interesse e a participação do público local. “Isso tirava a ansiedade do povo de querer ir. O pessoal ia, depois não ia mais. Qualquer coisa relacionada o rock aqui, o público arranja mil desculpas para não ir” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Após o afastamento da X Rock Produções do King’s Club, quem assumiu as atividades ligadas ao *rock* no ambiente foi Manel Kavalera, ex- integrante da equipe do programa Volume 10. Manel frequentava uma empresa de recauchutagem localizada em frente ao prédio de ensaio do Black Soul. Após frequentar os ensaios do Black Soul, Manel criou um pequeno evento de rock nesta empresa. Este foi o primeiro show da banda local e com a iniciativa do Rockauchutagem, Luís Nambi convidou Manel para integrar a produção do Kings Club. Manel convidou o amigo e vizinho do bairro Operário, Marco Ferraz, vocalista da atual banda Silent Whisper, para ajudá-lo na idealização da produtora Kavalera Entertainment. O trio de DJs é formado por Hector Da Ksete, o qual conheceu os dois amigos durante sua presença em todos os eventos realizados no King’s Club (figura 10).

⁴⁶ A banda Komu Queiras, a qual possuía o músico Yannick Matos (baixista da banda Ovelha Negra), e Pestes e Parasitas (com o integrante da banda Tiranuz, Scott Malonga).

Figura 10: Manel Kavalera e as noites de rock no Kings Club



Fonte: Manel Kavalera.

Já a banda Neblina suspenderia suas atividades em Luanda, devido às constantes trocas de integrantes e com a migração de Michel Fio para Londres, como contou Toke É Esse:

Eu tinha virado o ditador da banda e acabei percebendo que a banda era deles, era do Mauro Neb, do Michel Figueiredo e do Mauro Henriques. Eu, que era só baterista convidado para tocar ao vivo, tinha virado manager, compositor, ditador, produtor, porque a neblina (fazendo aspas com as mãos, grifo meu) é mesmo difícil de organizar (risos). O Michel Figueiredo e o Mauro são dois gênios musicais e têm de fazer o seu percurso. Ninguém pode mandar neles, muito menos um conservador pós-punk rock como eu! (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Neste período, os integrantes da primeira formação do M'vula, iniciada no ano de 2008, tendo como membros fundadores o guitarrista Paulo Teacher e o vocalista Lil Jorge, procuravam por um baixista para integrar o grupo. Durante o evento de Halloween de 2011 no Kings Club, Paulo e Lil foram apresentados para Red Kimba, o qual havia acabado de chegar a Luanda, por Manel e por Mauro Neb.

2.6. NÃO SABÍAMOS DA EXISTÊNCIA DE OUTROS ROCKERS

A coordenadora da ONG OKUTIUKA e produtora do ORLEI, Sónia Ferreira, após o fim da guerra civil, continuou com as ações comunitárias nos municípios do Huambo, do Lobito e de Benguela. Nestas viagens a trabalho ou a lazer, Sónia conheceu ouvintes de *rock* localizados nos dois municípios. Entre estes fãs de *rock* estava Nato, o

qual trabalhava como consultor na ONG Solcicampo, uma associação juvenil de integração da cidade com o campo.

Foi, através do contato com Nato, que Sónia descobriu a produção de pequenos *shows* de rock, todas as sextas-feiras, na lanchonete Caribe, localizada nos fundos da casa do ex-baixista do grupo Fios Eléctricos, Mr. Amons, formação com Mr. Nato (vocais/guitarras) e Korwo (bateria), e mais dois integrantes, como destacou Sónia:

Sempre que possível, eu vinha para cá (Benguela, grifo meu) para ter uma sexta-feira de rock. Foi aí que conheci o Fuzzi (do Vale, grifo meu) que, atualmente, é do BeSide, o Yanus também. Naquela altura, eles ainda tocavam no Dor Fantasma, não, ainda tocavam como Slave, não era Dor Fantasma (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Entre outros *rockers* conhecidos no período estavam os integrantes do SLAVE, guitarrista Jayro Cardoso, Pagia Chitumba, o baterista Pedro Pepas, o qual seria substituído por Gildo Lancelot. Jayro e Pagia já haviam atuado na banda Velório, com o guitarrista Martinó Quintas e o vocalista Carlos Kikas, com atividades de 2003 a 2007. Este seria o núcleo que se transformaria, tempos depois, na primeira formação do grupo Dor Fantasma, com Jayro, Pagia, Gildo, Fuzzy e Yanus. Outra banda muito próxima de Sónia era o Amnésia, com Korwo (bateria), Ozostro Nostro (vocais/baixo/violão), Chico Galo (vocais/violão) e Kimik Doktor (vocais/violão).

Com a realização de eventos locais no Lobito e em Benguela, como as duas edições do Overdrive, realizado pelos integrantes do Dor Fantasma, e os concertos de fim de ano no bairro da Luz, no Lobito, organizado pela banda Os Afogados, esta rede musical começaria a se articular com os *rockers* do Huambo, sob a mediação de Sónia. Entre as bandas surgidas, nesta época, no movimento musical do Lobito, estava Nightmare Today, cuja formação se desdobraria na banda Before Crush, com os vizinhos Queirós Ladino (vocais) e Costinha (guitarras), e a última formação com o baterista Nick Costa e o baixista Alex, como relatou o então vocalista Queirós Ladino:

Resumindo, nossa banda teve um crescimento (nos subgêneros do rock, grifo meu). Nós começamos primeiro no punk. O metalcore veio basicamente do punk. Como, na altura, eu não conseguia fazer gutural, eu fazia voz limpa. O som punk, aquela agressividade, eu repetia. Quando conhecemos a banda Velório, foi a primeira vez que eu vi um gajo a fazer growl (técnica vocal mais conhecida como gutural, grifo meu) e eu fiquei “uau, se ele consegue, eu também consigo”. Fui tentando e saiu (o gutural, grifo meu). (Entrevista realizada no Huambo, em setembro de 2014).

Já, na capital Huambo, a abertura do bar Queens, cujo proprietário Nando Barros era amigo de Sónia, tornou-se um espaço a ser explorado pelos músicos que tinham alguma ligação com o gênero musical rock. Uma das primeiras atrações do Queens, sob a sugestão de Sónia, foram as atuações dos músicos Korwo e Xandi dos Anjos. Foi nesta mesma noite que o músico Zé Beato apareceu para tocar algumas canções e conheceu Sónia. Zé Beato soube de um movimento de rockers de Benguela em conversas com Sónia e Korwo. Das interações nos eventos de Benguela, Zé Beato conheceu dos demais integrantes da rede musical, como Queirós, Costinha e Anderson Gavião. Tanto Costinha quanto Anderson hoje compõem o projeto de Zé Beato e Os Desempregados.

Em 2009, após acessar a rede social Facebook, os rockers do Huambo e de Benguela foram surpreendidos com a existência da Associação Angolana de Rock (AAR). Desde então, integrantes dos movimentos musicais de Luanda, de Benguela e do Huambo, passaram a articular algumas atividades em conjunto. Um dos primeiros convites para a atuação de bandas de Luanda no território do Huambo foi a parceria de Zé Beato com Wilker Flores na produção do festival Rock Fora de Stock, como relatou Zé Beato abaixo:

Nós não conhecíamos as bandas de Luanda. Praticamente nem sabíamos que havia um movimento de rock em Luanda. Claro, sabíamos que existia uma outra banda de rock em Luanda, mas um movimento não. E mesmo as bandas que a gente convidou para tocar, só as que nos conheciam antes é que nos deram um voto de confiança. Como as bandas (de Luanda, grifo meu) não tinham muito contato conosco, elas ficaram com aquele medo: “Será que é verdade? *Rock?*”. *Rock* ainda era uma coisa impossível (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Tal ideia de realização de um pequeno festival no Huambo surgiu ao acaso, durante uma conversa de Ze Beato e Wilker Flores sobre festivais de música, durante o expediente no Registro Eleitoral do Huambo. Zé Beato criou um logotipo no software Corel Draw com o título que daria nome ao evento (figura 11). Foi, a partir de então, que Sónia foi convidada para ajudar na organização do Rock Fora de Stock, um trocadilho com o nome do festival Woodstock. Os três amigos, além de financiarem os gastos da produção do evento, gastaram mais do que o necessário, já que não tinham experiência na área de produção cultural. Apesar dos percalços surgidos durante a produção, os três amigos perceberam que a realização de festivais de *rock* em Angola era possível.

Figura 11: Os primeiros passos do ORLEI



Fonte: Zé Beato.

No planeamento inicial do festival, o total de doze bandas participariam nos dias 30 e 31 de maio de 2009. No dia do evento, somente seis músicos, incluindo o próprio Zé Beato, apareceram para se apresentar, como contou o músico: “Apareceram dos Afogados, por exemplo, um membro, que era o Bito, o vocalista. Veio o Korwo, vieram os Fios Eléctricos, mas só dois membros, tava o Zé Jambela também, que faz reggae, e eu” (Entrevista realizada no Huambo, em setembro de 2014).

O festival de *rock* foi realizado numa fazenda, localizada a 7 km do Huambo, onde os participantes ficaram acampados. O Rock Fora de Stock majoritariamente teve a participação não dos *rockers* mas, dos moradores de uma zona rural do interior e que, à primeira vista, com pouca aproximação com o gênero musical *rock*. E a comunidade rural, como reagiu ao festival? Esta foi a primeira pergunta que surgiu quando Zé Beato e Sónia mencionaram sobre a realização do Rock Fora de Stock em um território habitado por uma aldeia tradicional de Angola, segundo Zé Beato:

Foi engraçado é que o pessoal da cidade, quando viu os panfletos pela cidade, falou: "vou e tal". E ninguém foi. E quem encheu aquele espaço foi o pessoal do kimbo.⁴⁷ Quando eles ouviram a música, eles saíram todos das ombalas e ficou uma cena muito *fixe*.⁴⁸ Principalmente durante a performance do Zé Sanjambela, que canta música em umbundo, e o povo entende perfeitamente o que ele tava falando, porque eles falam mais ou menos português (Entrevista realizada no Huambo, em setembro de 2014).

⁴⁷ Conjunto de moradias localizadas nas zonas rurais do interior.

⁴⁸ Ombalas são pequenas aldeias ou povoados na língua umbundu.

Para visitar uma aldeia é necessário pedir uma autorização de ingresso no local para o soba, nome dado aos chefes das aldeias em Angola. Embora os amigos não tenham avisado antecipadamente à autoridade regional sobre a organização do evento na fazenda, o Rock Fora de Stock foi bem recebido não somente pelos moradores locais, mas também pela autoridade da aldeia, como descreveu Sónia:

Muita gente saiu da cidade para ir ver, pois houve publicidade. Os moradores ficavam um pouquinho fora, passavam o dia todo, a noite toda (do lado de fora das moradias, grifo meu). Eles fizeram as suas fogueiras em um canto, dançaram muito! Aquelas mamãezinhas adoraram! Foi muito bem recebido mesmo. Nós não pedimos autorização (risos), mas o soba foi ao festival e também gostou. Foi muito, muito especial! (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Este foi o pontapé inicial do que se tornaria o festival ORLEI, nos anos seguintes. Em Benguela, após a migração de jovens para o exterior a estudos ou a trabalho, o movimento dedicado ao metal não teve muitas práticas ao vivo, caso que seria modificada, anos depois, quando Carlos Bessa conheceu os músicos Queirós Ladino e Jayro Cardoso.

Em 2001, quando retornou de Portugal para Angola, Carlos Bessa, sócio do selo angolano Cube Records e produtor do Rock no Rio Catumbela, não tinha esperança em prosseguir engajado com o circuito do metal em Angola. Como tinha pouco contato com os conhecidos angolanos, Carlos não sabia da existência de amantes do metal, localizados nem em Luanda ou em Benguela. Contudo, as relações com os rockers de Benguela, aonde moraria no futuro, criariam as bases de fundação do selo e da produção de eventos Cube Records, discutidas no capítulo sobre a música gravada.

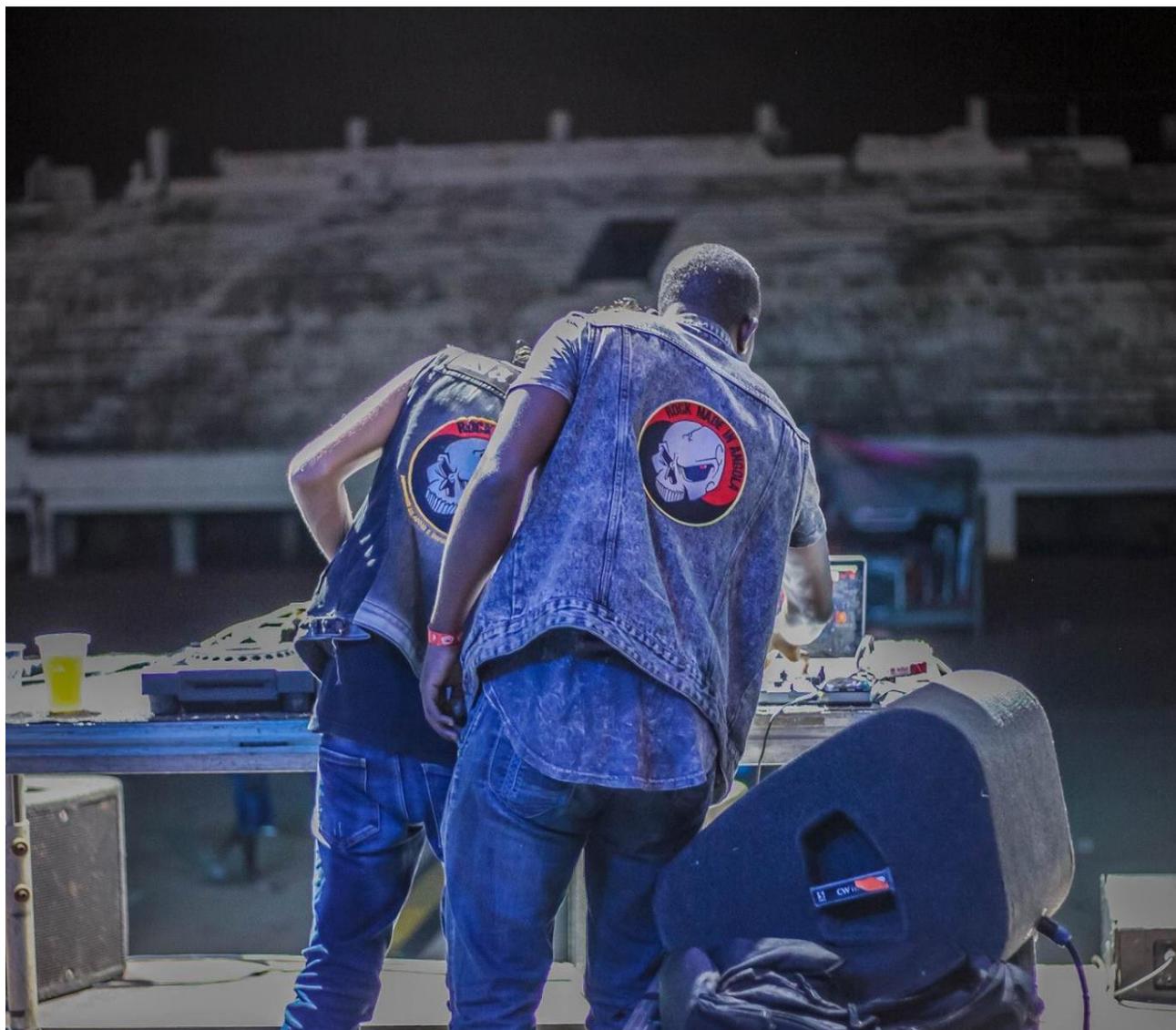
Para fins de contextualização, os participantes do movimento do rock angolano são majoritariamente do sexo masculino. Os instrumentistas possuem faixa etária de 22 a 35 anos. Os *rockers* angolanos possuem formação mínima o Ensino Médio, mas há instrumentistas que já cursaram ou estão completando o Ensino Superior em Ciências da Informação, em Direito, Administração, Psicologia, Engenharia de Petróleo e de Telecomunicações. Os participantes da rede musical possuem fontes de renda como empresários, administradores, funcionários de instituições públicas e privadas, como bancos, redes de hotelaria, agências de publicidade e de comunicação, produtoras de conteúdo audiovisual, entre outros. Este perfil socioeconômico dos instrumentistas e produtores do rock angolano é semelhante ao apresentado nas pesquisas acadêmicas sobre as cenas do rock e do metal em outras sociedades africanas, como Quênia e

Tunísia. Há casos de integrantes do rock angolano que vivem de música, como o músico Zé Beato, o qual realiza shows em bares e restaurantes, e os rappers Lil Jorge e MG já consolidados na cena de rap local.

Contudo, Sónia Ferreira possui protagonismo na rede musical como produtora do festival ORLEI. Quando indaguei Sónia sobre como era ser rocker e mulher em Angola, a produtora cultural angolana acionou um conjunto de questões sobre os gêneros sexuais e o rock que são muito importantes, mas que não foram contempladas nesta pesquisa por fugirem ao escopo da discussão. Contudo, estas indagações sobre as delimitações de papéis de gêneros no universo heteronormativo do rock e de seus subgêneros merecem atenção em trabalhos futuros:

Nunca senti nenhum tipo de discriminação, muito pelo contrário. Só muita aceitação, muito carinho de todo o pessoal. Têm muitas meninas que querem ser como eu, principalmente as jovens. Mas, por outro lado, tem também pessoas muito conservadoras que trabalham nas instituições (com as quais Sónia lida nas ações da Okutiuka ou do ORLEI). Elas aceitam tudo (o que Sónia propõe nas reuniões, grifo meu) mas, olham com um olhar...De intriga. Ficam intrigadas de como é que uma pessoa fica tão fora dos saltos altos e dos batons e consegue viver bem com isso. Eu tenho uma irmã, quer dizer, minha única irmã, que nunca, nunca foi de acordo com meu estilo de vida, com as minhas atividades e tudo o mais. Mas agora, 22 anos depois da Okutiuka, depois do ORLEI, ela também começa a ver a repercussão e o impacto social que isso está a fazer. Ela está a ver que isso está tudo de bom e agora tem vontade de ir assistir a um concerto. Ela divulga, partilha coisas relacionadas ao ORLEI. Então, é uma grande conquista (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

No próximo capítulo elenco os códigos culturais do gênero musical metal para observar como a cultura do gênero musical rock, em Angola, apresenta a coexistência de bandas que “flertam” com as convenções sonoras, visuais e comportamentais do metal mundial. Proponho um diálogo com as teorias pós-coloniais e a descentralização dos sistemas de classificações da cultura em categorias fixas baseadas em aspectos eurocêntricos e modernos, e como o movimento do rock angolano emprega uma dinâmica “*entre* gêneros” musicais (HOLT, 2007). Sigo a concepção do musicólogo Fabian Holt (2007, p.19) do gênero musical como uma rede cultural fluida que engloba rituais, territórios, tradições, grupos de pessoas e não apenas o musicar.



FILHOS DESSA LUTA

A COEXISTÊNCIA DO METAL NO MOVIMENTO DO ROCK ANGOLANO

Créditos da Fotografia: Tucunare
Photography

3. FICA TUDO MUITO AQUI À NOSSA MANEIRA: DESCLASSIFICAR O METAL PARA COMPREENDER A REDE MUSICAL ANGOLANA

Desembarquei no aeroporto Albano Machado, na cidade do Huambo, localizada na província do Huambo, em Angola, no dia 19 de setembro de 2014, por volta das 9h. No fim da noite, eu participaria das atividades da 4 edição do festival internacional O ROCK LALIMWE ETEKE IFA – ORLEI (o *rock* não tem data para morrer, na língua do grupo étnico umbundu), cuja programação apresentava 13 bandas das capitais Benguela, Luanda e Huambo, subdivididas nos dias 20 e 21 de setembro. No percurso do aeroporto doméstico até a ONG Okutiuka, instalada numa antiga empresa de laticínios no bairro São Brás, percebi que a cidade estava em reconstrução de seus prédios e de suas estradas e as marcas dos confrontos armados entre o MPLA e a UNITA, durante a guerra civil, já constituíam parte de seu passado.

Este foi o pontapé inicial desta pesquisa, cujos trabalhos de campo posteriores acompanhariam não apenas os dois maiores festivais dedicados ao *rock* e aos seus subgêneros, ORLEI e Rock no Rio Catumbela, mas também as dinâmicas de algumas bandas do movimento do *rock* angolano, os ensaios, os shows ao vivo, os lançamentos de álbuns e, posteriormente, as gravações do álbum do grupo de *thrash metal* Dor Fantasma, a reestruturação do selo angolano Cube Records e a produção da 5 edição do festival *Rock no Rio* Catumbela.

Na parte da tarde, durante minha visita à Okutiuka, local de concentração das bandas e produtores do festival, fui apresentada pelo radialista da Luanda Antena Comercial (LAC) e apresentador das edições do ORLEI desde 2012, Antonio Videira (Toke É Esse), aos integrantes do movimento do *rock* angolano presentes no local: o músico Zé Beato e Anderson Gavião, ambos da banda *rock-reggae* Zé Beato e Os Desempregados; Yuri Almeida, baixista da banda de *rock* Instinto Primário e também coordenador do movimento do *rock* angolano; o DJ Manel Kavalera, da produtora de eventos Kavalera Entertainment; e Sónia Ferreira, produtora do ORLEI e coordenadora da ONG Okutiuka. À noite, no evento de abertura do ORLEI no bar *underground* A Caverna, participei dos shows das bandas de metal *Vodka* e do cantor Zé Beato.⁴⁹ Neste evento, conheci o guitarrista Jayro Cardoso e o baterista Gildo Lancelot do grupo de

⁴⁹ Menciono as conexões culturais Norte-Sul e Sul-Sul exemplificando com a presença do bar Caverna, no Huambo. Bares com título semelhante são encontrados no Brasil e também em Londres e na Argentina, sendo estes últimos espaços temáticos dedicados aos Beatles sob o termo Cavern Club.

thrash metal Dor Fantasma e o vocalista da banda de *deathcore* *Before Crush*, Queirós Ladino.

Em um primeiro momento, achei curiosa a atuação do músico Zé Beato na produção do festival de rock ORLEI, já que a aproximação entre músicos e fãs dos gêneros musicais *reggae* e metal, além de ser um dado novo para meu conhecimento, provavelmente seria considerada algo “estranho” pelos *headbangers*, os conhecidos fãs do gênero. Outro ponto que chamou minha atenção durante os dois dias do festival foi a escolha da programação do ORLEI: bandas de metal (Vodka, Dor Fantasma, Before Crush, Lunna), *rock* (Paralelo State, M’vula), *reggae-rock* (Zé Beato), *blues-rock* (*Still Rolling With Times*) e da música angolana (Kizua Gourgel) dividiram o mesmo palco e o mesmo público.

Meu primeiro pensamento ao me deparar com este cenário foi de que a cena musical não seria do subgênero death metal, como descrito pela obra “Death Metal Angola” do diretor norteamericano Jeremy Xido. Esta minha ação de elencar as características que encaixariam o movimento musical angolano como “death metal” aponta a questão que mudou os rumos desta pesquisa e de minha própria condição de pesquisadora e de fã de metal.

Meu contato com a cena de metal angolana revelou não apenas minha visão homogênea e essencialista de como o gênero musical metal deveria ser globalmente, mas também as próprias formas que as pesquisas acadêmicas têm interpretado as narrativas míticas do metal, baseadas nas produções de bandas do eixo Estados Unidos-Europa. O pesquisador sueco Magnus Nilsson (2016), em sua etnografia sobre a cena do metal de Gaborone, capital de Botsuana, relata o desconforto passado por ele, durante o festival local Metal Mania, ao se deparar com o uso de danças e de vestuários típicos do gênero musical *country* nas performances ao vivo dos *headbangers* botsuaneses.

Partindo desta experiência etnográfica, Nilsson (2016) comenta como sua forte ligação com a produção do metal da Europa e da América do Norte levou-o a interpretar as diferenças da cena do metal botsuanês como desviantes das imagens do metal consolidadas e difundidas globalmente, como declara a seguir:

“Eu analisei o heavy metal africano em relação a uma normalidade invisível, na forma de uma relação entre fãs de música *country* e de metal na Europa e na América do Norte”⁵⁰ (NILSSON, 2016, p. 261).

⁵⁰ I measured African heavy metal against an invisible normality, in the form of relationship between fans of country and metal music in Europe and North America.

Nilsson (2016) sugere que somente um discurso não etnocêntrico sobre a diferença entre culturas possibilitará uma compreensão da heterogeneidade do estágio atual do metal, como elencado pelo autor abaixo:

Quando observada como uma expressão da diferença, mais do que uma expressão da normalidade e do desvio, a heterogeneidade do metal global poderia ser usada como um ponto de partida para se repensar a questão de importância fundamental para a compreensão holística do metal, isto é, a questão sobre a relação entre as cenas do metal e seus contextos (NILSSON, 2016, p. 262).⁵¹

Embora Nilsson também aponte, neste artigo, que a globalização do gênero musical metal tem sido majoritariamente interpretada com bases teóricas etnocêntricas, sua argumentação não se desvincilhou das literaturas produzidas pelo meio acadêmico europeu/norteamericano. Inspirada pelas críticas de Nilsson sobre as análises etnocêntricas do gênero musical metal, as quais foram baseadas em “uma fetichização do metal europeu e norteamericano como uma representação da normalidade” (2016, p. 270), elenco as narrativas míticas do metal e de seus códigos culturais que ainda fundamentam as pesquisas sobre a disseminação do metal pelo mundo.

O metal, segundo o discurso de fãs, pesquisadores e mídias especializadas, teve suas fronteiras iniciadas com o lançamento do primeiro álbum do grupo britânico *Black Sabbath*, lançado em 13 de Fevereiro de 1970 com título idêntico ao nome do grupo. Pesquisas dedicadas ao gênero musical explicam sua criação e sua disseminação em diversos contextos culturais como resultante de conjunturas sociais em larga escala (D.GREENE, 2011).

Walser (1993) e Moore (2009) tratam o surgimento do metal como uma reação aos impactos da desindustrialização na vida da classe operária britânica, como o desemprego e a má distribuição de renda, contexto social e econômico em que os integrantes das bandas viviam. Porém, a resistência de grupos locais aos impactos da globalização não seria a única justificativa para o surgimento do metal ao redor do globo (D.GREENE, 2011).

Wallach (2011) observa que a industrialização na Indonésia, Malásia e Singapura geraram mais consequências sociais e econômicas do que as provocadas pela falência das indústrias nas economias internacionais. Apesar de o tema da rebelião em

⁵¹ When viewed as an expression of difference, rather than as an expression of normality and deviance, contemporary, global metal's heterogeneity could be used as a starting point of the rethinking of a question of fundamental importance for the holistic understanding of metal, namely the question about the relationship between metal scenes and their contexts.

relação às normas sociais ser um dos pontos-chave nas pesquisas sobre a cultura do *metal*, o que é considerado resistência na produção do metal em um local não significa que terá o mesmo peso na criação do gênero musical em outro (GREENE, 2011).

Um dos movimentos da cultura do metal mais analisados em discussões acadêmicas é a *New Wave of British Heavy Metal*, surgido na década de 1980, e o lançamento de bandas como *Iron Maiden* e *Judas Priest*. Neste período, o gênero musical teria definido as bases estéticas inspiradas pela literatura gótica e pelo cinema de horror (BARDINE, 2009). A NWOBHM não era o único subgênero do *rock* com sucesso comercial, já que o *punk rock* e a *new wave* também dividiam a atenção do mercado fonográfico.⁵² Uma das estratégias de divulgação dos grupos de *heavy metal* era a realização de turnês de bandas consagradas, como *Black Sabbath*, *Judas Priest* e *Iron Maiden*. Os *shows* eram a forma principal de promoção das obras lançadas, já que os espaços dedicados ao *metal* em programas de rádio e televisão eram limitados (WEINSTEIN, 2009). Desta forma, a divulgação dos lançamentos dos grupos era concentrada em *fanzines*, as publicações impressas de nicho, fotocopiadas e montadas manualmente pelos fãs.

Apesar de sua disseminação em variados contextos culturais e a sinalização de pesquisadores, como Kahn-Harris (2007), de que a produção do gênero musical metal é mais diversa do que se imagina, as reflexões acadêmicas ainda afirmam que as convenções estéticas do gênero musical permanecem pouco alteradas até os dias atuais. Este argumento reproduziria a visão etnocêntrica da normalidade do metal europeu e norteamericano, a qual ainda baseia as reflexões sobre a globalização do metal, como mencionado por Nilsson (2016). Weinstein (2011) defende a ideia de que o gênero musical “continua a gerar variedades e híbridos, mantendo uma continuidade de códigos

⁵² Punk rock é um subgênero do rock surgido em meados dos anos 1970 na Inglaterra e depois nos Estados Unidos. Entre as convenções de reconhecimento estariam a rejeição aos códigos culturais do rock mainstream dos anos 1970, como o progressivo e suas técnicas musicais. Bandas de punk rock, formadas até então por bandas juvenis, têm predileção por canções rápidas e curtas, com instrumentação simples e vocais gritados. Suas letras abordam temas políticos, a resistência simbólica às normas sociais. A produção do punk rock tem como ideologia o “Faça Você Mesmo” (Do It Yourself, em inglês), com bandas produzindo suas canções de forma caseira e distribuição informal (SABIN, 1999), como Sex Pistols.

A New Wave é descrita como uma vertente do punk rock, a qual possui uma instrumentação influenciada pelas linhas de baixo do reggae e do ska combinadas com o punk rock britânico. A música ainda é caracterizada pelos tempos rápidos e batidas limpas, características que pareciam ser muito apreciadas pelas audiências compostas pela juventude de classe operária (LULL, 1982).

e uma tradição autoconsciente que permanece determinante em qualquer lugar que percorre” (WEINSTEIN, 2011, p.56).⁵³

Mesmo sendo um desafio definir os códigos do gênero musical metal de forma precisa, a primeira seção deste capítulo elenca as perspectivas acadêmicas empregadas pelos pesquisadores do campo interdisciplinar *Metal Music Studies*.⁵⁴ Aproveito este período para correlacionar o conceito de gêneros musicais, discutido inicialmente pelo musicólogo Franco Fabbri, e as posteriores releituras discutidas na Sociologia, na Musicologia e na Comunicação, como as de Philipp Tagg, Simon Frith, Fabian Holt e Janotti Jr respectivamente.

O passo seguinte é conectar o conceito de gêneros ao de cenas musicais, mencionado inicialmente nos estudos do pesquisador canadense Will Straw (1991). Desde os anos 1980, o gênero musical metal passou por um processo intenso de articulação de espaços locais e internacionais de produção, circulação e consumo, graças às trocas de cartas e fitas cassete, ao circuito de álbuns, turnês e fanzines e, depois, à internet. Portanto, os limites geográficos das cenas foram reconfigurados, visto que as práticas musicais do metal foram ampliadas para além do contexto cultural britânico e norteamericano.

A seguir, elenco o direcionamento das pesquisas acadêmicas sobre a globalização do gênero musical metal e as principais questões abordadas pelos pesquisadores de variadas áreas do conhecimento para compreender a disseminação do metal em territórios do continente africano, como as capitais Tunísia (BARONE, 2016; 2015), Nairobi (KNOKPE, 2015; BANCHS, 2016), Gaborone (NILSSON, 2016; BANCHS, 2016) e Antananarivo (VERNE, 2015).

Em certos argumentos, a emergência de cenas locais dedicadas ao metal nos variados contextos culturais é tratada sob a dicotomia centro-periferia. Este tipo de argumento é considerado redundante por García Gutiérrez (2007) já que não existem “centros nem periferias ontologicamente puros” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2007, p.74). Sigo a perspectiva epistemológica de Antonio García Gutiérrez (2007), o qual propõe uma organização do pensamento, das culturas e das identidades alternativa. A teoria

⁵³ Metal is not just a name for a set of unrelated musical styles. It is a cultural form that continues to generate varieties and hybrids while maintaining a continuity of code and a self-conscious tradition that remains determinative wherever it travels. Tradução da autora.

⁵⁴ A Associação Internacional lançou o periódico com mesmo título em 2015, sob edição de Karl Spracklen (Leeds University) e as coletâneas *Metal Rules The Globe* (2011), *Metal and The Communal Experience* (2016), *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches* (2016) e *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Music Studies* (2017).

desclassificatória permite um entendimento dos intercâmbios musicais presentes no movimento do rock angolano. Uma das propostas de Garcia Gutiérrez (2007) é a criação de conceitos mais abertos através da criação de oxímoros, como “centro periférico” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2007, p. 74). Esta figura de linguagem que combina palavras semanticamente opostas, realça pela contradição o que se quer expressar: a interlocução entre culturas e o seu espaço de fronteiras dentro do processo de conhecimento, como já trabalhado por autores como Homi Bhabha (1994) e Walter Dignolo (2003).

A última seção deste capítulo explora o impacto do documentário *Death Metal Angola* e a nomeação do movimento do *rock* angolano, pelo diretor Jeremy Xido, com a categoria “death metal”. Este é o ponto de partida para aplicar a proposta decolonial do pensamento etnocêntrico, aonde procuro elencar as primeiras questões suscitadas pelo trabalho de campo de 2014. Esta reflexão do aporte teórico propõe uma visão “descolonial” (QUIJANO, 1999; MIGNOLO, 2007) do paradigma europeu da modernidade e da racionalidade, cuja organização do conhecimento foi realizada a partir da criação de categorias homogêneas, como observado na idealização dos gêneros musicais.

Tais inspirações teóricas procuram situar como os gêneros musicais mudam segundo os espaços e os tempos nas percepções dos atores sociais, direção tomada por esta pesquisa após o contato com o movimento do rock angolano.

3.1. VOCE SENTE O POWER DA COISA!: O GÊNERO MUSICAL METAL

Metal é muito contagiante, é muito na pele, é muito ao vivo. Não é só ouvir, você sente o POWER da coisa: não só da letra, o instrumental em si, metal transmite uma energia, tás a ver? A tendência é expulsar isto (a energia), iá? Para não ficar contido e explodir mal. Então, explode-se já com o metal, mas de uma maneira *fixe* (legal) (Cassio, vocalista da banda Lunna, outubro de 2017)

O depoimento do vocalista da banda Lunna, Cassio, descreve como as classificações dos gêneros musicais, como o metal, não se referem somente aos tipos de instrumentações criadas pelos músicos atuantes em dado contexto, mas também a uma dimensão afetiva, corporal e social de grupos particulares de pessoas que compartilham certas convenções (HOLT, 2007). O musicólogo Franco Fabbri (1981) define o gênero

musical como “um conjunto de eventos (reais ou possíveis), cuja produção está direcionada por um conjunto de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1981, p.1).

Fabbri sugere cinco condições de reconhecimento e de interpretação dos gêneros musicais: a) “convenções de composição e de instrumentação”; b) “regras semióticas”, tendo como foco não somente as letras, mas como a música se utiliza de símbolos e sentimentos para se comunicar; c) as “regras comportamentais”, como rituais de performance musical (ao vivo ou gravadas); d) “regras sociais e ideológicas”, ou seja, como os gêneros musicais são definidos por um conjunto de regras aceito e reproduzido pelos consumidores do gênero musical. e) Por fim, Fabbri (1981) elenca as convenções econômicas e jurídicas em torno da cadeia produtiva fonográfica e da propriedade intelectual.

Isto significa que as pesquisas de gêneros musicais não podem ignorar os aspectos “linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais” dos eventos musicais, como explica o musicólogo Philipp Tagg em análise sobre a música popular. Tagg (2003) propõe uma metodologia para compreender as composições musicais, não apresentando uma distinção entre música erudita ou popular. Quando ouvimos uma canção do gênero metal, por exemplo, o primeiro passo que realizamos, segundo Tagg, é o reconhecimento dos *musemes*, unidades mínimas de expressão musical, como os riffs, a velocidade dos andamentos musicais, as sequências de acordes, e principalmente, as texturas sonoras densas etc. Berger e Fales (2005) explicam que os *headbangers* utilizam o termo “*heaviness*” (peso, em português) para reconhecer principalmente os timbres de guitarra, os quais são apontados pelos musicólogos como elemento principal de identificação do gênero musical.

No geral, *headbangers*, bandas e a mídia especializada também descrevem os timbres da bateria, das técnicas de vocalização e do contrabaixo e dos elementos de composição, como harmonias e melodias, usando o “peso” sonoro como referência. No metal, as formas mínimas de expressão musical são estabelecidas pelo *power chord* (acordes fortes, em português), tipo de acorde mais executado pelos guitarristas de metal (WALSER, 1993; BERGER; FALES, 2005). Os *power chords* aliados ao uso das configurações dos amplificadores e dos pedais de distorção sonora, como *overdrive*,

representam o “poder sonoro do gênero musical” (STETINA, 1996).⁵⁵ Retomando a metodologia de Tagg, após o reconhecimento dos musemas inseridos em certa composição musical, como a textura sonora pesada no caso dos fãs de metal, o ouvinte mensura sua afinidade ou não com a canção através de referências musicais que tomou contato anteriormente.

As melodias são estabelecidas no metal com o acompanhamento do baixo, da bateria e dos vocais, guiados pelos modos de execução da guitarra, dos andamentos musicais rápidos e dos altos volumes sonoros. Estes seriam elementos constituintes de um padrão estético não apenas observado nas músicas da diáspora africana, como o *reggae*, mas também adotado na produção da música popular inspiradas pelo *rock and roll* (MONSON, 1999).

Outro aspecto comum no processo musical do metal são as técnicas de vocalização, as quais são semelhantes, em alguns pontos, aos timbres de guitarra (WALSER, 1993). Os modos de canto do metal são constituídos por notas altas, provocando certa dramaticidade, e por timbres “ásperos” e “rasgados” intermitentes, técnica conhecida como *drive* vocal do metal (MEIRELES; CAVALCANTE, 2015). Dependendo de suas vertentes, como o *death metal*, a produção de vocais do metal cria timbres “graves” e “roucos” conhecidos como guturais, que dificultam a compreensão das letras do subgênero e possibilitam uma exploração maior de agressividade em suas canções.

Bandas consideradas do gênero musical têm predileção por texturas sonoras “densas”, criadas com o uso de distorção nas guitarras, e atmosferas visuais e textuais “sombrias”, inspiradas, em grande parte, pela literatura gótica, pelo cinema de terror e pela cultura medieval (BARDINE, 2009). Outra condição semiótica do gênero musical são as temáticas das canções que usualmente eram (e ainda o são) guiadas por dois caminhos fundamentais e complementares: a celebração da vida, a busca pelo prazer e o elogio da fruição musical por um lado e a angústia, a desordem e a destruição social, por outro (WEINSTEIN, 2000).

Embora grupos da NWOBHM tenham sido consolidados no circuito do *mainstream*, a difusão dos códigos culturais do metal contou com redes informais de reciprocidade com o intercâmbio de cartas, fitas cassete e o consumo de *fanzines*

⁵⁵ O *power chord* pode ser identificado como o acorde seguido de um 5 – a quinta nota, como por exemplo, G5, um sol em power chord, ou também pode ser executado tocando a tônica e a oitava de uma escala (BERGER; FALES, 2005) (MCKIENZIE, 2012).

(HARRIS, 2007), constituindo a primeira fase de disseminação do metal pela Europa Ocidental, Estados Unidos, Austrália, América do Sul e Japão (WEINSTEIN, 2015).

Inspirados pelas práticas *Do It Yourself*, termo em inglês para Faça Você Mesmo, de bandas de *punk rock*, os fãs de *metal* criaram gravadoras segmentadas, adotaram os *fanzines*, promoveram *shows* e gravações, intensificando a produção e o consumo de produções caseiras via Caixa Postal. Peter Manuel (1991), em análise sobre a circulação de fitas cassete na produção, circulação e consumo da música popular indiana, explica que os suportes físicos e os tocadores de fitas cassete eram as formas preferidas de consumo musical do público devido à sua "portabilidade, durabilidade, custo baixo e poucos requisitos de energia" (Manuel, 1991, p.190).

Já a segunda fase de disseminação do gênero musical metal foi impulsionada pelos movimentos migratórios de fãs e pela interação entre os amantes do metal que tinham acesso primário à internet e aos computadores, na década de 1990 (WEINSTEIN, 2011, 2015; MAYER; TIMBERLAKE, 2014). Contudo, destaco que as trocas de cartas, fitas cassete e o consumo de *fanzines* continuaram contribuindo para a globalização do metal, até meados dos anos 2000, em territórios com acesso limitado à internet, como o caso no Brasil (SILVA, 2017).

Neste contexto *underground*, as convenções sonoras do metal se tornaram mais “pesadas” e “extremas” com a atuação de bandas que testaram e transgrediram as temáticas do gênero musical. Os grupos de variados contextos culturais passaram a abordar o niilismo, a morte e o satanismo nas letras; intensificaram o peso e o volume sonoro; e executaram andamentos musicais mais rápidos, com técnicas de vocalização com timbres roucos e agressivos (HARRIS, 2007) (RADOVANOVIC, 2016).⁵⁶

Embora o metal tenha sido desmembrado em subgêneros, como o *thrash*, o *death* e o *black metal*, e ainda passar por diferentes transformações estéticas e sociais, segundo pesquisadores do gênero musical (WEINSTEIN, 2011; 2015), certos valores do gênero musical permanecem pouco alterados no estágio atual.⁵⁷ Mas quais seriam

⁵⁶ Punk rock é um subgênero do rock surgido em meados dos anos 1970 nos Estados Unidos e Inglaterra. Entre as convenções de reconhecimento estariam a rejeição aos códigos culturais do rock mainstream dos anos 1970, como o progressivo e suas técnicas musicais. Bandas de punk rock têm predileção por canções rápidas e curtas, com instrumentação simples e vocais gritados. Suas letras abordam temas políticos. A produção do punk rock tem como ideologia o “Faça Você Mesmo” (Do It Yourself, em inglês), com bandas produzindo suas canções de forma caseira e distribuição informal (SABIN, 1999).

⁵⁷ Thrash metal, subgênero com influências do punk e da NWOBHM, é considerado um dos marcos de renovação do gênero musical, em meados da década de 1980. Uma das cenas representativas do estilo é a de São Francisco, com ícones como Metallica, Slayer, Exodus, Death Angel e Testament. O black metal, mais concentrado nos países escandinavos, apresenta canções sobre o satanismo, paganismo e mitologias nórdicas. Entre os grupos conhecidos estão Immortal, Dimmu Borgir e Emperor. Na verdade, a cena

estes valores? O sociólogo Kahn-Harris (2014) arrisca descrever algumas características na citação abaixo, ao mesmo tempo em que indaga de modo um tanto quanto aficionado:

Qual é o valor do metal? Ele não pode ser definido precisamente. Ele refere-se a algo que é violento, obstinado e jovial. Ele se refere a algo que é desafiador, incansável e sem remorso. Ser metal é não ter medo de explorar a escuridão e a transgressão, mas fazer isso de uma forma que mantenha o senso de individualidade de cada um. Ser metal é possuir um certo juízo efervescente e a diversão que aqueles fora do metal confundem geralmente com estupidez. Ser metal é valorizar o coleguismo, comprometer-se a dar suporte e celebrar as fronteiras entre pessoas com as mesmas afinidades e ideias. E existem as desvantagens para o metal também: ser metal todo o tempo é estar deliberadamente cego para as ações de poder e de preconceito (KAHN-HARRIS, 2014, online, tradução da autora).

Segundo o autor, um dos pontos de partida para compreender os códigos culturais do metal é explorar o que os headbangers querem dizer quando descrevem o gênero musical como metal. “Isso não somente significa uma afiliação a um gênero musical. Isso conota um certo tipo de valor social, no mínimo, quando fãs de metal usam o termo” (KAHN-HARRIS, 2014, online). Neste sentido, para além de organizar a produção, a circulação e o consumo de suas canções, as categorias de gênero também são imprescindíveis para se mediar a relação entre a indústria fonográfica e o gosto do público, como destaca o sociólogo Simon Frith (1998): “Os gêneros, como fantasias, descrevem não somente quem os ouvintes são, mas também o que este tipo de música significa para eles” (FRITH, 1998, p. 85).⁵⁸

Desta forma, os gêneros musicais podem adquirir interpretações variadas dependendo de quem os aciona, seja um ouvinte, seja a indústria fonográfica, a mídia ou os demais mediadores, como destaca Holt (2007), inspirado pelas análises de Frith (1996) e Negus (1999): “(...) o gênero não está somente na música, mas também nas mentes e nos corpos de grupos particulares de pessoas que compartilham certas convenções (HOLT, 2007, p.1)”.⁵⁹

Em sequência, Kahn-Harris (2014) prossegue com as provocações sobre os rituais, os valores, as tradições e as expectativas inseridas na produção, na circulação e

norueguesa se destacou entre as demais, devido aos ataques ao Catolicismo, na década de 1990. Os integrantes queimaram igrejas tombadas historicamente como uma forma de retornar ao passado viking e ao paganismo (DUNN, 2009). Estes atos, assim como homicídios e suicídios de componentes da cena, criaram pânico moral nos meios de comunicação (HARRIS, 2007).

⁵⁸As fantasies, then, genres describe not just who listeners are, but also what this music means to them. Tradução da autora.

⁵⁹ That is to say that, genre is not only in the music, but also in the mind and bodies of particular groups of people who share certain conventions. These conventions are created in relation to particular musical texts and artists and the contexts in which they are performed and experienced. Tradução da autora.

no consumo do gênero musical: “Como a cultura do metal pareceria se abandonasse a música? O quão necessária é a música para o metal?”. Tal reflexão é proposta devido à quantidade de códigos culturais associados ao gênero musical que vão além da sua sonoridade, tais como aspectos visuais ligados à performance musical, ao vivo ou gravada para clipes e DVDs; os logotipos de bandas que as identificam; as capas de álbuns e fotografias, reproduzidas em camisas, bandeiras, canecas, bonés etc (figura 12). Esta dimensão visual, replicada nos produtos segmentados, “contextualiza a música ou, no mínimo, oferece uma pista para seu significado, uma referência em termos de como apreciá-la” (WEINSTEIN, 2000, p. 29).⁶⁰

Figura 12: Identificação de bandas e de subgêneros em logomarcas



Fonte: <http://cheezburger.com/7171496192/metal-logos-classified-by-font-and-ranked-by-legibility>

Embora o gênero musical metal ainda seja caracterizado, nas pesquisas acadêmicas, pela crítica ao consumo, às divisões de classe social, às consequências da globalização e à rejeição das normas culturais tradicionais (WALLACH; BERGER; GREENE, 2011) e pelo senso de comunidade oferecido pelas experiências musicais, algumas ideologias dos subgêneros do metal, como o *black metal*, são constituídas em torno do interesse da mitologia pagã, da reprodução do racismo, do nazismo e do

⁶⁰ Heritage (2016), por exemplo, analisa como as bandas de thrash metal Metallica e Accept usaram formas de expressões alternativas de hipermasculinidade, como o tratamento da agressividade e da violência de maneira diferenciada em relação à produção do thrash metal, na década de 1980. Accept abordava a violência e a agressividade para realizar críticas políticas e sociais, já o Metallica explorava a fragilidade humana como base de seu poder estético.

fascismo, e ao mesmo tempo, da misantropia e do satanismo (RADOVANOVIC, 2016; HOCHHAUSER, 2011; KAHN-HARRIS, 2011).

Apesar de grande parte da cena do metal não aceitar as acusações de episódios racistas e intolerantes ocorridos em certos contextos (RADOVANOVIC, 2016), pesquisadores do gênero musical têm analisado a objetificação do corpo feminino e as representações da “hipermasculinidade” nas letras de canções e nas performances musicais ao vivo ou gravadas, que ultrapassam os discursos do machismo e da misoginia (HILL, 2016; HERITAGE, 2016; SOLLEE, 2015; SCHAAP; BERKERS, 2014; RICHES; LASHUA; SPRACKLEN, 2014).⁶¹

3.2. AS PERSPECTIVAS DE COMPREENSÃO DO GÊNERO MUSICAL METAL

O gênero musical metal ampliou sua dimensão sonora e temática, originando cenas locais dedicadas aos seus códigos culturais fora do contexto norteamericano/europeu. Posicionado em sua terceira fase de disseminação mundial (WEINSTEIN, 2015), o fenômeno do metal *underground* em territórios ditos periféricos tem sido objeto de estudo das áreas de Musicologia, Sociologia e Psicologia. Esta abordagem atual tem se debruçado nas dinâmicas do metal *underground* realizada por pequenos grupos sociais, os quais constituem laços sociais mais fortes, com maior compartilhamento de técnicas, equipamentos, espaços de performances ao vivo e gravadas entre os integrantes da cena musical (VARAZ-DIÁZ et al, 2015). Porém, as relações entre o gênero musical e os contextos sociais têm sido abordadas em “centros periféricos” como Israel (KAHN-HARRIS, 1999; 2002), Indonésia (WALLACH, 2008), e Brasil (ALVIM, 2006; JANOTTI JR, 2003; AZEVEDO, 2010; CAMPOY, 2013; MEDEIROS, 2017; QUEIROZ, 2015).

Bell (2011) aborda as negociações entre os códigos culturais do metal global e a produção da cena maltesa, sob a perspectiva de um *insider* da cena. Já Hecker (2012) explora como *headbangers* da Turquia enfrentaram as restrições sociais e morais do Islamismo para produzirem o gênero musical. Barone (2015, 2016) observa como as

⁶¹ A discussão mais recente sobre o racismo no metal ocorreu após a divulgação de um vídeo do vocalista Phil Anselmo (ex-Pantera, atual Down), durante o evento Dimebash, realizado no mês de janeiro de 2016. Neste vídeo, o vocalista fazia a saudação nazista e gritava o termo “White Power” para saudar o público presente. Mais informações em <https://www.theguardian.com/music/2016/feb/01/metal-community-condemns-racism-phil-anselmo-nazi-salute-white-power>.

bandas de metal da Tunísia interpretam o “Orientalismo” nas composições e como as identidades dos fãs de metal tunisianos são construídas no contexto da sociedade muçulmana como “uma expressão cultural de marginalidade elitista”.

Verne (2013) explora como os grupos de metal da capital Antananarivo, em Madagascar, utilizam-se do discurso satanista não como uma dimensão religiosa, mas como uma metáfora estética que permite o enquadramento e a interpretação das experiências estéticas do metal. Sob outra perspectiva, Greene (2011) investiga como fãs de metal nepaleses consomem o gênero musical como “forma de rebelião” contra os fenômenos locais, os problemas familiares, as normas sociais e religiosas. A importância do sentido de comunidade para as experiências musicais do metal tem sido abordada a partir de bandas e fãs de metal de Porto Rico (VARAZ-DÍAZ et al, 2015) e do Chile (BENDRUPS, 2011).⁶²

De forma geral, estas abordagens são direcionadas pelo conceito de cenas musicais, que apresenta uma perspectiva concreta e local da ideia abstrata de gênero musical (HOLT, 2007).⁶³ O conceito de cenas musicais, mencionado inicialmente nos estudos de Will Straw (1991), aborda os “espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais” (STRAW, 1991, p. 373).⁶⁴

As discussões iniciais sobre as cenas apresentavam uma crítica ao conceito de subculturas. O Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham direcionou o olhar para os estilos e dinâmicas das subculturas juvenis da classe trabalhadora surgidas no pós-guerra, como os punks e rockers. Para Kahn-Harris (2007), o conceito de subcultura se concentrou em uma definição limitada dos estudos de subcultura já existentes, como os realizados pela Escola de Chicago, com o objetivo de analisar uma resposta particular de grupos sociais ao capitalismo. Entre as críticas já empregadas por pesquisadores de Estudos Culturais, temos: a inexistência de análises sobre o papel feminino nas subculturas abordadas pelo CCCS (FREIRE-FILHO, 2005); subculturas que não estavam ligadas diretamente à noção de resistência juvenil foram ignoradas pelas reflexões, como o heavy metal (KAHN-HARRIS, 2007); o tratamento das dinâmicas subculturais como internamente homogêneas (THORTON, 1999; FREIRE-FILHO, 2005).

⁶² Sugiro assistir o documentário *Metal Islands*, produzido pelo pesquisador Nelson Varaz-Diaz, para conhecimento do circuito do metal em Cuba e em Porto Rico.

⁶³ It represents the immediate social space and network in which music is experienced and articulated locally.

⁶⁴ A musical scene, in contrast, interact with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization.

Straw (1991) observou os sistemas de articulação do rock e da dance music com seus locais de atuação e suas lógicas de mudança, criando uma oposição ao conceito de comunidade musical. Em trabalhos posteriores, Straw (2006) revê a oposição entre comunidades e cenas musicais. “Cenas são, na maior parte do tempo, vividas como efervescentes, mas elas também criam as linhas em que as práticas e afinidades se fixam” (STRAW, 2006, p.11).⁶⁵

Pereira de Sá (2011, p.157) interpreta as reflexões de Straw e define as cenas culturais como: 1) Um ambiente local ou global; 2) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; 3) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; 4) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; 5) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; 6) Marcadas fortemente pela dimensão midiática.⁶⁶

Inspirada pelas Teorias das Materialidades (GUMBRECHT, 2004) e do Ator-Rede (LATOUR, 2012), Sá (2013) propõe que as cenas sejam analisadas com a observação dos mediadores que compõem suas dinâmicas culturais nos espaços *offline* e *online*. O argumento de Pereira de Sá (2013) critica a tentativa de Bennet e Peterson (2004) de atualizar a discussão de Straw para o contexto dos anos 2000. Ao separar o conceito de cenas nas categorias local, translocal e virtual, Bennet e Peterson (2004) tentam refletir sobre a circulação das práticas culturais de diferentes locais e a inserção das redes digitais em suas atividades.

Por cenas locais temos as atividades sociais realizadas em um espaço delimitado, onde produtores, músicos e fãs compartilham o gosto musical em comum, diferenciando-se dos demais grupos. Já as cenas translocais apresentam o contato regular dos integrantes de cenas locais diferentes em torno do mesmo interesse musical. Este contato pode ser mediado por variados atores e por redes informais de reciprocidade, como as trocas de cartas, fitas cassete e o consumo de *fanzines* que impulsionaram a globalização do metal, nas décadas anteriores. Em seguida, Bennet e Peterson (2004) destacam o uso das redes digitais nas dinâmicas culturais a partir das

⁶⁵ Again a seductive sense of scenes as disruptive, I would nevertheless insist on their capacity to slow the turnover of urban novelty. Scenes are, much of time, lived as effervescence, but they also create the grooves to which practices and affinities become fixed.

⁶⁶ Para consultar o conceito de sociabilidade, verificar Simmel (2006).

discussões sobre cenas virtuais. Pereira de Sá (2013, p.33) ressalta que esses tipos de diferenciação das cenas, além de engessar a movimentação de suas dinâmicas em categorias fixas, não enfatiza as múltiplas negociações das cenas com elementos locais, translocais e virtuais.

Inspirado pelos estudos acadêmicos posteriores sobre cenas culturais, Straw (2014, p.477) sugere que o conceito de cenas seja interpretado como: a) **coletividades** marcadas por certo nível de proximidade, ou seja, os tipos de interação coletiva e de afinidades, em torno do consumo de uma prática ou de um objeto cultural, que levam à constituição de uma cena; b) **espaços de reunião**, isto é, como as cenas “executam o trabalho muitas vezes invisível de reunir os fenômenos culturais de maneiras que aumentam sua visibilidade e facilitam a circulação para outros espaços”; c) **espaços de trabalho** cujas atividades envolvem produção de materiais e de recursos que constituem as práticas culturais; d) **mundos éticos** moldados pela elaboração e pela manutenção de gostos, identidades e regras de comportamento; e) **espaços de travessia**, em que as dinâmicas culturais circulam com rapidez ou não; f) **espaços de mediação**, já que as cenas controlam os meios e quais atividades culturais realizadas pelo coletivo em questão estarão visíveis ou não para o público em geral.

O aporte teórico sobre cenas mencionado acima demonstra que o uso do conceito deve ser utilizado de forma cuidadosa para não criar uma falsa ideia de homogeneidade de suas dinâmicas, como alerta Holt (2007) em sua discussão sobre gêneros e cenas musicais. Baseando-se nos pensamentos elencados, passo para o mapeamento de análises sobre a posição do continente africano na produção, na circulação e no consumo do metal.

Como um desdobramento recente das pesquisas dedicadas à globalização do metal, poucas análises acadêmicas têm se focado nas dinâmicas de bandas de metal africanas. Até o momento, em pesquisas nos periódicos *Metal Music Studies*, nos anais de eventos promovidos pela *International Society for Metal Music Studies*, nas plataformas Google Acadêmico, Capes Periódicos e Jstor, encontrei etnografias de pesquisadores europeus nas capitais de Botsuana, Gaborone (NILSSON, 2016); da Tunísia, Tunis (BARONE, 2015, 2016); do Egito (HARBERT, 2013); do Quênia, Nairóbi (KNOPKE, 2015) (BANCHS, 2016). Tenho observado que as perspectivas acadêmicas sobre a cultura do metal nos territórios africanos ainda partem de um olhar europeu-norte-americano e majoritariamente masculino.

Apesar de suas contribuições para a compreensão das relações entre o global e o local na produção do metal africano, estes trabalhos ainda reproduzem argumentos criticados pelos pesquisadores do Sul Global. Em certas passagens, as reflexões mencionadas abaixo tratam as culturas em África sob caminhos dicotômicos e eurocêntricos, como a oposição tradicional-moderno na produção do gênero musical metal e a qualificação das obras do metal africano como pouco competitivas para a inserção de bandas neste mercado global. Inspirada pelos pontos de vista das Epistemologias do Sul, proponho aqui um diálogo com estas narrativas sobre o metal africano já realizadas, ao mesmo tempo em que ressalto que as convenções estéticas adotadas pelo metal africano não estariam em *déficit* com relação à produção universal do gênero musical.⁶⁷

3.3. OLHA, NA ÁFRICA TAMBÉM FAZEM METAL! (FODA-SE!)

Nós não queremos que quando um americano, um norueguês ou um japonês ouvirem a nossa música digam: "Olha, na África também fazem metal". Eu digo: "Foda-se!". (Ao invés de falarem, grifo meu): "Em África, curtem esta cena"! (Prefiro que, grifo meu) digam: Isto aqui é *lixado (muito bom)*! Eu acho que é isto que temos de fazer. Eh pá, já é complicado exportar música de África. E música de qualidade duvidosa, acho que é pior ainda! Caímos naquele rótulo de que não somos bons em nada! E nós fomos sempre contra isso! Por isto, queremos fazer algo à nossa altura... (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O relato do vocalista, Marco Ferraz, da banda de deathcore angolana Silent Whisper, demonstra não somente as expectativas mundiais referentes aos gêneros musicais esperados que os artistas africanos produzam, mas uma visão historicamente construída sobre as culturas, as sociedades e os sistemas políticos do continente africano, como observa as pesquisas sobre este afropessimismo (B'BÉRI & LOUW, 2011; OBIJOFOR, 2009) e a reflexão de Mbembe (2017), a seguir:

Primeiramente, a experiência humana africana aparece constantemente no discurso dos nossos tempos como uma experiência que só pode ser entendida através de uma interpretação negativa. A África nunca é vista como possuidora de coisas e atributos que sejam propriamente considerados parte da "natureza humana". Ou, quando o contrário acontece, suas coisas e atributos são geralmente de menor valor, pouca importância e de má

⁶⁷ Para Santos (2010, p. 47-48), como uma epistemologia posabismal, a ecologia de saberes não implicaria desacreditar o conhecimento científico. Simplesmente implica seu uso contrahegemônico. Esse uso consiste, por um lado, em explorar a pluralidade interna da ciência, isto é, práticas científicas alternativas que tem ficado visíveis por teorias feministas e pós-coloniais e, por outro lado, em promover a interação e interdependência entre conhecimentos científicos e não científicos.

qualidade. É essa elementaridade e primitivismo que tornam a África um mundo que, por excelência, representa tudo o que está incompleto, mutilado e inacabado, e sua história é reduzida a uma série de contratempos da natureza na sua busca pela humanidade (MBEMBE, 2017, p.22).

Após as repercussões midiáticas ocorridas sobre a existência de cenas de metal nos territórios do continente africano, muitos discursos observados em fóruns de discussão online, em matérias de veículos dedicados ao metal têm caído em visões estereotipadas destas bandas e de seus públicos, como suas formas de vestuário e os contextos sociais em que tais produções têm sido realizadas.

Nas abordagens acadêmicas, dois relatos etnográficos (BARONE, 2015, 2016) (NILSSON, 2016) serão destacados pelo fato de se aproximarem de questões desta pesquisa, até o presente momento. O primeiro se baseia nas condições socioeconômicas que ameaçavam a consolidação da cena do metal na capital da Tunísia, Tunis, a partir do olhar do pesquisador Stefano Barone (2016).⁶⁸

Focando-se nas discussões do conceito de “sceneness” de Bennet e Peterson (2004), Barone (2016) explora os graus de efervescência do metal tunisiano e como bandas, públicos, instituições políticas, produtores, mercados e mídias especializadas participam ativamente ou se distanciam das dinâmicas da cena musical. Para tanto, Barone explora como a desigualdade social e econômica e os conflitos políticos e culturais, ocorridos após os protestos populares de 2011 e o posterior período de redemocratização, criaram formas de “localidade” instáveis para as cenas musicais.

Barone (2016) se inspira nas discussões de “produção de localidade” de Appadurai (1997), conceituadas como “uma dimensão da vida social” e “uma estrutura de sentimentos” que delimitam a proximidade dos grupos sociais, para redefinir o conceito de cenas, como mencionado pelo autor a seguir:

Ao mesmo tempo, as cenas precisam ser revividas constantemente e oferecem o contexto para conflitos. Neste sentido, as cenas da Tunísia são frágeis: as condições precárias em que elas existem e sua própria precariedade influenciam a estrutura da coesão interna das cenas, colocando-as em constante risco de desaparecimento. A dimensão simbólica da localidade e da fragilidade das cenas são articuladas através do conceito de *sceneness*: *sceneness* é a densidade da existência e das interações de uma cena, é uma forma de proximidade emocional que cria proximidade social (BARONE, 2016, p.2).⁶⁹

⁶⁸ Pelo fato de estar localizada na costa mediterrânea ao norte do continente africano, Tunis é considerada uma ponte entre a Europa e o mundo árabe/muçulmano (BARONE, 2016).

⁶⁹ At the same time, it needs to be constantly revived and offers the context for conflicts. In this sense, Tunisian scenes as fragile ones: the poor conditions in which they exist, and their own precariousness, influence the structure of scenes' internal cohesion, putting them on a constant risk of disappearance. The

O metal começou a circular na Tunísia na década de 1990 com trocas de fitas cassete que filhos de imigrantes e adolescentes com dupla nacionalidade traziam da França ou Alemanha. Porém, foi com a internet que o gênero musical teve seu consumo ampliado pelo país e, até o momento, tem sido a forma principal de circulação do gênero (BARONE, 2016). Barone (2014) aponta tópicos de desestabilização da cena: o acesso aos instrumentos musicais e demais tecnologias de gravação e de reprodução. Os equipamentos para se tocar o gênero musical ainda são importados da Europa ou de Dubai. Poucas unidades estão disponíveis no mercado ou em compras online, a última proibida na Tunísia. Os locais de ensaio estruturados não permitem a performance de bandas de metal e os estúdios de gravação disponíveis não possuíam técnicos especializados na captação do gênero musical (BARONE, 2016).

Já os pesquisadores Edward Banchs (2015) e Ekkhardt Knokpe (2015) analisam como as bandas, o público e os produtores quenianos têm negociado com a estrutura urbana disponível para impulsionar a cena local. O gênero musical passou a circular no Quênia, na década de 1990, com jovens que tiveram contato com viajantes ou com a internet oferecida nas universidades (BANCHS, 2015; KNOKPE, 2015). Segundo os autores, os fãs quenianos buscam se distinguir da sociedade e da cultura local e se autointitulam *rockers*, caso semelhante ao dos fãs de rock e de metal de Angola que se nomeiam da mesma forma.

Apesar de Banchs (2016) mencionar que os *rockers* quenianos seguem as convenções globais do metal no caso de vestuário, como o uso de camisetas de bandas, roupas de couro e jeans, Knokpe (2015) relata que a completa incorporação dos códigos do metal pelos *rockers* quenianos é dificultada por certas restrições locais. Segundo Knokpe (2015), os quenianos tentam tomar contato com as práticas musicais do metal através da internet e comparam suas composições com as músicas disponibilizadas nas redes digitais. Estas buscas de referências de convenções estéticas do metal são utilizadas pelos *rockers* quenianos para suprir as poucas dinâmicas presenciais da cena local, como concertos de bandas internacionais ou nacionais, momentos utilizados para troca de experiências entre músicos e públicos.

symbolic dimension of locality and the fragility of scenes are articulated through the concept of sceneness: sceneness is the density of a scene's existence and interactions: it is a form of emotional proximity that creates social proximity.

Baseando-se nos três tipos de diferenciação das cenas musicais, em local, translocal e virtual (BENNET; PETERSON, 2004), Knopke (2015) alega que o uso da internet para contato com as convenções estéticas do gênero musical poderiam levar a uma interpretação diferenciada dos códigos culturais do metal global. Chamo a atenção para uma questão levantada por Knopke referente aos modos de consumo musical dos rockers quenianos concentrados nas redes digitais. Inspirado pela proposta de Bennet e Peterson (2004) de separação do conceito de cenas nas categorias local, translocal e virtual, Knopke (2015) relata que o uso das redes digitais pelos *rockers* quenianos para buscar referências das convenções estéticas do metal poderia influenciar, de alguma forma, a maneira como os integrantes das bandas compõem suas canções.

O fato de os *rockers* quenianos participarem mais das dinâmicas *online* do que das *offline*, compartilhando canções e dialogando em fóruns *online* não significa que os códigos culturais do metal estão sendo incorporados de maneira desviante da produção mundial do gênero musical. Não podemos nos esquecer de que Bennet e Peterson lançaram estas três separações conceituais em um momento de consolidação das redes digitais e de suas dinâmicas *online*. Nos dias atuais, já temos consciência de que os símbolos de pertencimento a uma cena local, como gestos e gírias, não foram ignorados nas interações online entre participantes da mesma cena musical.

De outro modo, reforço que as redes digitais permitem o acesso a conteúdos didáticos criados por profissionais dedicados ao metal, como integrantes de bandas consolidadas e professores de instrumentos musicais. Os *headbangers* podem consumir tutoriais de técnicas de instrumentação musical, de configuração de equipamentos como pedais e amplificadores, de *softwares* de gravação, de tecnologias de afinação dos instrumentos etc.

Outra presença do local na cena do metal queniano seria o uso majoritário da língua inglesa (KNOKPE, 2015; BANCHS, 2016), apesar de algumas composições até se utilizarem do francês ou do alemão. Já as bandas de *rock* têm predileção pela língua suahili, ligada a uma imagem de tradição e ainda muito utilizada pela classe operária (KNOKPE, 2015). Uma das justificativas apontadas pelas bandas quenianas de metal para o não uso da língua suahili nas letras é que a sonoridade do idioma não se encaixa na métrica das composições do gênero musical (KNOKPE, 2015).

Segundo Knopke (2015) e Banchs (2016), o inglês é encarado pelos integrantes das bandas de metal como uma linguagem ligada ao ideal de prestígio e de mobilidade social, já que é usado pelos setores do governo, pelos empresários e pela

mídia mainstream (BANCHS, 2016). O uso da língua inglesa nas canções do gênero musical metal demonstram certa tendência elitista dos rockers quenianos, os quais procuram se distinguir das classes populares. Os fãs de metal quenianos são oriundos da classe média, com níveis altos de educação, visto que grande parte dos músicos realizou intercâmbios em universidades do exterior (BANCHS, 2016).

Embora os grupos do gênero musical metal quenianos acreditem que estão próximos de um ideal de modernidade europeia (KNOKPE, 2015) pelo fato de terem adotado a língua inglesa em suas composições, relembro a perspectiva do cosmopolitismo estético (REGEV, 2007; 2013) para refletirmos sobre a imagem do gênero musical metal como símbolo de distinção da cultura local reproduzida pelos rockers quenianos. Isto significa que, embora os rockers quenianos acreditem que o gênero musical metal agregue certa distinção em relação à produção cultural queniana, suas convenções técnicas são compartilhadas por outras obras culturais criadas por variadas etnias e nações.

Duas questões comuns foram apresentadas nos estudos de Knokpe (2015), Banchs (2016) e Barone (2016) referentes ao reconhecimento de bandas de metal africanas na cena internacional. O primeiro ponto de discussão consiste no acesso das bandas de metal locais, como as do Nairóbi e da Tunísia, às tecnologias de reprodução e gravação musicais, caso semelhante ao de Angola. Knokpe (2015) observa que as condições de produção e circulação do metal no Quênia não são comparáveis aos padrões do metal europeu-norteamericano, devido à dificuldade das bandas locais para adquirir instrumentos musicais, tecnologias de captação e de gravação de som. Estas tecnologias musicais são escolhidas pelos *rockers* quenianos segundo o preço mais acessível e a disponibilidade de produtos no mercado local e não, necessariamente, pela qualidade sonora proporcionada pelos instrumentos.

Outra questão comum abordada pelos pesquisadores consiste no contato dos músicos africanos com as técnicas do gênero musical metal. Barone (2016) aponta que a qualidade das produções gravadas pelos tunisianos não estaria compatível com as convenções estéticas do gênero musical. O pesquisador qualifica as gravações caseiras das bandas tunisianas como “pouco competitivas” para alcançarem projeção no mercado internacional. Um dos motivos apontados por Barone para esta qualificação das gravações do metal tunisiano seria o uso de bateria eletrônica nas composições do gênero musical metal.

Ao descrever o processo de produção e de instrumentação tunisiana como “naively”, no sentido de inocente, o autor cai no argumento delicado sobre os produtos culturais africanos, tomando como base a normalidade de produção europeia-norteamericana. Acredito que o uso do termo “low-fi” seria mais apropriado para evitar argumentos arriscados sobre as formas de composição do metal tunisiano. O baixo custo da produção e as ferramentas tecnológicas para gravação permitiram que bandas *underground* criassem produções e gravações domésticas, no passado, e que acabaram se transformando em marcas estéticas. Esta marca distintiva ainda é utilizada – e também valorizada – em certas produções do metal *underground*. Portanto, Barone poderia ter mencionado que a presença desta marca distintiva nas composições do metal tunisiano seria uma hipótese para a pouca inserção destas formações locais na cena do metal *mainstream*.

Knokpe (2015) sugere que a apropriação do gênero musical metal no Quênia teria como um dos obstáculos as habilidades técnicas dos integrantes das bandas. Pelo fato de os músicos não conseguirem ensaiar mais de duas vezes por semana, suas formas de execução musical não poderiam ser comparadas aos dos músicos internacionais (KNOKPE, 2015). Portanto, as canções das bandas locais não teriam andamentos mais rápidos e estruturas rítmicas mais complexas como os padrões adotados pelas bandas mundiais (KNOKPE, 2015). Para exemplificar o argumento, Knokpe menciona que não há uma banda local com as habilidades necessárias para tocar o subgênero *technical metal*.

Se observarmos os próprios polos consolidados de produção do subgênero *technical metal*, segundo a mídia especializada, temos Estados Unidos, Canadá e Europa.⁷⁰ Ou seja, o subgênero *technical death metal* não possui tamanha aderência mundial caso o comparemos à disseminação do *death metal*. Também podemos pensar na hipótese de que os rockers quenianos, independente do acesso aos instrumentos

⁷⁰ O *technical death metal* consiste em um desdobramento do subgênero *death metal*, o qual já prioriza a complexidade musical e a dificuldade de execução das técnicas mais do que os outros subgêneros do metal propõem. Segundo Smialek (2015), as bandas de *technical death metal* adotaram convenções estéticas mais complexas com o intuito de criar passagens musicais que rompem as expectativas comuns criadas por outros subgêneros do metal. Estas mudanças das convenções sonoras do metal realizadas pelo *technical death metal* construiriam uma sensação de desorientação na escuta sonora, a qual ocorre no contexto musical em que as guitarras e a bateria esconderiam as fronteiras de mudança de um tempo para outro. As guitarras apresentariam uma sonoridade de transição com pequenos trechos de material melódico repetidos frequentemente, uma marca de instabilidade, segundo a visão de Smialek (2015), a qual daria a impressão de não sabermos o que vem a seguir. Para mais informações sobre o subgênero e as bandas consolidadas como ícones, ver loudwire.com/10-greatest-technical-death-metal-bands. Acesso em 04 out 2017.

musicais e às técnicas de instrumentação do gênero musical metal, identifiquem-se com outros subgêneros do metal e não queiram compor músicas com a complexidade instrumental do *technical death metal*.

Ora, se por um lado, os argumentos anteriores caem – sem más intenções - em visões historicamente construídas sobre as artes africanas, por outro, também retratam a imagem homogênea do metal mundial, como já explicado por Nilsson (2016). Neste momento, baseio-me nos pensamentos do filósofo Y.V. Mudimbe (2003) sobre a origem dos discursos eurocêntricos referentes às culturas africanas, no início do século XVIII. Nestas trocas mediadas pelo oceano Atlântico, os portugueses levavam os feitiços, objetos africanos que teriam poderes mágicos, para sua terra natal. Estas esculturas se tornaram símbolos das artes africanas, consideradas simples e primitivas pelos navegadores europeus (MUDIMBE, 2003). Porém, o que foi considerado arte primitiva pelos navegadores portugueses cobria uma rede de objetos criada pelas trocas culturais entre comunidades africanas e portuguesas (MUDIMBE, 2003).

Ainda segundo Mudimbe (2003), estes juízos de valor sobre as artes africanas, baseados na ordem estética europeia, demonstram como o padrão de poder mundial controlou as formas de cultura, de conhecimento e de expressão dos povos dominados. Ao encarar as artes africanas como primitivas e inocentes, os europeus não se referiam somente ao padrão estético etnocêntrico. Há resquícios do discurso racial nos sistemas de avaliação sobre as artes africanas, nos dias atuais: os povos colonizados, como raças inferiores, produziram artes simples, distanciadas do imaginário europeu da modernidade (MUDIMBE, 2003).

Para o filósofo, a percepção dos discursos europeus sobre si mesmos era de os mais evoluídos nas artes, no conhecimento, na política e na economia. Por isso, as relações culturais entre as nações europeias e as outras nacionalidades exploradas no contexto da colonização seguiram a ordem de discursos dicotômicos como Ocidente-Oriente, primitivo-civilizado, racional-irracional, tradicional-moderno (QUIJANO, 2005), como complementa Mudimbe abaixo:

Portanto, é óbvio que os fetiches e outras peças primitivas de arte são fantásticas, porque a sua estrutura, caráter e organização exigem uma designação. São selvagens em termos da cadeia evolutiva do ser e da cultura, o que estabelece uma correspondência entre o avanço no processo de civilização e a criatividade artística, bem como as realizações intelectuais (MUDIMBE, 2003, p. 26).

Um ponto delicado consiste na questão racial, mencionada pelos autores, e nos discursos historicamente construídos sobre as artes africanas que podem habitar a repercussão mundial sobre o metal africano, como levantado por Banchs (2016), na passagem a seguir:

Embora a questão da raça e do metal na África tenha sido pouco mencionada (pelos entrevistados, grifo da autora), este medo de ser visto como uma novidade é um aspecto saliente que cada músico na África gostaria de superar. Como é de comum acordo, muitos ocidentais irão ver suas raízes negras e africanas como uma razão para ver sua arte com uma percepção preconcebida (historicamente, grifo da autora) (BANCHS, 2016, p. 316)⁷¹

O que interpreto na passagem acima consiste na permanência e no valor simbólico dos termos “africano” e “autenticidade” na construção de critérios das produções culturais africanas nos discursos de críticos, de públicos, de pesquisadores e da mídia. Baaz (2001) relembra que as narrativas raciais implementadas nos relatos de viagem dos desbravadores europeus não qualificaram somente o continente africano como primitivo. As obras culturais africanas se tornaram desejadas pelos públicos mundiais, tendo a “tradição”, a “negritude” e a “raiz” as ideias mais pontuadas nos discursos de mídias e de consumidores (BRUSILLA, 2001; GILROY, 2001; KIERKEGAARD, 2001; MEINTJES, 2011; MONSON, 1999).

Para o antropólogo Veit Erlmann (1996) e para a etnomusicóloga Annemette Kierkegaard (2001), as expectativas mundiais da cultura africana como autêntica e tradicional também foram criadas com os relatos etnográficos e as fixações de antropólogos pelas imagens das artes africanas como exóticas e originais. Erlmann (1996), em sua análise dos estudos da *world music* e as representações de identidades culturais na diáspora africana, menciona que as pesquisas acadêmicas teriam se concentrado na representação de uma diferença de nação e de raça e de produção de localidade, tendo como foco a resistência dos territórios locais ao padrão cultural ocidental.

Embora o argumento de Erlmann se foque nos estudos sobre world music, algumas questões apontadas pelo autor podem ser aproveitadas para pesquisas sobre as cenas do metal de territórios africanos. Entre os pontos a serem revistos nas pesquisas

⁷¹ Though the issue of race and metal in Africa was seldom mentioned, this fear – of being seen as a novelty – is a salient aspect that every musician in Africa wanted to move beyond, as it is commonly agreed, many westerners will view their black-african roots as a reason to view their art with a preconceived perception. Tradução da autora.

sobre as produções musicais africanas estão: a ideia de autenticidade, considerada a mais problemática pelo autor, e o abandono de dicotomias como Oriente/Ocidente, local/global, autenticidade/cooptação nas análises sobre o movimento dos músicos e de suas obras nas zonas de fronteiras entre o global e o local (ERLMANN, 1996).

Outra abordagem do tema racial no contexto do metal africano foi levantado pelo pesquisador Ekkehardt Knokpe (2015), quando se deparou com o uso dos termos “metal de origem africana” e “metal africano” pelos rockers quenianos para descrever suas canções. Knokpe (2015) sugere a distinção entre os termos “metal de origem africana” e “metal africano” pelo fato de não apresentarem os mesmos significados referentes à produção do gênero musical no contexto local, como argumenta no trecho abaixo:

Enquanto o primeiro termo se refere à origem da banda, mas não necessariamente à uma mudança de códigos, o último descreve um gênero que está apenas surgindo e que almeja a um código original. O “metal por africanos” pode ser descrito como uma variedade do metal global e, por essa razão, define a cultura assim como a localização intelectual dos músicos. O afro metal está moldando a cultura do metal queniano para seu próprio dialeto, o qual adiciona as tradições e as questões de seu próprio país a serem adaptadas, mas que transformam os códigos do metal (KNOKPE, 2015, p.118).⁷²

Já Magnus Nilsson, em sua etnografia sobre a cena do metal na capital Gaborone, em Botsuana, explora de forma mais aprofundada algumas questões sobre diferenças raciais no contexto do metal local. Nilsson ficou surpreso ao perceber que a sua etnia caucasiana chamava a atenção de certos integrantes do público a ponto de alguns *headbangers* se aproximarem para testar seus conhecimentos sobre o gênero musical. A primeira hipótese construída pelo autor foi a de que os discursos sobre a raça tinham um papel de destaque maior na cena botsuanesa do que nas cenas europeias ou norte-americanas. A segunda hipótese sobre o comportamento do público local após sua chegada no evento underground de metal em questão, foi a de que o estranhamento dos participantes da cena com sua presença poderia estar ligado a um contexto de classe social.

⁷² According to this, we must distinguish between metal by Africans and African metal. While the former refers to the origin of the band but not necessarily to a code transformation, the latter describes a genre that is just emerging and that aspires to an original code. It can be described as a variety of the global metal and therefore it defines the culture as well as the intellectual localization of the musicians. Afro metal is leading Kenyan metal culture to its own musical idiolect, which adds the traditions and issues of its country to be adapted, but transformed metal code.

Segundo Nilsson, as pessoas com etnias caucasianas que vivem em Botsuana geralmente possuem maior poder aquisitivo e participam das classes sociais mais altas e os headbangers locais se identificavam como integrantes da classe média botsuanesa. Porém, a questão de alteridade entre o pesquisador e os headbangers locais era mais complexa do que apenas um produto de classe social, como descreve na passagem a seguir:

Quando eu pensei que a raça possuía um papel mais importante na cena do metal em Botsuana do que nas cenas da Europa e da América do Norte, eu imediatamente tentei encontrar uma forma de me distanciar desta diferença, ao invés de testar a hipótese de que a construção interna discursiva (KAHN-HARRIS, 2007, p.100) da raça deveria ser diferente na cena do metal em Botsuana mais do que nas cenas da Europa e da América do Norte. Isto demonstra que o etnocentrismo dificulta a compreensão do que poderiam ser diferenças genuínas entre cenas do metal em diferentes partes do mundo (NILSSON, 2016, p.265).⁷³

A presença do discurso racial na cena do metal botsuanês rompe com uma das imagens mundialmente consolidadas do metal, na opinião de bandas, públicos e mídias segmentadas. O gênero musical metal giraria em torno do romantismo da democracia racial entre seus integrantes, constituindo uma comunidade unida em torno de seus códigos culturais, como explica o autor abaixo:

A suspeita com a qual eu inicialmente me deparei foi de que a cor da minha pele poderia ser facilmente ignorada. Esta suspeita poderia ser facilmente seguida pela insistência de que o “metal une”, demonstrando que a raça não seria tão relevante. Este aparente paradoxo poderia ter me levado a concluir que minha raça, temporariamente, tornou-se um problema na cena de metal de Gaborone, já que a característica lógica das cenas, onde o capital cênico é usado para produzir uma forte distinção entre eles e nós, estabelece um alto grau de homogeneidade simbólica. Uma lógica que considero importante para se pensar nas cenas do metal em geral (NILSSON, 2016, p. 265).⁷⁴

Aproveito a reflexão de Nilsson acima para contextualizar como a produção e o consumo cultural de territórios africanos também são julgados e consumidos a partir de

⁷³ When I realized that race played another role in the metal scene in Botswana that it usually does (or has done) in scenes in Europe and North America, I immediately tried to find a way to do away with its difference, instead of trying the hypothesis that the internal discursive construction (KAHN-HARRIS, 2007, p.100) of race might be different in the metal scene in Botswana than in scenes in Europe and North America. This shows that ethnocentrism makes it hard to understand what could very well be genuine differences between metal scenes in different parts of the world.

⁷⁴ That my skin colour could so easily be bypassed – that the suspicion with which I was initially met could so easily be followed by the insistence that “metal unites” – shows that race was not all very important. This seeming paradox has led me to the conclusion that my race temporarily became a problem within the metal scene in Gaborone because of a logic characteristic of scenes in which scenic capital is used to produce a strong distinction between us and them and to establish a high degree of symbolic homogeneity, a logic that I believe as important within metal scenes in general.

referências raciais. Robertson (2011) explora os contextos em que jovens sul africanos passaram a refletir sobre a fluidez das identidades raciais através de sua participação em cenas musicais locais. A musicóloga se baseia no conceito heideggeriano de "equipamentalidade" ao investigar o papel da música em reafirmar ou reconfigurar categoriais raciais existentes na África do Sul. É assim que Robertson, seguindo Heidegger, sugere que as estruturas sociais e culturais são incorporadas e praticadas diariamente pelos sujeitos. Porém, estas práticas também permitem que os indivíduos desafiem e modifiquem as estruturas sociais.

Apesar de Robertson abordar o contexto pós-apartheid da África do Sul, a análise pode ajudar na reflexão sobre a ligação do discurso racial e o consumo do metal nos territórios africanos, mencionado anteriormente por Banchs e por Knokpe. Embora as compreensões da raça sejam reproduzidas nos discursos políticos dominantes, como a passagem da nação arco-íris, estes tipos de narrativas étnicas também eram acionadas pelos consumidores de gêneros musicais, como o rock.⁷⁵ A partir de entrevistas em profundidade, Robertson (2011) percebeu que os entrevistados descreviam a música que consumiam a partir de discursos raciais. Tais articulações do consumo musical com a raça visavam a “afirmar uma compreensão reconfigurada de identidade racial, ou desconstruída em ordem de rejeitar a validade da raça como uma categoria de identidade também” (ROBERTSON, 2011, p.456).⁷⁶

Algo que ficou evidente nas declarações dos participantes foi a narrativa de gêneros musicais locais, como o kwaito, como “música de negro”, e do gênero rock como “música de branco”. Isto significa que os entrevistados achavam que o kwaito teria elementos mais próximos da experiência coletiva de "negritude" do que a proporcionada pelo rock. Robertson (2011) chama a atenção para o participante Khaya, negro e fã de rock, o qual afirmou que sua raça não molda suas escolhas e nem seu gosto musical. Para a autora, esta forma de percepção da raça foi construída baseada

⁷⁵ Nos discursos políticos do pós-apartheid há a tendência de colocar raças como homogêneas e grupos sociais semelhantes ou usam a raça como categoria principal da diferença na África do Sul. A primeira forma de discurso político racial é a metáfora da "nação arco-íris", lançada no pronunciamento de Desmond Tutu, após a primeira eleição democrática em 1994. A imagem da nação arco-íris passou a fazer parte de uma nova identidade nacional sul africana. Contudo, o termo foi criticado por acadêmicos e políticos de oposição, pela representação da África do Sul em categorias raciais que privilegiam a diferença (ROBERTSON, 2011).

⁷⁶ Do original: I argue that reflecting on articulations between music and racial categories allowed listeners to critique understandings of race underpinning post-apartheid political discourse. Such a critique enabled listeners either instrumentally to affirm a reconfigured understanding of a racial identity, or to reject race as a meaningful category of difference altogether. Tradução da autora.

pelo entorno familiar e sem restrições da sociedade, a qual ainda considera que exista um gênero musical mais apropriado para os negros do que para outras etnias.

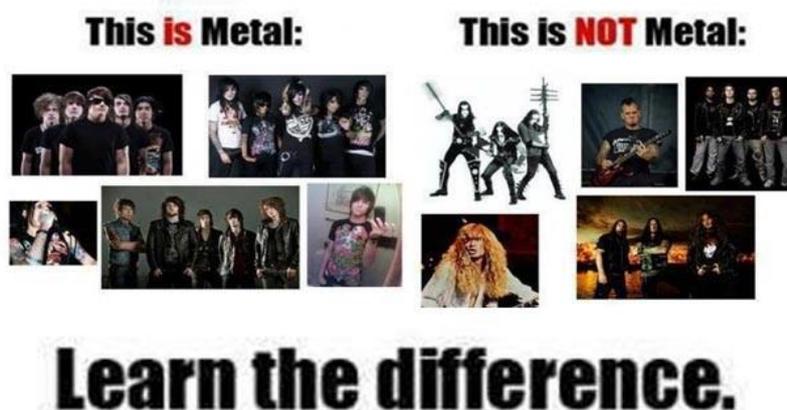
O último caso a ser discutido, neste momento, e também elencado por Knokpe (2015), Banchs (2016) e Barone (2016), consiste na pouca inserção de bandas de metal africano no mercado mundial do metal. Se observarmos as formações locais que alcançaram visibilidade internacional na cena do metal, como Skinflint e Wrust, ambas foram protagonistas de produtos midiáticos dedicados ao gênero musical no continente africano, como a obra audiovisual sobre a cena de metal de Gaborone (Botsuana), *March of The Gods: Botswana Metalheads* (2013), e o ensaio fotográfico de Frank Marshall, *Visions of The Renegades*, sobre a mesma cena local.

Acrescento que a repercussão do documentário sobre o movimento do *rock* angolano, *Death Metal Angola*, também garantiu visibilidade na cena do metal *underground* para o grupo *Before Crush*. Não sabemos até que ponto estes grupos não alcançaram uma projeção mais ampla na cena mundial pelo fato de não seguirem totalmente as convenções culturais do metal global. Uma das hipóteses possíveis para esta questão pode ser a de que nem todas as bandas africanas não possuíam material gravado, na época, para terem maior divulgação na mídia especializada, como resenhas de álbuns, e promoção de suas performances gravadas ou ao vivo, como videoclipes.⁷⁷ Contudo, este caso merece ser aprofundado em pesquisas futuras, pois pode revelar os tipos de referências estéticas – sendo estas norteamericanas-europeias ou não - que permitem que certas bandas dedicadas ao gênero musical tenham projeção internacional e outras não.

⁷⁷ Algumas bandas africanas foram inseridas em turnês fora do continente, como os festivais *underground* na Alemanha dedicados ao gênero musical. Entre elas temos os grupo queniano *Parking Lot Grass* e o angolano *Before Crush* que tocaram na mesma edição do festival *Metalzone Festival*, em Bayreuth, Alemanha, em outubro de 2013. O grupo botsuanês *Skinflint* participou da turnê europeia da cantora Tarja, no primeiro semestre de 2017. O grupo sul africano *Boargazm* realizou turnê no Brasil como banda de abertura do grupo nacional *Nervochaos*, no segundo semestre de 2016. No contexto de turnês pelo continente africano, bandas de Moçambique, como *DWD*, e de Botsuana, como *Overthrust Death Metal*, já tocaram nas edições do *ORLEI* de 2016 e 2017. Na programação das edições de 2016 e 2017 do *Rock* no Rio Catumbela já atuaram bandas sul africanas como *Cortina Whiplash* e *Sistas of Metal*.

3.4. THIS IS METAL! THIS IS NOT METAL!

Figura 13: Os requisitos para ser rotulado como metal



Fonte: Metal Sucks (2012)

O meme criado pelo site *MetalSucks* (2012, *online*) revela um julgamento de modo reconhecido internacionalmente no circuito do metal por bandas, públicos e mediadores da cena. Os integrantes da cena musical são considerados “*true*” quando seguem - de alguma forma - “as convicções que o gênero musical evoca com os *power chords* e *blast beats*, suas melodias e vocais com timbres agressivos, sua velocidade, progressões harmônicas e solos virtuosos” (VERNE, 2013, p. 14) ⁷⁸.

Apesar de a descrição de Verne fazer mais sentido para os *headbangers* que são instrumentistas, definindo os limites do que seria um comportamento musical “apropriado” para o metal, este tipo de identidade “*true*” também está inserida nas dinâmicas sociais do metal de forma geral. O discurso de sinceridade em torno do consumo do metal, mencionado por Verne (2013), demonstra como o gênero musical é percebido pelos *headbangers* como uma forma “autêntica” e “séria” de música, a qual é circunscrita por valores opostos ao “entretenimento leve” (WALLACH, BERGER, GREENE, 2011).

Na ilustração, observo a crítica do autor Sergeant D referente aos sistemas de julgamentos dos *headbangers* para as composições e performances musicais de bandas

⁷⁸ To be true to metal implies that fans of this music should somehow try to bring their lives into accordance with the convictions that metal music’s power chords and blast beats, its melodies and growls, its speed, harmonic progressions and virtuosic solos seem to evoke. Tradução da autora.

em dois polos: “música verdadeira” e “lixo para consumo de garotos estúpidos”.⁷⁹ No meme citado, houve uma inversão dos julgamentos de valoração do metal positivo (true, real) e negativo (falso), com o objetivo de criar uma expressão humorística: os grupos “cânones” dos subgêneros black metal, como Immortal, e *thrash metal*, como Megadeth, são apontados como “This is not metal” (Isto não é metal) e as bandas do subgênero *metalcore* são citadas como “This is metal” (Isto é metal).⁸⁰ No fim, o meme “alerta” os integrantes da cena para aprenderem a diferença entre as características que podem posicionar as bandas do gênero musical e quais podem excluir as formações do movimento musical. Mas, isto não significa que estas fronteiras do gênero musical não possam ser transgredidas, como já observado pelos pesquisadores de música popular, e que estes tipos de julgamentos de valor não possam ser mudados, como citado pelo próprio colaborador do site Metal Sucks.⁸¹

Embora os motivos do público para desqualificar o subgênero metalcore não sejam claros até os dias atuais, meu objetivo ao mencionar o meme anteriormente é ilustrar uma reflexão complexa sobre o sistema de categorizações do gênero musical, a qual tem sido explorada por pesquisadores como Lopez-Cano (2004, p.328) com o seguinte norte: “quais requisitos um determinado processo musical deve cumprir para ser considerado como membro de uma classe determinada?”.

Na realidade, Lopez-Cano lança essa indagação para criticar uma ideia em torno do uso de categorias dos gêneros musicais como “prescrições bem estabelecidas para a admissão dos integrantes” (2004, p.328). Lopez-Cano se refere à suposta existência - nos usos dos gêneros musicais - de uma postura “clássica”, cujos conjuntos de

⁷⁹ The basic model is this: whatever u liked when u were 14-17 is what u consider “Real Music.” U consider anything that comes out after, say, 23 “trendy garbage for stupid little kids”– not because it is bad, but because u are now a clueless old person who has lost touch with contemporary youth culture. So there is an endless cycle in which the “trendy garbage” of yesteryear becomes the “classics” of tomorrow, forever and ever. Mais informações em: <http://www.metalsucks.net/2014/02/04/music-nerds-decide-ok-liek-poser-bands-scientific-analysis/>

⁸⁰ Metalcore é um subgênero do metal que mistura texturas sonoras densas do metal extremo e do hardcore punk. Os grupos de metalcore são conhecidos pelo uso de breakdowns nas canções, os quais consistem em transições sonoras lentas usadas como um sinal para as respostas corporais do público acontecerem, como os moshes. Grupos como As I Lay Dying, Bullet For My Valentine alcançaram visibilidade na cena. Os motivos para o metalcore ser um subgênero não muito caro ao público do metal não são claros, visto que os integrantes das bandas são exímios instrumentistas. Minha impressão como insider da cena musical é que estas discussões são mais calorosas entre fãs de metal extremo. Informações em “Why The Metalcore Hatred?”, <http://www.ign.com/boards/threads/why-the-metalcore-hatred.172770937/>.

⁸¹ Memes atualmente são um fenômeno das redes digitais em que imagens, vídeos são difundidos nas redes sociais com o intuito humorístico. Os memes acabaram sendo incorporados pelas campanhas de marketing de marcas. Mais informações consultar <http://www.museudememes.com.br/o-que-sao-memes/>.

“regulamentos” organizados de forma sistemática garantiriam que um artista seguisse os requisitos necessários - ou suficientes - para integrar o gênero musical.

Estes sistemas de classificações foram – e ainda o são – construídos ao longo da história e são direcionados por um processo de eliminação da diferença a favor da semelhança (OCHOA, 2003). As formas de reconhecer e de identificar os gêneros, de estabelecer os limites entre o musical e o ideologicamente aceito como valoração em um gênero (OCHOA, 2003), também seriam resultado das formas de pensamento criadas pelo projeto europeu de modernidade/racionalidade europeia.

O caso da rede musical angolana ilustra a necessidade de ampliação do debate sobre as formas de conhecimento que não podem ser adaptadas a nenhum dos sistemas europeus de classificações da cultura e do saber, ou seja, os pensamentos populares, indígenas, africanos, entre outros, suprimidos pelo colonialismo europeu (MIGNOLO, 2007; SANTOS, 2010). Esta pesquisa procura abordar a produção do rock e do metal angolano no contexto de reestruturação socioeconômica, após a guerra civil, a partir de um diálogo aberto com conceitos da decolonização epistemológica, como as de Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Walter Mignolo, a ecologia de saberes de Boaventura Santos e as epistemologias do Sul, como as de John Comaroff e Jean Comaroff a partir da perspectiva do Global South.

Desde a década de 1970, a ideia de que os saberes também são produtos dos processos de colonização e, portanto, o conhecimento hegemônico precisa ser descolonizado foi discutido em diferentes áreas acadêmicas (MIGNOLO, 2007). Porém, foi com o trabalho “Colonialidade e modernidade-racionalidade” (1992; 1999) do sociólogo peruano Aníbal Quijano que a postura do “desprendimento” do pensamento eurocêntrico no campo das ciências sociais foi consolidada. Após descrever a conexão entre colonialidade do poder na política e na economia com a colonialidade do saber, Quijano (1992; 1999) reforça a necessidade de se descolonizar as formas como aprendemos a cultura e a linguagem, como destacado a seguir:

A crítica do paradigma europeu da racionalidade/modernidade é indispensável. Ainda mais: urgente. Mas é duvidoso que o caminho consista na negação simples de todas as suas categorias, na dissolução da realidade em discurso; na pura negação da ideia e da perspectiva de totalidade no conhecimento. Longe disto, é necessário desprender-se das vinculações da racionalidade/modernidade com a colonialidade, inicialmente e, definitivamente, com todo poder não constituído na decisão livre das pessoas. É a instrumentalização da razão pelo poder colonial, em primeiro lugar, o que produziu paradigmas distorcidos de conhecimento e fracassaram nas

promessas libertadoras da Modernidade. A alternativa é clara: a destruição da colonialidade do poder mundial (QUIJANO, 1999, p.448)

O que Quijano (1999) propõe nesta reflexão é uma “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2007, p.288), ou seja, uma opção de trazer para as discussões acadêmicas novas propostas de conhecimento, as quais estariam desvinculadas da colonialidade do saber e de suas bases teóricas inspiradas pela noção moderna da totalidade e pelos conceitos gregos.

Também inspirados pelas propostas das Epistemologias do Sul, Comaroff & Comaroff (2016), na obra *Theory From The South*, apontam que, desde o início, a modernidade foi uma cooperação entre o sul global e o norte global. Ainda que esta colaboração histórica tenha ocorrido de forma desigual e os relatos europeus terem retratado a modernidade através de uma visão etnocêntrica, “a modernidade sempre foi um misto de múltiplos significados, materializações e temporalidades, que é perpetuamente contestada, conceitualmente difícil de identificar, historicamente instável” (COMAROFF; COMAROFF, 2016, p. 15).⁸²

O que os argumentos acima propõem é uma perspectiva alternativa de pensamento, que complemente os debates ao invés de substituí-los, a partir de “outras alianças e divórcios”, como as desenvolvidas pelas teorias pós-coloniais e feministas, entre outras mudanças teóricas (GARCIA GUTIÉRREZ, 2011). Quijano (1992) explica como as abordagens acadêmicas podem adotar uma revisão aprofundada de conceitos ao desvincular-se dos pensamentos construídos com o ideal de modernidade europeia, a seguir:

De início, a descolonização epistemológica para dar espaço a uma nova comunicação intelectual, a uma troca de experiências e de significações, como a base de outra racionalidade que possa pretender, com legitimidade, alguma universalidade. Pois nada menos racional, finalmente, que a pretensão de que a cosmovisão de uma etnia particular seja imposta como a racionalidade universal, mesmo que tal etnia se chame Europa Ocidental. Porque isso, na verdade, é reivindicar um provincialismo a título de universalidade. A libertação das relações interculturais da prisão da colonialidade envolve também a liberdade de todas as pessoas, de optar individualmente ou coletivamente em tais relações. E, sobretudo, a liberdade para produzir, criticar e mudar, trocas culturais e sociais. É parte, por fim, do processo de libertação social de todo poder organizado como desigualdade, como discriminatório, como exploração, como dominação (QUIJANO, 1992, p.448-449).

⁸² Whatever its philosophical conceits, however hard it may seek to purify itself (LATOURE, 1993) , it has always been a composite of multiple significations, materializations and temporalities, one that is perpetually contested, conceptually hard to pin down, historically labile.

Em acréscimo às contribuições das Epistemologias do Sul, Comaroff e Comaroff (2016) comentam que a modernidade no Sul Global precisa ser desvinculada da imagem de que consiste apenas numa cópia ou num produto da matriz cultural europeia-norte-americana. Embora as narrativas etnocêntricas tenham consolidado a imagem da dependência histórico-estrutural do Sul Global, Comaroff e Comaroff (2016) ressaltam o protagonismo do Sul neste processo mundial histórico, na passagem a seguir:

(...) dada a imprevisível, sob a dialética determinada do capitalismo e da modernidade no aqui e agora, é o sul que, muitas vezes, é o primeiro a sentir os efeitos das forças históricas do mundo, é no sul em que conjuntos radicalmente novos de capital e de trabalho estão tomando forma, para prefigurar o futuro do norte global (COMAROFF; COMAROFF, 2016, p. 23).⁸³

Pelo fato de “a classificação ser uma ferramenta epistemológica criada pela racionalidade moderna, cujas estruturas internas e modos de organização são derivados de reduções metonímicas e dicotômicas da diversidade da cultura e da linguagem” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2007, p.5), Antonio Garcia Gutiérrez propõe um tipo de epistemologia chamado “desclassificação” do conhecimento (2007). A desclassificação seria um sistema aberto que utiliza o “pluralismo lógico” no núcleo do entendimento e nos processos de compreensão e de enunciação do mundo (GARCIA GUTIÉRREZ, 2007).

Inspirado pelos estudos descoloniais, a proposta epistemológica de Gutiérrez procura abordar as esferas culturais, sociais e cognitivas ignoradas pelo sistema de categorias dominante, os quais são utilizados para omitir as contradições nas estruturas ideológicas e míticas das sociedades. O que Gutiérrez defende é que adotemos a contradição como recurso epistemológico para abordarmos as “fronteiras do conhecimento” (2007, p.9) que permitem uma compreensão multidimensional da linguagem e da cultura.

Garcia Gutiérrez (2007) chama a atenção para a própria contradição causada pela virada epistemológica proposta pela teoria desclassificatória: se somente através da desclassificação obtemos conhecimento, como explicamos, então, que também conhecemos o mundo através de seu oposto, a classificação? Optar pela teoria

⁸³ (...) given the unpredictable, under determined dialectic of capitalism and modernity in the here and now, it is the south that often is the first to feel the effects of world historical forces, the south in which radically new assemblages of capital and labor are taking shape, thus to prefigure the future of the global north.

desclassificatória não significa substituir o sistema de classificação dominante. Desclassificar cria categorias que englobem a contradição, as inconsistências e a rede de significados que compõem as dinâmicas culturais e sociais, como explica Gutiérrez a seguir: “(...) uma classificação de qualquer tipo é uma rede construída para alienar o mundo, e nesta estrutura há tanto material positivo e negativo, como queremos ver, por uma vantagem” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2007, pp.33-34).⁸⁴

Ressalto que o objetivo da seleção do aporte teórico é compreender a fluidez, as contradições e as inconsistências inerentes aos processos musicais do movimento angolano. Para tanto, passo por uma das propostas alternativas – e mais aceitas pelos estudiosos - para o entendimento de categorizações dos gêneros musicais (LOPEZ-CANO, 2004): a dos protótipos. Inspirado pelos estudos dos processos de categorização nas ciências cognitivas, Lopez-Cano (2004) comenta que o protótipo seria uma versão preliminar de um sistema, destinada a ser testada, adaptada e aperfeiçoada pelos integrantes do movimento musical, da classe ou da categoria. Eis o que Lopez-Cano (2004, p.9) pretende dizer sobre o processo contínuo das categorizações dos gêneros musicais: a) para pertencer a uma categoria, um integrante não precisa atender a um número x de requisitos comuns a todos os outros integrantes da categoria ou do movimento musical; b) as categorias não possuem termos bem estabelecidos para a inserção dos integrantes em suas redes, pois elas são bastantes adaptativas e se transformam em outros tipos de referências para admissão de novos membros.

No caso de Angola, embora os integrantes do movimento musical ainda nomeiem as obras e as produções como *rock*, tenho observado que as bandas angolanas têm transitado entre texturas sonoras densas, com mais peso e distorção das guitarras, e também vocais limpos, gritados e guturais, aproximando-se de protótipos do gênero musical metal.

Outro tópico a ser mencionado aqui é que as formas de descrever e definir os gêneros musicais também ilustram a própria construção de identidades nos circuitos culturais. Garcia Gutiérrez (2009), no livro “A identidad excesiva”, lembra que a identidade não é algo que possa ser facilmente definido ou analisado, mas, sentido pelos

⁸⁴ Pero em el viaje hacia la cúspide clasificatoria, las etiquetas se obsesionan con lo que cubren o lo que se escapa y suelen pasar desapercibidas, o en cualquier caso poco se podría hacer el respecto, las fisuras entre ellas. Pues, en efecto, una clasificación de cualquier tipo es una red urdida para disponer el mundo y en esse entramado hay tanto material positivo y negativo, como quiera verse, por um borde.

sujeitos. Todos possuem uma ideia sensível do que seria a identidade, mas sua definição é subjetiva, caso semelhante ao da definição da felicidade. Woodward (2000) explica que os processos de construção de identidades passam pela constante representação dos sujeitos e pelas formas em que os mesmos também são representados pelos outros, dividindo os atos sociais entre “nós” e “eles. Portanto, a identidade e a diferença seriam processos complementares, já que a classificação da identidade gira em torno de requisitos que eliminam toda a possibilidade de criação de identidades espontâneas (GARCIA GUTIÉRREZ, 2009).

Woodward (2000) ressalta que a identidade e a diferença são construções de linguagem, criadas em contextos culturais e sociais, tornando-as marcadas pela instabilidade da própria representação discursiva. Como a identidade e a diferença dependem da representação para adquirir sentido, elas também estão inseridas em um processo de inclusão e de exclusão através das classificações, como alerta Woodward a seguir:

Elas não são só definidas como também impostas, elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com a relação de poder: o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (WOODWARD, 2000, p. 81).

Esta relação de poder que interliga a identidade e a diferença, mencionada por Woodward, também é abordada por Gutiérrez em sua proposta para desclassificar o conceito de identidade. Para Garcia Gutiérrez (2009), é preciso observar a identidade através de uma nova organização do saber, a qual não possua hierarquias, exclusões e fragmentações em categorias. O pensamento desclassificatório tem a consciência de que a identidade não apresenta somente a relação harmônica com a família, a escola, a comunidade, a nação, a linguagem e a memória, mas também engloba cenários de conflito, de discriminação e de violência, assim como as inconsistências inerentes a ela (GARCIA GUTIÉRREZ, 2009). Logo, Gutiérrez sugere que tomemos o mal estar produzido pela negação da identidade para promover uma desclassificação, demonstrando que existem milhares de mundos subjetivos e interconectados nos processos identitários, como descreve Gutiérrez abaixo:

(...) a desclassificação seria um idicídio saudável, capaz de regenerar qualquer existência ocupada por verdades insuportáveis, rígidas, excessivas, enganosas. A ortodoxia da definição nos limita, a rebeldia da contradição nos

liberta. Nunca, então, deveria ser tarde para a autoprovocação, para nos redignificar e para nos aceitar como trânsitos, como paradoxos. Ou como parassujeitos sensíveis em uma outra-identidade (GARCIA GUTIÉRREZ, 2009, p.116).⁸⁵

Resumindo o argumento, a identidade não pode ser compreendida como um processo acabado. Hall (2006) sugere que ao invés de falarmos em identidade, optemos pelo termo identificação para representá-la como um curso contínuo e prolongado. Nos estudos dedicados ao gênero musical metal, a identificação dos headbangers com os códigos culturais do metal e o senso de pertencimento a uma cena musical tem sido abordados sob a perspectiva de comunidades imaginadas (ANDERSON, 1983; HECKER, 2012; WEINSTEIN, 2016).

É necessário observar que os códigos culturais do metal parecem estar circunscritos por um ideal de pureza sobre quais elementos sonoros, temáticos e sociais devem compor ou não o gênero musical. Pelo fato de consumi-lo há mais de 15 anos, apenas percebi as limitações de sua cultura e de certa vocação estática de valores e identidades na cena musical, quando me deparei com a fluidez sonora do movimento de *rock* angolano. Esta mudança de percepção de minha própria identidade, que provocou certo distanciamento dos códigos culturais do gênero musical metal, é definida por Garcia Gutiérrez (2009) como um processo de destotemização de identidades.

Gutiérrez procura justificar seu argumento, utilizando-se de algumas reflexões desenvolvidas por Freud em torno dos conceitos de totem e tabu, como ressalta na passagem a seguir: “Destotemizar é ter consciência de que o mais sagrado é falível, temporal, dessacralizante, seja um lugar, um objeto, uma comemoração ou uma pessoa” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2009, p. 66).⁸⁶ O totem consiste em animais, objetos ou plantas considerados sagrados pelas comunidades ditas “primitivas” pelos antropólogos. Estas esculturas também são utilizadas como emblemas e símbolos da identidade de uma coletividade. O caminho de destotemização leva o sujeito a posicionar a identidade no lado oposto, levando-o a um processo de negação de si mesmo e de seu passado, como esclarece Gutiérrez:

⁸⁵ (...) la desclasificación sería un saludable identicidio, capaz de regenerar culaquier existencia ocupada por mutilantes, insoportables, rígidas, excessivas, enganosas verdades. La ortodoxia de la definición nos delimita, la rebeldía de la contradicción nos ilimita. Nunca, entonces, debería ser tarde par autoprovocarnos, redignificarnos y deleitarnos como tránsito, como paradoja. O como parasujetos sensibles em uma identidade-outra.

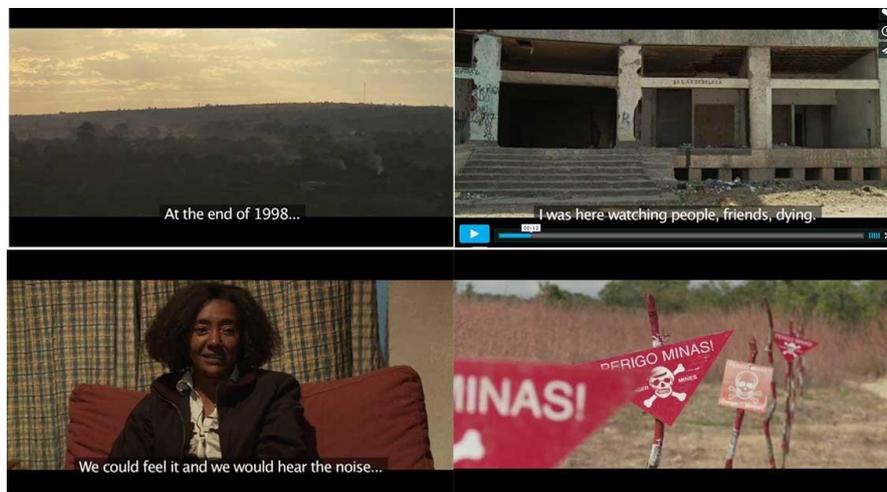
⁸⁶ Destotemizar es tener consciencia de que lo más sagrado es falible, temporal, desacralizable, sea lugar, objeto, conmemoración o persona.

É algo assim como uma náusea que produz o desamor: não podemos nos reconhecer naquela circunstância, não sabemos quem fomos. (...) O abandono de um pertencimento, e sua substituição por outro, gera rupturas indelévels num sujeito que nega a si mesmo enquanto nega seu passado. No entanto, uma vez que é quebrado o que parecia inquebrável, estaremos muito mais sensíveis à desclassificação (GARCIA GUTIÉRREZ, 2009, p. 66).⁸⁷

Ao questionar meu consumo do gênero musical metal e, posteriormente, meu papel de pesquisadora do movimento do *rock* angolano, entrei em um processo de desclassificação dos valores da cultura do metal elencados em suas categorias nativas. Acrescento que os trabalhos de campo em Angola também demonstraram que as identidades possuem variadas formas de pertencimento e de subjetividades a um certo contexto cultural. Contudo, um dos maiores desafios enfrentados por mim, durante meu trabalho de campo, foi lidar com uma das fases de destotemização e/ou desclassificação do imaginário global construído sob o rótulo “death metal” dado pela obra de Jeremy Xido.

3.5. ESTA NÃO É UMA CENA DE DEATH METAL?

Figura 14: Sónia Ferreira apresenta o contexto histórico angolano



Fonte: Death Metal Angola

Nos primeiros minutos do trailer de Death Metal Angola (figura 14), Sonia Ferreira conta trechos de sua história de vida e de sobrevivência durante a guerra civil angolana, enquanto imagens de paisagens devastadas pelos bombardeios ocorridos no

⁸⁷ Es algo así como la náusea que produce el desamor: no podemos reconocernos a nosotros mismo en aquella circunstancia, no sabemos quiénes fuimos. (...) El abandono de una pertenencia, y su substitución por otra, genera llagas indelebles em um sujeto negado a sí mismo em cuanto niega su pasado. Sin embargo, uma vez roto lo que pareciera irrompible estaremos mucho más sensibles a la desclasificación.

Huambo preenchem o segundo plano. Nesta primeira passagem, destaco as representações midiáticas sobre Angola e, conseqüentemente, sobre o enquadramento jornalístico dado aos países africanos pela mídia internacional. Tais ângulos dos fatos não reproduzem apenas a relação inconstante das nações africanas com a economia e a política mundial, mas também os conflitos gerados por disputas de poder. Nesta parte, o diretor Jeremy Xido apresenta o imaginário da nação africana construída pela mídia ocidental, no contexto da globalização, e os estereótipos estabelecidos pelo afropessimismo (OBJIOFOR, 2003; MBEMBE, 2017).

Após trinta segundos de passagem do trailer de Death Metal, a obra narra como o subgênero death metal tem sido interpretado por algumas bandas regionais (figura 15). O filme abordaria a construção desta cena musical, destacando as histórias dos integrantes da rede musical e, principalmente, a luta dos amantes de rock/metal para realizar o *primeiro* festival de rock, na capital da província do Huambo, Huambo. Esta nova representação angolana divulga uma informação *diferenciada* sobre a produção da localidade: o uso do gênero musical metal como uma forma de interpretar o passado histórico. Algo interessante de se observar, já que as produções do metal são consideradas desterritorializadas, com temáticas abstratas e sonoridades distanciadas das culturas locais de sua apropriação.

Figura 15: Death Metal: A scream in revolt



Fonte: Death Metal Angola

A campanha de *marketing* de Death Metal Angola destacava como este projeto global foi adaptado a tal história local de degradação humana, de perdas e de

experiências de proximidade com a morte, como ilustro com a passagem de uma entrevista dada pelo diretor Jeremy Xido:

As letras fantasmagóricas do death e black metal nórdicos se tornam quase jornalísticas no contexto angolano. Todo mundo viveu ou ouviu histórias de parentes que foram baleados, mortos e depois comidos por cães nas ruas. E todo mundo conhece e vê diariamente pessoas com membros amputados que enlouqueceram por causa da guerra. Talvez haja algo com o extremismo do death metal que tenha a capacidade de tocar essas histórias, dar forma a elas e permitir que sejam contadas. A música proporciona uma libertação da raiva, da dor e da confusão, mas em comunidade. Letras que falam de destruição são uma coisa, mas você tem que ver que essas pessoas estão se juntando e montando bandas, construindo todo um movimento. E esse é oposto da destruição (GAZETAWEB, 2013, online).

O *death metal* surgiu no fim da década de 1980, nos Estados Unidos e na Europa, onde bandas adotaram guitarras com baixa afinação e distorções, baterias tocadas intensamente com pedais duplos, e variações rítmicas realizadas com andamentos rápidos. Pesquisadores do subgênero do metal, como Harris Berger (1999), enumeram que as letras abordam temas como a violência social e o niilismo, como a morte. Sendo tal forma de expressão do death metal criada através das interpretações dos atores sociais sobre contextos variados, como a expansão do *lite metal*, os problemas econômicos e sociais da Inglaterra e dos Estados Unidos, as frustrações diárias, a devastação ambiental (BERGER, 1999).⁸⁸

Contudo, Campoy (2009) elenca que o *death metal* construiria narrativas com “uma ampla diversidade de temas centrais” (CAMPOY, 2009, p. 172), ao contrário dos demais subgêneros do metal. Por isto, o *death metal* não possuiria uma particularidade que o diferenciasse de outras vertentes do *underground*, já que as letras abordam todos os temas trabalhados pelo gênero musical metal. Logo, o death metal não carregaria consigo somente no título um tema universal, a morte, mas também concentraria convenções técnicas comuns a todos os demais subgêneros do metal, como reflete Campoy: “(...) nas combinações estilísticas que as bandas fazem, o death metal é o único que se encaixa nos outros estilos, ele é o sobrenome com maior conectividade no metal extremo” (CAMPOY, 2009, p. 172).

Já Purcell (2003) e Philipov (2010) argumentam que os vocais no death metal não seriam convenções técnicas protagonistas no subgênero, e seus vocais inteligíveis,

⁸⁸ Enquanto certos grupos, como a californiana *VanHallen*, tinham preferência por temas como mulheres, dinheiro e fama, grupos da NWOBHM abordavam temas obscuros, investindo em alusões à literatura, filmes de terror e críticas sociais. Foi, neste período, que tais formações da época foram divididas em categorias como *lite metal/hard rock* [devido à sonoridade mais leve] e *heavy metal* (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000).

com som rouco, grave e profundo, realizados com a técnica do gutural, somente acompanhariam a instrumentação e não o contrário. O que determina uma banda e/ou uma canção sob o uso do rótulo death metal seria a parte instrumental, tendo como principal personagem as técnicas da bateria, como o uso do bumbo duplo de forma veloz, que dá a impressão sonora semelhante ao de uma metralhadora em funcionamento.⁸⁹

Portanto, os músicos angolanos estariam negociando com o projeto global do *death metal* na dimensão temática universal, a morte e a destruição, e, por outro lado, interagindo com elementos locais ao mencionar as consequências da guerra civil nas composições. Cenas consolidadas, como Flórida (EUA) e Gotemburgo (Suécia), tratam as temáticas de forma abstrata e não costumam mencionar, com frequência, o contexto local. Contudo, certos grupos negociaram com estes códigos ao incorporarem suas histórias locais, como os brasileiros do Sepultura.

Somente no segundo trabalho de campo, percebi que os *rockers* locais não se aprofundavam nas respostas quando os indagava sobre a produção audiovisual pelo fato de poucos integrantes da rede musical terem assistido à obra. Ainda que uma das atividades culturais do ORLEI seja a realização de uma sessão dedicada à DMA, durante os bastidores do festival, percebi que os impactos da obra foram mais visíveis na própria localidade do Huambo. Tanto que, durante meu trabalho de campo no ORLEI de 2014, quando estava capturando imagens das apresentações das bandas, algumas pessoas vieram me perguntar se eu estava realizando outro documentário sobre o festival do Huambo.

Em conversas informais com integrantes do movimento do rock angolano, seja de forma presencial ou nos grupos de interação no aplicativo whatsapp, entre as opiniões emitidas é a de que a narrativa de DMA se focou no ambiente do orfanato Okutiuka e nos trabalhos sociais realizados pela organização, dando pouco espaço de divulgação para as bandas locais, como ilustro com a visão do baterista Yannick Merino, a seguir:

⁸⁹ O death metal possui variações de nomes, segundo as convenções estéticas adotadas pelas bandas. Por exemplo, bandas da Flórida, consideradas um dos pólos de produção do death metal clássico, utilizam-se de guitarras com texturas sonoras “limpas, precisas e mais compactas” e nem todas apresentam afinações baixas como em outras formas do death metal (PURCELL, p.23). Porém, bandas como Suffocation, deram mais ênfase às mudanças frequentes do andamento musical e do ritmo, ou inseriram passagens técnicas do rock progressivo, como Opeth, criando o prog-death metal. Outras bandas, como as da cena de Montreal, no Canadá, focaram-se nas estruturas rítmicas mais complexas, criando o technical death metal.

Eu acho que o Jeremy pôs este título mais para chamar a atenção das pessoas. Lembro-me que, durante a confusão de assinar os documentos de direitos de autor, de permissão de imagem, foram realizados muitos acordos que, até hoje, não foram concretizados. Uma das coisas que nós estamos à espera, até hoje, é que tivéssemos as cópias do documentário. Acho que só o Yuri e mais três pessoas têm as cópias e não são originais. São cópias de alguém que gravou o DVD e entregou para eles. O que queríamos mais era reputação, queríamos mais o DVD. Acho que o pessoal quando vê aquilo... Parece que você vai ver uma banda de death metal (imita o gutural e o blast beat, grifo meu) e, depois, quando vê, cadê o death metal? Não tem nada de death! Complicado! Mas, foi uma boa experiência ter pessoas a nos gravarem. Nos sentimos importantes (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Embora tenha consciência de que o documentário consista em um “fato social” (COMMOLI, 2008), uma vez que, durante as etapas de criação da obra, não é somente o olhar do documentarista que orienta a construção de narrativas e de sentidos, mas o olhar de todos os envolvidos no processo, não há como não concordar com a opinião majoritária dos *rockers* angolanos.⁹⁰

Embora seja considerado um “bom filme”, segundo os *rockers* que tiveram a oportunidade de assisti-lo, os participantes da rede musical contaram que os dados enumerados sobre as origens do *rock* em Angola demandavam uma pesquisa de seu percurso histórico e social, já que a produção do gênero musical no país foi descrita na sinopse como iniciada somente nos anos 1990, como mencionado por Toke É Esse no capítulo 1. A edição do ORLEI, cujos bastidores foram gravados pelos produtores norte-americanos em 2011, seria a segunda realizada pela produtora e não a primeira, como descrito pela sinopse. Segundo a opinião do músico Zé Beato, DMA foi um passatempo encontrado pelos produtores norte-americanos para ocupar os tempos ociosos entre as locações do documentário sobre a reativação das estradas de ferro, no Huambo, motivo da viagem dos profissionais ao local.

Os *rockers* angolanos ainda não chegaram a um consenso sobre a nomeação da rede musical. Mas não concordam com o rótulo “death metal” dado por Jeremy Xido. Logo, a cena tem sido atravessada por dois rótulos nos discursos de seus atores sociais: em certos casos, eles chamam de “metal”, categoria geral usada pelos fãs para descrever todas as bandas e seus subgêneros; em outros momentos é nomeada de *rock* angolano.

⁹⁰ Eu assisti ao filme DMA, durante o último trabalho de campo em Angola, em setembro de 2017, na casa de Toke É Esse. Desde 2014, tenho tentado acessar a obra, a qual está disponível para venda no site Amazon e na plataforma Itunes somente para cartões de crédito adquiridos na região geográfica dos Estados Unidos. Cheguei a indagar a questão nos grupos online dedicados ao movimento do rock angolano e a resposta que obtive de alguns *rockers* angolanos é que tal questão foi acordada no contrato da produtora com os participantes locais.

Aponto, aqui, as condições de reconhecimento e de interpretação do subgênero death metal, a partir do impasse destes músicos para nomear a cena musical. Entre os argumentos elencados, a dimensão técnica, de instrumentação, como o pouco uso de *blast beats* pelos bateristas angolanos, foi uma das citadas para questionar o rótulo *death metal*.⁹¹ Quando mencionei a produção de vocais com timbres "roucos" e "agressivos" dos vocalistas dos então grupos locais, como *BeforeCrush* e *LastShout*, uma das convenções do subgênero, a resposta que obtive foi que estas bandas se aproximam do *deathcore* e não do *death metal (old school, clássico)*.⁹²

Este tipo de conhecimento do universo do metal concentrado na categorização de suas bandas e subgêneros criaria distinção entre os integrantes da cena musical, em que gostos e afinidades são afirmados ou negados. Tais categorizações constroem um ato social de trocas de experiências, de interações e de afetos. Também revelam os dogmas inerentes a este sistema de classificações, que determina uma direção “ao preço de ocultar todas as demais”, como relembro a provocação de Gutiérrez de desclassificarmos o conhecimento baseado em termos eurocêntricos e dicotômicos (GUTIÉRREZ, 2007, p.35).

Logo, o imaginário midiático criado pela divulgação da obra acionava os códigos culturais deste subgênero do metal, procurando inseri-lo nas dinâmicas mundiais de produção e de circulação da sonoridade.⁹³ Embora o subgênero death metal, segundo a análise de Campoy (2009), seja considerado o “doador universal de motivos musicais do metal extremo” (2009, p. 174) e o qual possui maior variação temática e rítmica, a rotulação suprimiu singularidades importantes desta rede musical fluida, que transita entre as texturas sonoras “densas” e “leves” do rock, do metal, do *blues* e do *reggae*.

3.6. COISAS QUE SÃO DIFÍCEIS DE SE ENQUADRAR EM CATEGORIAS

⁹¹ O padrão rítmico do blast beat se assemelha a uma batida de rock padrão acelerada e alternada na caixa da bateria, criando um som semelhante ao estourar prolongado de uma metralhadora (HAGEN, 2011).

⁹² Segundo os fãs de metal e músicos, o *deathcore* mescla instrumentações do death metal como a técnica do blast beat, padrão rítmico que usa batidas rápidas e alternadas na caixa da bateria, guitarras com afinações baixas e vocais gritados com outras técnicas como *breakdowns*. Os *breakdowns* consistem nos trechos das músicas em que os instrumentos seguem uma linha rítmica e arrastada, criando uma sonoridade adequada para que o público execute as respostas corporais como *headbanging*, o movimento de balançar a cabeça, os moshes, as respostas corporais do público em frente ao palco. Para mais informações acessar site <http://metaldescent.com/breakdown/>.

⁹³ Entrei em contato com o diretor norteamericano por email, em 2014, e, um ano depois, procurei-o novamente para tentar entrevista-lo sobre a obra. Não obtive resposta.

Graças a tal imaginário criado por DMA, durante minha entrada no campo, fiquei confusa com a aproximação do músico Zé Beato com a rede musical, com a nomeação da produção local como movimento do rock angolano, sendo que Jeremy Xido a rotulou como uma cena de death metal. Naquela época, eu estranhei a relação entre músicos e fãs dos gêneros musicais *reggae* e *rock-metal*, como elencado na introdução deste capítulo, por dois motivos: a) Por ainda possuir uma visão ligada aos binarismos referentes aos sistemas de classificações e de lógicas do conhecimento inseridas nas categorias de reconhecimento dos gêneros musicais; b) Por considerar as propostas estéticas dos gêneros musicais *reggae* e *rock-metal* discrepantes, principalmente, caso observemos os fatores comportamentais e temáticos inseridos nos seus códigos culturais.

Um cenário que suscitou uma das questões abordadas na pesquisa é a mobilidade de músicos entre bandas, as quais criam uma interlocução entre gêneros musicais diferenciados. Em dado período do festival, percebi que o guitarrista Costinha era integrante do grupo de Zé Beato e da extinta formação Before Crush. O baterista Nick Costa, então baterista do BC e do Vodka, participou como músico convidado do Still Rolling With Times, o qual é liderado por Wilker Flores e, na época, possuía a proposta de seguir a sonoridade do gênero musical blues.

O primeiro pensamento foi o de que a mobilidade de músicos nas formações e a fluidez entre os gêneros musicais apresentados devia-se pela pouca demanda de músicos dos gêneros musicais rock e metal. Somente nos trabalhos de campo posteriores, perceberia que esta consiste em uma característica importante do movimento do rock angolano. Após meu retorno ao Brasil, enxerguei que esta rede musical seria atravessada por caminhos fluidos de vinculação às convenções estéticas do rock global. Seus atores sociais se deslocam entre as fronteiras dos gêneros musicais metal, blues, *reggae*, rap e a música popular angolana, criando variados tipos de espaços musicais entre estas variações.

Sob tal perspectiva, passei a compreender as dinâmicas culturais do movimento do *rock* angolano do ponto de vista da “*music in between*” (música entre gêneros, em português) (HOLT, 2007), metáfora para compreender os gêneros musicais de forma descentralizada. Holt (2007) sugere que a descentralização do conceito de gênero musical seja realizada a partir de seis eixos de pensamento:

- 1) O modelo preliminar de um gênero musical “deve ser complementado com modelos descentralizados” de sua estrutura classificatória, podendo ser testados e

ampliados pelos seus atores sociais; 2) Os gêneros musicais possuem estruturas sonoras que são compartilhadas pelos variados gêneros musicais, as quais “desafiam a rigidez de suas categorias”; (3) e (4) Os espaços localizados nas fronteiras dos gêneros musicais, além de proporcionar uma compreensão mais ampla dos processos culturais, permitem a aproximação com a diversidade e a transformação inerentes a eles; (5) o conceito “música entre gêneros” evidencia os pontos de cruzamento em que a música está situada, 6) ou seja, nesta proposta, o conceito destaca as conexões criadas nas fronteiras dos gêneros musicais (HOLT, 2007, p.157-158).⁹⁴

Apesar de os integrantes, em sua maioria, nomearem a rede musical como *rock*, reforço novamente que os atores sociais transitam entre as convenções culturais do metal, da música popular angolana e do rock, como destaque com a opinião do guitarrista da banda M'vula, Paulo Teacher:

Eu acho que a tendência humana é tornar o rock quadrado e ligá-lo às fórmulas. Os artistas não gostam de ser categorizados. Acho que a criatividade...O processo criativo não gosta de limites, de fronteiras. Eu acho que é mais fácil para o mundo, para a imprensa, para se poder falar de coisas, criar categorias e *boundaries* para se poder enquadrar coisas que são difíceis de enquadrar dentro de certos conceitos. Acho mais fácil nos categorizar como rock porque tem aquelas guitarras, aquelas jams, aquela distorção. É rock! Mas, acho que somos um pouco mais do que isso. Muito mais do que isso. Estamos a fundir vários estilos. Temos uma música a fundir drum 'n bass, na outra temos kwassa kwassa (ritmo musical do Congo, grifo da autora) ou seja, passa de um estilo a outro... (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Em sintonia com a visão de Paulo Teacher, outros integrantes do movimento do rock angolano indagados sobre a fluidez sonora empregada pelas bandas locais também apresentaram respostas semelhantes, como foi o caso do vocalista da banda Lunna, Cassio. “Músico não especifica se é reggae, se é rock. Se você é músico, você está aberto para o mundo da música que quiser” (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017). Entretanto, Sónia Ferreira abordou as conexões dos rockers mais restritas às produções globais do gênero musical *rock* como uma possível hipótese para

⁹⁴ Interpretação da citação original:

1. Core-boundary models of genre should be complemented with decentered models
2. Music has cross-generic and processual qualities that defy categorical fixity.
3. Spaces between genres are as valid sites of inquiry as are genres themselves
4. In-between spaces have special significance for understanding diversity and transformation
5. The metaphor “in between” draws attention to how music is situated
6. My in-between poetics seeks to unfold connections across borders ad infinitum.

as interlocuções entre as fronteiras dos gêneros musicais realizadas pelos integrantes do movimento do *rock* angolano:

É também pelo fato de que a maior parte de nós nunca saiu do país. Os concertos que assistimos, as músicas que ouvimos, é tudo através da internet, é porque alguém trouxe um DVD, mostrou para nós, ou passou em um filme ou outro caso que viu na televisão. A maior parte dos rockers não passou por uma escola de música. Ninguém aqui passou por uma escola de música. É tudo autodidata com aquilo que lê, com aquilo que ouve, com aquilo que troca de experiência com outros. Um ensina isso, outro ensina aquilo, eles aprendem e vão fazendo. Nunca fomos lá para fora para estar numa comunidade (do rock, grifo meu), para viver o dia a dia, por exemplo, na Inglaterra, onde tem rock muito bom, queridíssimo, suave. Nunca tivemos este contato. Então, é tudo muito autodidata. Fica tudo muito feito aqui à nossa maneira (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

A opinião de Sónia vai de encontro aos estudos de Connel e Gibson (2003) sobre o foco de pesquisas de cenas musicais relacionado à credibilidade de alguns gêneros musicais segundo suas origens e seus territórios de produção. Tais perspectivas sugerem a relação próxima entre geografia e a música, utilizando noções como o “isolamento” territorial e cultural em relação aos polos consolidados de produção (CONNEL; GIBSON, p.93). Ou seja, a ideia de distanciamento desta estética da globalização seria celebrada, em pesquisas acadêmicas, em artigos jornalísticos e na própria produção fonográfica, pelo fato de (supostamente) proporcionarem culturas independentes das expectativas construídas pelas matrizes culturais globais. No entanto, este caráter de isolamento cultural não elimina a possibilidade de que tais produções musicais estejam conectadas com as influências cosmopolitas e globais.

Com tal panorama, sigo minha análise sobre os festivais dedicados ao *rock*, ORLEI e Rock no Rio Catumbela, no capítulo a diante. Estes festivais possuem uma posição de importância na circulação do *rock* angolano, já que, devido ao cenário de reestruturação econômica do país, a música ao vivo ainda é a principal forma de contato com o gênero musical, já que poucos grupos possuem álbuns gravados. Os festivais de rock, de forma majoritária, oferecem dinâmicas próprias de comunicação e de interação com suas práticas culturais, como as performances musicais e as respostas corporais de seus públicos, a sensação de pertencimento temporária a um grupo social que compartilha gostos musicais e comportamentos específicos. Mas, uma das características mais importantes destes festivais é a criação de espaços de travessias de gêneros musicais para a constituição de uma cultura do gênero rock em Angola.

4. QUEM GOSTA DE ROCK?: OS FESTIVAIS COMO LOCAIS DE CONTATO COM OS CÓDIGOS CULTURAIS DO “ROCK”

Este capítulo aborda os tipos de deslocamentos do gênero musical metal nos territórios do Huambo e da Catumbela, cujo caráter majoritariamente ao vivo possui a liderança de dois festivais dedicados ao movimento do rock angolano, O ROCK LALIMWE ETEKE IFA (ORLEI) e Rock no Rio Catumbela.

Os festivais de música, para além de sua abordagem no área de Turismo, também têm sido problematizados sob a perspectiva das cenas musicais. Janotti Jr (2013), inspirado pela abordagem de Anthony Giddens sobre os usos dos territórios pelas populações, destaca que uma das características do conceito de cenas musicais seria a modificação dos espaços geográficos e/ou virtuais em “lugares significantes marcados pelo consumo da música” (JANOTTI, 2013, p.2).

Esta produção de territórios, mediada pelos festivais de música locais, criaria:

redes móveis múltiplas de capital, de pessoas, de objetos, de símbolos e de informações que estão interligadas e conectadas, criando uma mistura particular complexa, mas mutável, de interações sociais, materialidades, mobilidades, imaginários e efeitos sociais heterogêneos (ROCHOL; STAHL, 2017, online).⁹⁵

Contudo, os festivais de música, assim como outros tipos de eventos em sintonia com certos territórios, apresentam um desafio conceitual aos pesquisadores de música quanto ao uso de cenas musicais ou de circuitos musicais, como analisado por Herschmann (2013). O pesquisador reflete que muitos conceitos têm sido empregados para se compreender as negociações dos grupos sociais que interagem em torno dos gêneros musicais, os quais vêm “ressignificando (e reconfigurando) mais ou menos temporariamente” os espaços urbanos (HERSCHMANN, 2013, p.51).

Ainda que não sugira o uso de um termo para compreender como os atores sociais “têm construído territorialidades que afetam o ritmo e o cotidiano das cidades em diferentes localidades” (HERSCHMANN, 2013, p.51), Herschmann utiliza o termo “territorialidade sônico-musical” para reforçar que tais dinâmicas sociais possuem

⁹⁵ Urban spaces are in an ongoing process of becoming, (re)constituting their connections through “multiple networked mobilities of capital, persons, objects, signs and information” that are intertwined and connected, creating a particular, but everchanging, complicated mix of heterogeneous social interactions, materialities, mobilities, imaginaries and social effects” (EDENSOR, 2012, apud ROCHOL; STAHL, 2017).

fronteiras que “estão sempre mudando, tendo em vista o constante fluxo dos interesses e demandas negociadas entre os envolvidos direta e indiretamente” (2013, p. 51). A preocupação do autor é a de que não tomemos os conceitos, inspirados na Geografia, de forma determinista ao analisar a emergência das práticas musicais em determinados locais.

John Connel e Chris Gibson (2003) abordam como as práticas musicais podem emergir em determinados territórios urbanos e como estas produções culturais mediam as relações entre os atores sociais e os locais. Para os pesquisadores, as metrópoles, majoritariamente, forneceriam a estrutura necessária, como casas de shows, estúdios de gravação, produtores, lojas de instrumentos musicais, para a emergência das cenas musicais e para uma ligação mais intensa dos envolvidos na rede musical com outros músicos, compositores, e com uma audiência conectada aos códigos culturais dos gêneros musicais.

Como observado acima, os maiores festivais dedicados ao gênero musical são realizados na capital da província do Huambo, Huambo, e no município da Catumbela, localizada entre a capital Benguela e o Lobito. Mesmo posicionadas em áreas urbanas, estas cidades não apresentariam todos estes espaços de atuação para a realização de práticas musicais do *rock* ou do metal, ao contrário do foco majoritário das pesquisas sobre cenas musicais.

Este é uma das críticas de Stéfano Barone às abordagens sobre cenas musicais, quando se deparou com o cenário econômico e social em que a produção do gênero musical metal era realizado na Tunísia. Como já mencionado no capítulo 3, Barone (2015) pesquisou como as limitações de acesso às tecnologias de gravação e de reprodução musical, a qualidade dos instrumentos musicais oferecidos pelas lojas de música, a desigualdade social e econômica e a burocracia influenciam no desenvolvimento da produção e da circulação do gênero musical metal.

Desta forma, meu objetivo aqui é elencar como estes eventos musicais temporários seriam sítios de contato de população com os códigos culturais do gênero musical rock e do metal. Os festivais de *rock*, no geral, são caracterizados por formas particulares de comunicação e de interação com suas práticas culturais como tipos específicos de performances musicais e de respostas corporais do público e de suas bandas, como moshs e headbanguings, o sentimento de pertencer a um grupo social que compartilha dos mesmos gostos musicais e de comportamentos, como vestuários, uma atitude de abertura referente às novas experiências e à aproximação de pessoas, até

então, desconhecidas, o consumo de bebida alcoólica etc (TJORA, 2016).⁹⁶ Ora, estas seriam uma gama de expectativas criadas pelos festivais de *rock* ao redor do mundo e que já são observadas no corpus trabalhado. Janotti (2013) argumenta que se as cenas musicais apresentam a ocupação dos espaços urbanos através das dinâmicas dos gêneros musicais, então, poderíamos pressupor:

(...) um processo de agenciamento coletivo em que sonoridades desterritorializadas são territorializadas, ganhando corpo através de performances que materializam aspectos sensíveis e sociais da música em um jogo de apropriações diversas que envolvem conexões entre local/global, masculino/feminino, estética/mercado, tecnologias coletivas/individuais, dispositivos/subjetividades (JANOTTI JR, 2013, p. 2).

Tjora (2016) comenta que os festivais de rock possuem um papel importante na “mitologia da música popular” por conservar e expandir “suas audiências, legitimando formas particulares de tradições, e dando ao seus artistas e aos fãs um senso de identidade coletiva, compartilhada” (p.64). Embora Tjora se concentre nos festivais de rock, cujos ingressos são pagos e possuem uma estrutura diferenciada, como área de camping, em relação ao corpus desta pesquisa, um dos pontos analisados aqui são os festivais de rock como um “micro cosmos social, limitado no tempo e no espaço, em que os processos sociais podem ser examinados em detalhes para uma compreensão mais genérica da comunidade” (TJORA, 2016, p. 65).⁹⁷

É sob tal perspectiva que abordo o papel dos festivais ORLEI e Rock no Rio Catumbela não somente como fontes de elevados níveis de prazer, de felicidade e de divertimento. Os participantes procuram certos tipos de experiências quando vão aos festivais, constituindo uma série de motivações, e quando tal desejo é alcançado “a sua satisfação se reflete nas intenções comportamentais futuras” (QUEIROS, 2015, p. 2). Esta criação de uma cultura do rock proporcionada pelas atrações destes festivais de música consiste em uma das bases de questões abordadas neste capítulo.

⁹⁶ Embora tenha consciência de que os estudos de experiência estética constituam um campo variado de discussões, para fins de contextualização menciono que o conceito de experiência estética no campo das artes, segundo John Dewey, trata a experiência através de uma dinâmica de trocas entre o sujeito e as condições do ambiente em que acontece a interação. Para Dewey (1934), a arte constitui um processo de interação com os objetos materiais, o corpo ou algo externo ao corpo, com ou sem uso de ferramentas, tendo como objetivo a percepção de algo visível, audível ou tocável. Embora as experiências ocorram através da interação entre a matéria e o ambiente, isto não significa que as experiências sejam completas, pois o sujeito pode abandonar a interação ou simplesmente ter sua ação dispersa por um fator externo.

⁹⁷ I regard the rock music festival as case of a social micro cosmos, limited in space and time, in which social processes may be scrutinised in detail for a more generic understanding of community.

Como mencionado no capítulo 2, a realização do festival Rock Fora de Stock, em 2009, em uma fazenda localizada na zona rural da província do Huambo, foi o pontapé inicial do que se tornaria o Rock Lalimwe Eteke Ifa (ORLEI), em 2011. O título do festival escolhido por Sónia Ferreira e Wilker Flores significa “O Rock é verdade”, no idioma do grupo etnolinguístico umbundu, uma forma de homenagear a cultura local e por que não criar uma identificação entre a comunidade local com o que seria o gênero musical *rock*. O Rock Lalimwe Eteke Ifa, realizado no dia 21 de maio de 2011, na Avenida Saily Mingas, no Huambo, teve a participação das bandas Dor Fantasma, Before Crush, Black Soul, Instinto Primário, Zé Beato e Os Desempregados, entre outras.

Menciono esta edição do festival porque consiste em um momento importante para os rockers angolanos, por dois motivos. Em primeiro lugar, as gravações do que se tornaria a obra audiovisual Death Metal Angola foram realizadas nos bastidores da produção desta edição. Em segundo lugar, porque este foi um dos primeiros episódios de contato presencial de *rockers* moradores das capitais Luanda, Huambo e Benguela. Uma das ideologias que caracterizam não apenas o ORLEI, mas o movimento do rock angolano em si é o Faça Você Mesmo (Do It Yourself, em inglês): seja na montagem dos palcos e dos instrumentos musicais, no transporte de materiais necessários para a passagem de som etc, como lembrou o baterista João Paulo da banda Instinto Primário:

Nós estávamos tão entusiasmados! Foi uma *granda* viagem! Chegamos lá e pensamos que já estava tudo montado. Não havia nada montado! Zero! O concerto devia começar às 15h, 15h30. Os americanos já estavam aqui para fazer o documentário em Angola. Entrevistaram-nos também, a nós e a várias outras bandas. O engraçado é que fomos nós e as outras bandas, que ajudamos a montar o palco, a montar o som (risos) (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

O atraso ao qual João Paulo se refere acima ocorreu porque a empresa de aluguel do palco entregou os tabladros móveis com cinco horas de atraso. Este palco seria ainda muito pequeno para ser utilizado pelas bandas e seus instrumentos musicais. Segundo os relatos, este palco era composto por várias mesas a serem montadas e, por isto, foi necessário adapta-lo nos fundos com uma base de caminhão que estava localizada na Okutiuka. “Lembro de ter olhado para um caminhão, perguntei quem ia usar, alguém me respondeu que ninguém e eu falei para pegarmos o caminhão para colocar atrás do palco para colocar a bateria”, comentou Yannick Merino.

A alimentação dos participantes ficou a cargo de Sónia, a qual serviu as refeições em sua casa. Parte das bandas ficou acampada nas instalações da ONG Okutiuka e outra parte preferiu se hospedar em um hotel local, pois, naquele período, a produção ainda não havia adquirido a parceria com o Hotel Tchimina, no centro do Huambo.

Este concerto obteve mais organização direcionada pelos esforços de Sónia, cuja conexão com a direção da ONG Okutiuka acabou por conquistar a confiança de patrocinadores, como a cervejaria Cuca, de pequenas empresas locais e do próprio Governo Provincial do Huambo, os quais ajudaram não somente com recursos financeiros, mas também na aquisição de geradores de energia elétrica.

O impacto do ORLEI na comunidade do Huambo pode ser observado não apenas pelas esferas de contato da população com o que seria o gênero musical rock, mas também pela construção de um espaço de interação social mediado pelo consumo musical, como observado por Sónia Ferreira:

Não tínhamos uma ambição maior porque tínhamos de nos conhecer melhor, conhecer os rockers, não conhecíamos as administrações dos hotéis e tudo o mais. Então, já foi alguma coisa para o rock, pois o rock era um tabú imenso aqui. Um tipo de música que as pessoas consideravam barulho, coisa de drogados e de malucos (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Uma das decisões da produção do ORLEI foi a mudança das datas de realização do festival do mês de maio para o mês de setembro por causa das baixas temperaturas atingidas no local primeiro semestre do ano. O clima incomodou principalmente os integrantes de bandas de Luanda, os quais utilizaram uma estratégia para se manterem aquecidos até a hora de suas apresentações, como foi lembrado por Zé Beato, pelo grupo Instinto Primário e por Yannick Merino, o qual tocava com o projeto musical Aconteceu:

“Eu nunca vi num Jimny (modelo de carro da Suzuki, grifo meu) caber mais de quatro pessoas. Naquele dia, coube mais de 8 porque estava frio! Tava muito frio! Todo pessoal entrou mesmo no carro e ligou o aquecedor porque estava muito frio” (Entrevista com Yannick Merino, realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Nos dias atuais, ORLEI é realizado na semana de comemoração do aniversário da cidade do Huambo, no dia 21 de setembro. O que destaco é que a interação dos participantes dos festivais de música, embora variem de caso a caso graças a uma influência de fatores externos, também contribui para o contato e a constituição de uma

cultura do rock. Na semana seguinte ao festival do Huambo, crianças locais que presenciaram os concertos andavam pelas ruas cantando ou imitando os comportamentos das bandas que atuaram naquela edição e gritavam: “O rockee”, complementou o músico Zé Beato, imitando os moradores locais.

O cenário descrito por Zé Beato nada mais aponta a experiência do consumidor nos festivais, a qual consiste em uma rede articulada de estímulos sensoriais e corporais dos participantes. Os níveis de emoções, criados pelo envolvimento com o evento, podem gerar laços afetivos com uma atração musical ou com a própria organização geral do evento, levando o sujeito a comparecer às edições futuras. A experiência individual também ofereceria o acesso ao conhecimento de uma dada cultura e de criação das “práticas de festivais” baseadas em experiências prévias de outros festivais (TJORA, 2016, p.77). Estas habilidades adquiridas nos festivais também são proporcionadas pelas interações entre o sujeito e os outros participantes. Tal dinâmica pode resultar em uma mudança de comportamento do participante, ao mesmo tempo em que proporcionaria o sentimento de pertencimento a um dado grupo social (QUEIRÓS, 2015).

Quando soube da existência do Rock no Rio Catumbela, festival de música realizado na cidade da Catumbela, na província de Benguela, em conversas informais nas redes sociais com o produtor Carlos Bessa, minha primeira reação foi interpretar a produção do festival brasileiro Rock in Rio como matriz cultural seguida pela produção do evento. O produtor da Cube Records ressaltou que a história por trás da idealização do evento musical possui outras motivações que se distanciam de uma visão do RNR como um espelho do Rock in Rio Brasil/Portugal, em Angola. Um de meus argumentos era o de que o Rock in Rio constituiu um marco de consolidação do gênero musical metal por apresentar shows de bandas internacionais, como Queen e Ozzy Osbourne, demonstrando para o país que havia um nicho cultural dedicado à sonoridade.

A Cube Records começou a promover o festival *underground* Avalanche Rock And Metal Festival, em Benguela, e durante a procura de patrocinadores, conheceu o diretor comercial da cervejaria Soba Catumbela, Jorge Arrulo. Desta parceria, não somente as edições posteriores do Avalanche receberam apoio da Soba Catumbela, como o oferecimento de bebidas para vendas, mas também surgiu a proposta de realização de um festival em homenagem mudança da Catumbela de distrito para município, no dia 5 de outubro de 2011.

Para comemorar o aniversário do município da Catumbela, em 2013, a Soba Catumbela preparou uma série de eventos culturais, e Jorge Arrulo entrou em contato com Carlos para que a Cube Records criasse um evento dedicado ao rock. Após uma reunião com os diretores da Soba Catumbela, Carlos elencou algumas ideias para inserir a cultura do rock nas festividades da cidade:

Eu saí da fábrica (da Soba Catumbela, grifo meu) em direção ao centro da Catumbela. Passei de carro pela marginal da Catumbela, que tem o rio que se chama Catumbela. Então, parei o carro e pensei: Vou sentar aqui um *bocadinho* e vou pensar (no evento, grifo meu). Comecei a elaborar uma ideia assim: Ele (Jorge Arrulo, grifo meu) tinha pedido para fazer um concerto de rock. Mas, um rock mais calmo, meio acústico. Ok. Sentei ali (na marginal da Catumbela, grifo meu) e comecei a olhar para o rio. Bem, o rio tem muito pouca profundidade, muito pouca mesmo..." (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

Sentado na marginal em frente ao rio, Carlos percebeu que nos primeiros meses do segundo semestre de cada ano, o rio Catumbela possui pouca profundidade, o que permite que os moradores andem com a água até a altura dos joelhos. O cenário instigou Carlos a explorar aquele espaço geográfico, colocando o palco literalmente na planície em frente ao trajeto do rio, com tochas nas margens iluminando o ambiente. "Claro que temos este nome na cabeça (Rock in Rio, grifo meu)! Mas, colocar bandas para tocar dentro do rio é Rock no Rio, não tem como ser diferente! (risos)" (Entrevista realizada por skype, em julho de 2016).

Embora o reconhecimento do local, realizado pelas autoridades do Governo Provincial da Catumbela, do Corpo de Bombeiros e da Polícia local, tenha demonstrado que o espaço próximo ao leito do rio não era seguro para a realização do evento, o Rock no Rio Catumbela ocuparia um terreno localizado no outro lado da marginal do rio Catumbela. A proposta inicial do Rock no Rio Catumbela era promover bandas de rock para um público formado, em sua maioria, por pessoas "que não são próximas do gênero musical" (Entrevista realizada por skype, em maio de 2016). Progressivamente, formações nacionais – e de outros países do continente africano, como África do Sul – foram inseridas na programação da Cube Records para aproximar a comunidade local de texturas densas do gênero musical metal.

Este capítulo propõe uma análise de questões evidenciadas pelos trabalhos de campo realizados em 2014, em 2016 e em 2017, durante os festivais Rock no Rio Catumbela e ORLEI, ou seja, nas cidades do Huambo, da Catumbela e, conseqüentemente, de Luanda. O primeiro bloco de questionamentos evidenciados em

meu contato com o movimento do *rock* angolano consiste na fluidez sonora realizada pelas produções musicais do movimento musical. Entre os caminhos teóricos seguidos aqui para compreender a heterogeneidade dos elementos sonoros empregados pelas bandas angolanas, destaco a inspiração em Holt (2007) e sua poética da “music in between”, ou seja, procuro observar como o rock angolano é constituído em um entre lugar formado pelo cruzamento de variados gêneros musicais, como o metal. Para tanto, descrevo minha experiência etnográfica do primeiro contato com o movimento do rock angolano, em 2014, na quarta edição do ORLEI.

O segundo bloco de questões destaca as dinâmicas da quarta edição do Rock no Rio Catumbela, onde pude tomar contato com uma programação fluida entre gêneros musicais, já que nem toda a programação é composta por artistas majoritariamente dos gêneros rock e do metal. Contudo, as convenções estéticas adotadas pelos artistas nacionais, atuantes no Palco Mundo, estão conectadas, de alguma forma, aos códigos sonoros do rock. Já, em 2016, observei que os discursos dos integrantes do movimento do *rock* angolano transitam entre modos de classificação dos festivais próximos de interpretações das categorias real (como uma versão de um underground, no caso o ORLEI) e falso (como uma versão de um mainstream, no caso o Rock no Rio Catumbela).

Este fato tem chamado minha atenção visto que tais dinâmicas podem aparecer como uma defesa de certa identidade ligada ao movimento do rock angolano. Em relação ao trabalho de campo no Huambo, em 2017, apresento minhas percepções sobre performance musical e as negociações entre as bandas angolanas e os públicos locais, considerados pelos atores sociais, como não consumidores diretos do gênero musical rock. Porém, já em sua sétima edição, o ORLEI, e o Rock no Rio Catumbela, em sua quinta edição, tornaram-se polos de disseminação e de contato dos códigos culturais do rock.

O terceiro bloco de questões revela minha aproximação com a produção do Rock no Rio Catumbela, em 2017, sob a direção do selo Cube Records, e as reflexões suscitadas pelo meu olhar mais próximo das dinâmicas culturais da rede musical. Ou seja, elenco como as ações de participação na realização do festival me fizeram modificar minhas observações sobre os rockers angolanos e suas redes sociais. No fim deste capítulo, cito a última questão desdobrada pelo trabalho de campo e pelas conversas com os integrantes do movimento do rock angolano: por que Luanda ainda não consolidou espaços de atuação ao vivo para as bandas de rock locais?

4.1. TCHIWA, TCHIWA?: O ROCK LALIMWE ETEKE IFA 2014

A quarta edição do ORLEI tinha a abertura do evento prevista para começar no dia 20, às 18h, mas somente ocorreu após as 21h. Uma queda de energia no Pavilhão Osvaldo Serra atrasou a montagem do palco e de sua iluminação e, conseqüentemente, da passagem de som dos músicos programados (figura 2). A apresentação do festival foi realizada pelo radialista da Luanda Antena Comercial (LAC), Antonio Videira, o qual tem o hábito de começar as interações com o público local usando saudações na língua umbundu, como “Tchiwa Tchiwa” (Tudo bem?, em português).⁹⁸

Quando os instrumentos começaram a ser afinados e a passagem de som parecia ter início, a forte chuva interrompeu as atividades. A equipe técnica, formada por três colaboradores, entre eles o baterista Tuchometal da então banda Tabu (a banda se desdobrou nos grupos Sentido Proibido e Tiranuz), cobriu a estrutura do palco com toldos para proteger os equipamentos. Com os atrasos na programação, a organização transferiu as apresentações de bandas e artistas disponíveis, para o dia seguinte, 21. Embora os colaboradores tenham começado a desmontar os equipamentos e a iluminação do palco, por volta das 23h30, a banda de Luanda, M'vula, manteve a proposta inicial de tocar no dia 20.

O segundo dia do ORLEI, 21, começou às 18h30, com a seqüência de apresentações de Lunna (Capital Huíla), Paralelo State (Huambo), Dor Fantasma (Benguela), Zé Beato e Os Desempregados (Lobito), Kizua Gourgel (Luanda), Still Rolling With Times (com integrantes do Huambo e de Luanda), Vodka (Benguela) e Before Crush (Lobito).

Mesmo participando da dinâmica de um festival, o público não se dispersou durante as performances ao vivo. Os espectadores mantinham sua presença nas atrações, independente do gênero musical adotado pelas formações. Embora a dimensão sonora e temática das bandas de metal, como Dor Fantasma e Vodka, e de Zé Beato e Os Desempregados possuam convenções estéticas diferenciadas, o público presente apresentou respostas corporais semelhantes durante as atrações. Nos shows das bandas Dor Fantasma, Vodka e Before Crush, foram observadas algumas experiências musicais de reconhecimento do metal como *moshs* (figura 16).

⁹⁸ A quarta edição do ORLEI teve o patrocínio da secretaria de Cultura do Huambo, das cervejarias Cuca e Doppel, estações de rádio locais e empresas de médio porte, como a Tipografia Corimba, e do hotel Tchimina.

Figura 16: As respostas corporais no show do Vodka e o solo de Amílcar (lado direito)



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Dois jovens que interagiram através destas respostas corporais verificadas nos shows com texturas sonoras mais densas também se comunicaram com o músico Zé Beato, cantando os refrões das canções, como o público em geral, e subindo ao palco e realizando o movimento de balançar a cabeça para cima e para baixo, a ação de “banguear” como nomeado pelos fãs do metal.⁹⁹ Estas respostas corporais seriam um termômetro da qualidade do *show* oferecido: a postura do artista no palco, o repertório selecionado, as negociações entre o artista e a audiência.

Recorro ao sociólogo Simon Frith para compreender estas relações entre os artistas atuantes no festival ORLEI e o público local, utilizando-me de sua análise sobre a performance musical. Frith (1997) observa que a performance precisa ser compreendida para além de sua dimensão textual, em uma menção ao livro *A Letra e a Voz* de Paul Zumthor em que o autor interpreta a leitura de textos pelos trovadores como uma performance.

Para tanto, Frith (1997) indaga o leitor sobre o que caracterizaria uma expressão artística como performance? Quais são suas condições de existência? Qual a diferença entre performance no palco e fora do palco? A última pergunta direciona as críticas de Frith ao argumento de Noel Carrol sobre a performance artística. A teoria da arte se concentraria no meio de transmissão da expressão artística, ou seja, o trabalho e o artista

⁹⁹ Mosh é o comportamento do público dos subgêneros do rock que envolve o corpo e outras formas de contato físico, como colisões e empurrões. Banguear é o movimento de girar a cabeça, para cima e para baixo, tendo como referência o tempo musical. Stage diving significa mergulhar do palco em direção ao público. Wall of death: movimento em que o público se divide como paredes. No trecho mais pesado da música, as duas partes correm em direção uma da outra para ter uma colisão.

seriam considerados a mesma esfera de um evento, e o espaço de produção artística seria temporário e delimitado pela própria atuação do artista em questão.

Frith descreve a importância da mediação do corpo na fruição musical, referindo-se não apenas à execução musical, mas também como a performance é recebida, interpretada e avaliada pelo público. Logo, a performance é um processo comunicativo, uma forma de retórica de gestos, baseado na corporeidade e, ao mesmo tempo, uma experiência de interação social, com normas negociadas a partir dos gêneros musicais e do público.

No caso da performance musical como uma “retórica de gestos” (FRITH, 1997), os componentes do movimento do *rock* angolano foram identificados, aos poucos, durante a canção Put A Keep Are You. Enquanto Zé Beato cantava os versos “A ignorância cresce com o capital e a realidade é crua na capital”, rockers angolanos, como Yuri Almeida, baixista do grupo Instinto Primário e coordenador da Associação Angolana de Rock, e Manel Kavalera, DJ e produtor da Kavalera Entertainment, moradores da capital, Luanda, foram mencionados pelo cantor. Yuri Almeida atua, desde então, como responsável pela mesa de som destes festivais dedicados ao rock e, nesta edição, foi auxiliado pelo integrante da banda Hiflow/Kosmik, Tiago Oliveira, atual produtor do Estúdio 2, em Luanda.¹⁰⁰ Até então, havia encarado este cenário como um caminho de aproximação do senso de comunidade circunscrito pelo festival. Contudo, percebi, depois, que a menção destes moradores da metrópole durante os versos da canção, demonstrava os tipos de relações afetivas dos *rockers* com a capital Luanda, a qual é amada e odiada entre os integrantes do movimento do *rock* angolano, como veremos na última seção deste capítulo.

Como mencionado no capítulo anterior, este trabalho de campo teve caráter exploratório, de aproximação inicial com o movimento do *rock* angolano. A partir dele, tenho procurado analisar algumas questões direcionadas pela tentativa de descentralizar o conceito de gênero musical, tornando-o menos rígido nos relatos etnográficos a seguir. Desta maneira, elenco, aqui, com os preceitos da “música entre gêneros” que o

¹⁰⁰ Menciono a importância da iniciativa do músico Tiago Oliveira, de procurar reverter a carência de profissionais especializados na captação e na produção de bandas de rock em Angola. O Estúdio 2, localizado no centro de Luanda, foi inaugurado no mês de março de 2016, sendo construído nos fundos do prédio de propriedade familiar em que se encontra uma academia. A aposta de Tiago na construção do estúdio constituiu a realização de um sonho, visto que o músico já trabalhava em um pequeno estúdio nas instalações de sua residência, desde 1999. Com a ajuda de amigos e integrantes do movimento do rock angolano, como os instrumentistas Yuri Almeida e Tozé, Tiago tem procurado organizar a agenda de gravações do estúdio, já que a atuação como produtor musical não consiste em sua principal fonte de renda.

movimento do *rock* angolano destaca estruturas sonoras que são compartilhadas por variados gêneros musicais, desafiando a rigidez dos códigos culturais do metal. De forma complementar, ressalto que os festivais dedicados ao gênero musical *rock*, em Angola, seriam espaços privilegiados para compreendermos como as práticas musicais são produzidas através da ligação existente entre gêneros musicais.

4.2. NÃO GOSTAMOS DE ROCK!: ROCK NO RIO CATUMBELA 2016

A quarta edição do Rock no Rio Catumbela apresentou modificações em sua estrutura, em 2016. O line-up foi dividido em dois palcos: Mundo, dedicado à música popular angolana e, neste ano, supervisionado pela cantora Irina Vasconcelos, e Rock, composto por apresentações de bandas do movimento do rock angolano e internacionais e, comandado pelo produtor da Cube Records, Carlos Bessa. “Aí é que já uma cópia mesmo do Rock in Rio (risos)”, mencionou o produtor. A decisão de subdivisão das atrações musicais em Palco Rock e Palco Mundo foi uma sugestão do patrocinador do Rock no Rio, a cervejaria Cuca.

No dia 07 de outubro, a programação teve os concertos de Jeff Brown (Palco Mundo), Sentido Proibido (Luanda, Palco Rock), Still Rolling With Times (Huambo, Palco Mundo), Cortina Whiplash (Joanesburgo, Palco Rock), Projecto Indigo (Palco Mundo), Pop Show (Luanda, Palco Rock), Paulo Flores (Palco Mundo), Beside (Benguela, Palco Rock), Before Crush (Lobito, Palco Rock) e Horde of Silence (Luanda-Benguela, Palco Rock).

Já no dia seguinte, 08 de outubro, Minimus (Luanda, Palco Mundo), Hiflow (Luanda, Palco Rock), Botto Trindade (Benguela, Palco Mundo), Fênix Project (Luanda, Palco Rock), Jack Nkanga (Luanda, Palco Mundo), Irina Vasconcelos (Luanda, Palco Mundo), M'vula (Luanda, Palco Rock), Black Soul (Luanda, Palco Rock), Zé Beato e Os Desempregados (Lobito, Palco Mundo), Dor Fantasma (Benguela, Palco Rock) e Prince Wadada (Luanda, Palco Mundo).

A abertura do festival, às 19h30, foi iniciada no Palco Mundo com o apresentador e radialista Toke É Esse e a cantora Irina Vasconcelos, então vocalista da banda Café Negro, e com a performance do Dj Ricardo Alves e do grupo de dança Street Dance XXL. Após a primeira atração do Palco Mundo, o rapper angolano Jeff Brown, o apresentador Toke É Esse interagiu com o público com a seguinte pergunta: “Quem gosta de rock?”. Embora a pergunta não tenha sido respondida com empolgação pelos presentes, isto não significa que as bandas dos gêneros musicais rock e metal seriam hostilizadas pelos participantes (figura 17).

Figura 17: O público sob a perspectiva do Palco Rock



Fonte: Horde of Silence.

Contudo, a resposta de alguns moradores locais à pergunta de Toke, “não gostamos de rock, queremos o Paulo Flores”, acionou uma das diversas indagações que cruzam o argumento desta pesquisa: o desafio de bandas de *rock* e de metal de se comunicar com um público que, a princípio, é atraído para participar do festival pelas atrações musicais que não estão inseridas no movimento do *rock* angolano.

É preciso citar aqui que embora a programação do RNR tenha sido segmentada em Mundo e Rock, os artistas escalados para o Palco Mundo “flertam” com as estruturas musicais do rock, como *riffs*, solos de guitarra e o peso sonoro, como o guitarrista Botto Trindade, o qual era integrante de Os Bongos, ou que já fizeram parte de bandas de *rock* nas décadas anteriores, como o grupo Minimus, projeto musical do guitarrista Tozé e do baterista LP (Mutantes), e Irina Vasconcelos, a qual foi vocalista do grupo Café Negro, ou ainda são componentes do movimento do rock angolano,

como Still Rolling With Times e Zé Beato e Os Desempregados¹⁰¹. Por mais que as pessoas acreditem que não gostam do gênero musical *rock*, elas estavam consumindo, de alguma forma, parte de suas convenções culturais, como a sonoridade, o comportamento e as temáticas trabalhadas.

Figura 18: Palco Rock e Palco Mundo no Rock no Rio Catumbela (esquerda-direita)



Fonte: José Alves.

Este foi o caso da primeira atração musical do Palco Rock, a banda Sentido Proibido (figura 19), apresentada pelo locutor Luís Fernandes, do programa Volume 10, e por Yara Paz, a qual também é componente da equipe do Volume 10.¹⁰² Esta foi a primeira apresentação da formação no *Rock no Rio* Catumbela e uma das canções do *setlist* que mais agradou o público, o qual gritava para a banda e também batia palmas e levantava os braços acompanhando a melodia, para além da balada Lágrimas e Mente pra Mim, foi a versão da canção popular Mbiri Mbiri, interpretada na língua étnica

¹⁰¹ Nesta edição do Rock no Rio, as bandas Still Rolling With Times e Zé Beato e Os Desempregados possuíam mudanças nas formações. O primeiro agora possui a proposta de interlocução com o reggae, o blues, a rumba, a semba e o rock. O repertório apresentado pelo grupo teve as canções A Fuga, Ser Feliz e My Baby. A formação do Still Rolling With Times é Wilker Flores [vocal/guitarra], Dieu Kiyedi [baixo] e Las Vegas Lasirem [bateria]. O Palco Mundo também recebeu o músico Zé Beato e Os Desempregados com Zé Beato [vocal/guitarras], Anderson Gavião [percussão e backing vocal], Costinha [guitarra solo], Ediene Dolbeth [bateria]. O grupo apresentou canções já conhecidas do público como "A fumar um boi", do álbum CRU, lançado em 2014, e Put A Keep Are You.

¹⁰² Yara foi a primeira integrante feminina a participar das apresentações do Volume 10. Sua estreia como apresentadora do programa de rádio aconteceu no dia 08 de março de 2014, data em que é comemorado o Dia Internacional da Mulher. Segundo Yara, houve um processo seletivo para colaboradores do programa, no período, e ela enviou um áudio interpretando como apresentaria o programa Volume 10 para Luís Fernandes. Embora a seleção não tivesse o objetivo de integrar o time de locutores, Luis Fernandes gostou do áudio de Yara e a convidou para participar da equipe.

quimbundu pelo grupo de semba Ngola Ritmos e, em 2010, regravada pelo cantor angolano Valdemar Bastos.

Figura 19: O baixista Igor de Almeida, o vocalista Nilzo Baptista e o guitarrista Hernani na estreia do Sentido Proibido (esquerda-direita)



Fonte: José Alves.

O vocalista Nilzo Baptista mencionou, na entrevista realizada com o grupo, que uma das preocupações da formação era criar uma conexão com o público, com suas canções que mesclam a música popular angolana com o gênero musical *rock*. Quando o grupo começou sua trajetória tocando em bares e restaurantes de Luanda, cujo repertório tinha canções do *rock* clássico, como as baladas dos grupos REM e Eagles, as plateias não compreendiam que aquelas músicas eram do gênero musical rock, como reflete Nilzo a seguir:

Eles ficavam: “isso é música romântica. Isso não é rock”. Então, a gente chegou à conclusão de que muita gente gostava de rock, mas não sabia o que era rock em sua propriedade. As pessoas já têm preconceitos e estigmas ligados ao rock. Na cabeça delas, o rock é barulho, o rock é só diiiiiim (imitando uma guitarra distorcida, grifo meu), gritaria e pronto! Nós tocamos uma vez em Viana e o dono do bar nos apresentou para o público como uma banda de rock. Chegamos no palco, tocamos Come As You Are (canção da banda de grunge, Nirvana, grifo meu), tocamos Adele e umas músicas nossas. Quando descemos do palco, uma pessoa da plateia veio falar conosco: “Vocês disseram que eram uma banda de rock. Eu não vi rock aí”. Olhei para o moço e respondi: “Iá, Nirvana é rock”. A mesma pessoa: “Não, vocês não tocaram rock”. Eu perguntei: “Mas, por quê?”. Ele: “Não era rock! Eu não ouvi barulho” (risos). É só para você ter uma ideia de como as pessoas, em sua maioria, estão mentalizadas em relação ao rock aqui. Até existe um movimento de pessoas que são fãs de rock. Mas ainda é muito pequeno se compararmos com a imensidão da população angolana (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Outra proposta da produção do Palco Rock é dar espaço para atrações internacionais, majoritariamente do continente africano, e que possuam pelo menos uma integrante feminina em sua formação. Nesta edição, Cortina Whiplash, formação de Joanesburgo, na África do Sul, tocava pela segunda vez no Rock no Rio Catumbela.¹⁰³ Após a performance de Pop Show, cujo repertório consiste na apresentação de covers de bandas clássicas do rock, como Queen e Jimi Hendrix, foi a vez de Paulo Flores se apresentar no Palco Mundo (figura 20). A atração musical mais aguardada da noite, como era visível a cada reação do público quando os apresentadores do Palco Mundo anunciavam o momento de sua performance. O baterista da banda Horde of Silence, Yannick Merino, enquanto observava a entrada do baterista Hélio Cruz no palco, comentou com admiração que Hélio é um dos maiores instrumentistas de Angola.

Figura 20: Paulo Flores atua no Palco Mundo



Fonte: José Alves.

As programações dos festivais Rock no Rio Catumbela e ORLEI demonstram que as bandas e os artistas-solo elencados para atuar em suas edições são selecionados não apenas pelas propostas estéticas do gênero musical *rock*, mas também pelo seu vínculo, passado ou atual, em bandas do movimento do *rock* angolano. O músico Zé Beato e os Desempregados transitam, desde a juventude entre os gêneros musicais reggae, rock e metal, seja como ouvintes ou nas próprias interações de amigos que compõem esta rede musical em Benguela, no Lobito e no Huambo. Já o cantor Kizua

¹⁰³ Cortina Whiplash é formado pela vocalista/baixista Loandi, a guitarrista Tessa Lilly e a baterista Auriel.

Gourgel era componente da banda de metal, Metal Tomb, na década de 1990, junto com o baterista Hélio Cruz.

Durante a organização de meu trabalho de campo em Angola, em outubro de 2016, uma das decisões tomadas por mim foi a de me deslocar da capital Luanda para a Catumbela na companhia de integrantes da rede musical, para me aproximar de alguns atores sociais que ainda não havia tido contato. No grupo de discussão da IV edição do Rock no Rio Catumbela, no aplicativo whatsapp, combinei com Yannick de viajar com os integrantes do Horde of Silence, Seth William (baixo) e Wiliam Sazanga (vocais/teclado).

Em nossa viagem de Luanda em direção à cidade da Catumbela, no fim do dia 06 de outubro, percebi que o baterista Hélio Cruz iria conosco guiando o carro até o destino final. Menciono esta passagem porque toda a viagem foi “embalada” pela playlist de Yannick a qual era composta majoritariamente por bandas de metal. Uma passagem desta viagem com os rockers angolanos demonstrou os fluxos culturais lusófonos do metal. O baterista Yannick contou que conheceu bandas do gênero musical metal durante sua estadia em Portugal, através das recomendações de colegas da empresa de televisão por assinatura em que trabalhava. Parte de sua equipe era formada por fãs de metal brasileiros, oriundos da cidade Governador Valadares, no interior de Minas Gerais. “Eu era o *gajo* que ouvia música mais leve. Era tudo metaleiro!”.

Em certa hora da viagem, a qual durou sete horas, a canção Heir Apparent, do álbum Watershed da banda sueca de metal Opeth, começou a tocar na sequência musical. Eu comecei a cantar o refrão da música e Hélio olhou para Yannick, os quais estavam no banco da frente, e comentaram que eu tinha conhecimento da banda de metal. Enquanto conversava com Hélio sobre a transição de sonoridades da carreira do Opeth, o qual agora seguiu para o rock progressivo, percebi que o baterista ouvia as canções de forma atenta, marcando os tempos musicais com batidas no volante. Durante a viagem, Hélio contou que já havia tocado em bandas de rock em Angola, mas quando teve o convite para ser instrumentista de Paulo Flores, ele considerou a oportunidade única para ampliar sua visão como baterista. Portanto, por mais que Kizua Gourgel e Hélio Cruz, por exemplo, estejam inseridos em outras redes musicais, criando outros tipos de sonoridades para além do *metal*, isto não significa que não consumam o metal ou que não utilizem técnicas e instrumentos musicais utilizados pelos grupos consolidados, como relatado pelo baterista Yannick Merino:

Para quem não sabe, o Hélio Cruz é rocker! Quando estamos conversando, por exemplo, aonde há outros bateristas, eles ficam olhando para nós surpresos. O Hélio vira e fala: “Opa, vocês pensam o quê? Minha base é heavy metal!”. Apesar de ele não ter uma atitude típica de rocker, a assinatura do kit de bateria dele é a mesma do baterista do Tool (Danny Carey, grifo meu)! Ele gosta *bwé* de Tool (banda de metal progressivo norte-americana, grifo meu)! Acho que, até hoje, é o único baterista angolano que é patrocinado por marcas internacionais. Agora ele está com a PAISTE e de baquetas com a Vic Firth (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Após Paulo Flores, o Palco Rock teve a sequência de apresentações das bandas Beside, Basicantes e Before Crush. Beside intercalou canções mais agitadas, com transição de vocais limpos e rasgados, e baladas. Entre a passagem de uma música para outra do repertório escolhido, o vocalista Fuzzy do Vale perguntou para o público: “Quem gosta de rock?”. Pergunta vencedora da noite, o público continuava a demonstrar pouca reação ao questionamento. Já no fim do festival, procurei compreender o que esta pergunta, afinal, queria dizer tanto para as bandas quanto para o público presente: “Quem gosta de rock, o gênero musical? Quem gosta de rock, o estilo de vida? O que seria o rock, afinal, para aquele público que estava ali?”

Quanto à banda de deathcore Before Crush, as apresentações tiveram a participação da cantora Fiona em uma sequência de canções com texturas sonoras mais leves e com vocais mais limpos do que se espera de uma banda de deathcore. A proposta da performance do BC surpreendeu alguns fãs da banda presentes na Área VIP, os quais aguardavam uma performance com mais “energia e mais técnicas musicais” do *deathcore*. O que pretendo demonstrar com este cenário é que a área VIP parece concentrar o público inserido nas convenções sonoras, temáticas e comportamentais do gênero musical *rock* e do metal. Este caso direcionou meu olhar para a atuação da área VIP como espaço de interlocução dos códigos culturais do *rock* e do metal globais.

Neste setor foi montado o pequeno stand de venda de *merchandising* das bandas do movimento do *rock* angolano.¹⁰⁴ Contudo, na edição do festival de 2017, o apresentador do Palco Mundo, Toke É Esse, sugeriu o caráter “elitista” da área VIP ao

¹⁰⁴ Nesta edição, foram disponibilizados o álbum da banda M'vula, Focus, o qual foi vendido antes de sua data de lançamento oficial, em novembro de 2016, o EP Chegando da banda Black Soul e camisetas e adesivos da banda Dor Fantasma.

se digirir para o público em geral: “As pessoas do público podem bater palmas! O resto de vocês da área VIP podem sacudir as jóias”.¹⁰⁵

Figura 21: O baterista Yannick Merino, o guitarrista Jayro, o baixista Seth e o vocalista William (esquerda-direita): Horde of Silence



Fonte: José Alves

O fim do primeiro dia do festival foi realizado pela apresentação da banda de black/death metal, Horde of Silence (fotografia 20), outra banda produzida pela Cube Records, assim como Dor Fantasma. Já na madrugada do dia 08, o baterista Yannick Merino, o guitarrista Jayro Cardoso (também integrante da banda Dor Fantasma), o baixista Seth William (integrante da banda Silent Whisper) e o vocalista/tecladista William Sazanga iniciaram o concerto com uma introdução instrumental com uma ambiência soturna, a qual parece ter deixado um participante da plateia impaciente. Em dado espaço de tempo, este participante gritou em direção ao grupo: “comece logo a tocar”.

Embora o projeto musical de integrantes das cidades de Luanda e de Benguela reproduza as convenções sonoras e temáticas do metal, como a sensação de peso, a intensidade das texturas sonoras e a transição de vocais guturais e gritados, a plateia foi receptiva ao grupo, como avaliado pelo baterista Yannick Merino:

¹⁰⁵ A referência de Toke é Esse consiste na declaração de John Lennon, durante um show beneficente da Royal Variety Performance, em que se dirigiu para o público com a seguinte ideia: “Para nosso último número, eu queria pedir a ajuda de vocês. As pessoas nos assentos baratos podem bater palmas. O resto de vocês pode sacudir as jóias”. A área VIP possui um setor de venda de ingressos para entrada no espaço dos DJs, com o custo de 5000 kwanzas (em torno de R\$76, 35 na cotação do dia 22 de março de 2018). Grande parte dos ingressos são dados de cortesia a empresários, a representantes políticos e demais contatos da empresa Cuca.

Acho que o pessoal aqui da Catumbela é, digamos, o mais receptivo de todos os sítios que já toquei. Eles recebem bem aqui qualquer tipo de banda. Não sei se por falta de divertimento... Não importa se é metal, se é pop, se é kuduro, eles aderem. Uma das coisas que posso te dizer que é para louvar o pessoal daqui: pode até ficar vazio, mas não fica menos de 100 pessoas no público. Eu fiquei espantado ontem porque fomos tocar e tinha mais de 90 pessoas (risos)! (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2016).

Dois reflexões surgiram durante o concerto do Horde of Silence. O produtor Carlos Bessa assistiu ao show do HOS em um canto do palco e observava o baterista Yannick com uma expressão de felicidade. Acredito que a reação de Carlos fosse pelo fato notável que estava acontecendo naquele instante: uma banda de black/death metal tocando para um público de 5.000 pessoas (em rotatividade, durante a noite), e que estavam tomando contato com a sonoridade pela primeira vez.¹⁰⁶ Para quem compreende como o metal é atravessado pelos dois modos de produção, circulação e consumo de música, mainstream e underground, e a própria posição do black/death metal na música popular, toca-lo para um público desta magnitude, sem sofrer represálias de uma audiência que não tinha como motivo inicial presenciar estas performances musicais, é algo a ser analisado em trabalhos posteriores.

Uma hipótese do baixista da banda Ovelha Negra, Yannick Matos, quando indaguei sobre o público dos festivais dedicados ao *rock*, pode ser uma das chaves de compreensão deste comportamento da comunidade local em relação às performances musicais do gênero musical rock¹⁰⁷:

Por um lado, as pessoas não se dão conta de que, no fundo, no fundo, ouvem muito rock. A maior parte do povo angolano ouve muito rock. Nós também temos de entender o nosso povo, no sentido das classes sociais. Há pessoas mais desfavorecidas, que não tem culpa de estarem mais desfavorecidas. Elas não têm culpa de não terem conseguido uma boa educação, uma educação básica. Por exemplo, a música Fortaleza (uma das canções da banda Ovelha Negra, grifo meu) tem um ritmo um pouquinho mais pesado e, por causa disto, vejo as pessoas falando: “Se vocês fazem rock, não quero que façam um rock muito pesado. Pelo menos, façam aquele rock assim mais leve. Se for aquele rock pesado, eu vou embora”. Mas, às vezes, estas pessoas não entendem que a forma que a música pode ter, a sua estrutura, a forma que vai intervir nos nossos ouvidos é que fará a pessoa captar a mensagem. Muita gente já me disse: “isto é música de drogado”. Já houve uma pessoa ou outra que eu já peguei e levei para um evento e elas ficaram: “não acredito que isto aqui existe”. Nós somos poucos, mas somos poucos a fazer uma grande diferença (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

¹⁰⁶ Estimativa de público dada pela organização do festival.

¹⁰⁷ A banda Ovelha Negra é formada por Mag Oga Jackson (vocaís), Yannick Matos (baixo), Jay Santos (guitarra) e Vlado Teixeira (bateria).

A outra questão sobre Horde of Silence consiste na relação do grupo com os códigos culturais do black/death metal. Uma das reflexões surgidas sobre quais tipos de convenções do gênero musical metal são mantidas e quais não são replicadas pelos músicos angolanos surgiu após a realização do festival. Em conversas informais com William, soube que ele e Yannick participam do movimento religioso “mórmon”. Quando indaguei Yannick sobre a relação dos integrantes com a religião mórmon e a banda de black/death metal, o baterista comentou que o que atrai os músicos é a “sonoridade” e que não há necessidade de se replicar a ideologia do black metal correlacionada ao satanismo. Minha curiosidade nada mais se devia pelo fato de que, nas percepções do underground, “(...) é uma assunção amplamente aceita: compor e escutar black metal no *underground* significa cultivar alguma forma de satanismo (CAMPOY, 2009, p.188).

Embora o subgênero black metal seja considerado o mais radical em suas ideologias, tanto em pesquisas acadêmicas quanto pelo conhecimento nativo, Campoy alega que, a prática do black metal no Brasil, por exemplo, não teria nenhuma “tentativa de organização filosófica, teológica ou mesmo militar que extrapole o âmbito do underground” (CAMPOY, 2009, p. 188). Portanto, esta negociação entre a dimensão sonora e a dimensão temática e ideológica do subgênero black metal, no Brasil, também pode apresentar questões para compreendermos as propostas estéticas do Horde of Silence. Logo, estes tipos de negociações com os códigos culturais do black metal não criariam nenhum outro tipo de prática que extrapole a composição, a gravação, a performance e o consumo do black metal no *underground* (CAMPOY, 2009). Neste caso, uma das condições de interpretação dos preceitos religiosos pode ser observado no uso de indumentárias ligadas ao universo religioso, como a fantasia de monge, pertencente a Yannick Merino, a qual Mickha usa nas performances ao vivo.¹⁰⁸

No dia seguinte, 08, o *soundcheck* das bandas teve um atraso de - quase - cinco horas, sendo iniciado por volta das 16h. O profissional responsável pela manutenção do gerador de energia não era encontrado pela produção da cervejaria Cuca e, toda a organização precisou espera-lo, pois não havia uma cópia da chave do equipamento, como lembrado por Toke É Esse:

¹⁰⁸ O Horde of Silence tocou Kalembe, Verbus Exuro Pro Eternus, Lacrimae Mortalium e Carnivorous Wounds, cujas letras em português, inglês e latim misturam mitologia angolana e espiritualidade.

O cara da chave sumiu! Há muito amor e muito amadorismo envolvido na produção dos festivais. O cara sumiu, perdeu a hora, e era a única pessoa que tinha a chave para fazer um simples gerador funcionar para fazer o soundcheck! O show atrasou porque alguém esqueceu de entregar a chave a outra pessoa e a equipe andou louca à procura da chave que, afinal, estava com outro! Uau! Não sei se no Brasil há um gerador de suporte, caso falte energia. Tem isso lá? O prognóstico foi todo estragado, mas o festival correu super bem: dentro dos padrões de segurança, o ritmo, a eficácia e os shows... (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016.

Considero importante mencionar esta passagem da entrevista de Toke sobre os atrasos nos eventos de rock em Angola não para criar uma interpretação negativa da produção dos festivais, mas para demonstrar as próprias dinâmicas inseridas nas cenas musicais. Ora, superar as surpresas que podem surgir durante a produção do evento e saber administrar as tensões dos envolvidos no processo também consiste em uma forma de adquirir experiências de festivais que servirão de repertório para as produções futuras. Também demonstra uma interlocução entre os modos de produção *underground/mainstream*. Parece que a produção era atravessada por certo nível de “amadorismo” ainda observado em certos níveis do *underground*, ao mesmo tempo em que possuía uma estrutura mais ampliada que poderia ser caracterizada como uma dimensão aproximada ao *mainstream*.

Por volta das 21h, o apresentador Toke É Esse subiu ao Palco Mundo para anunciar a abertura do segundo dia do festival, o qual ficou a cargo novamente do DJ Ricardo Alves e do grupo de dança Street Dance XXL. O caso das respostas corporais dos públicos localizados nas áreas VIP e a localizada no espaço maior entre uma feira com barraquinhas de comidas típicas, continuou a direcionar minha observação no segundo dia do festival.

Quando a atração do Palco Rock, M'vula, foi anunciada pela apresentadora Yara Paz, não havia somente uma agitação das pessoas presentes na área VIP para se deslocar para a área em frente ao palco rock, mas também havia uma agitação do público geral. A empolgação e a expectativa de ambos os públicos para assistir ao show da Melhor Banda de Rock da África, segundo o prêmio Afrima Music Awards (Afrima) 2015 e 2016, demonstrou que algumas bandas do movimento do rock angolano ampliaram seu público-alvo e já sinalizam as dimensões de um possível atravessamento do *mainstream* e do *underground* no movimento do *rock* angolano, como será abordado nas seções posteriores.

A formação do M'vula possui seis integrantes, os rappers Lil Jorge e MG, nas guitarras, Paulo Teacher e Hugo 'Red Kimba', Bruno Braz [baixo] e Edson Marques

[bateria], os quais transitam entre o rap, o metal, o rock e as formas de composição de gêneros musicais locais (figura 22). Além de observar que o público misturava formas de comunicação para demonstrar sua aderência ao show, os fãs da área VIP pulavam ou bagueavam, enquanto que o público geral dançava, pulava ou colocava as mãos ao ar, como o título de uma das canções mais conhecidas. Percebi que as pessoas faziam coro seja nos refrões ou em outros trechos das músicas. Ou seja, a repetição de atrações das edições anteriores dos festivais cria uma forma de consumo do *rock* angolano: o acesso primário às canções e às suas letras é mediada pela música ao vivo, onde o público, pela recorrência das atrações de anos anteriores, acaba por gravar trechos das letras das músicas e cria vínculos afetivos com as bandas que se identifica.¹⁰⁹

Figura 22: O guitarrista Red Kimba, o baixista Braz, o rapper MG, o baterista Michel, o rapper Lil Jorge e o guitarrista Paulo Teacher (esquerda-direita)



Fonte: José Alves.

M'vula, nome que significa tempestade na língua étnica umbundu, demonstrou que ao contrário do que muitos críticos musicais comentem, o subgênero rap metal ainda possui adeptos de sua sonoridade, após os anos 2000. Um dos pensamentos surgidos durante a performance do M'vula foi: por que não há tantas bandas de rap metal no circuito, caso comparemos com os outros subgêneros do metal? O metal tem

¹⁰⁹ Entre as músicas tocadas no show estavam as já conhecidas Volume 10; Filhos desta Luta, Skills, A Luta, Não Sei, Tristezas e Alegrias, Focus.

medo do rap ou o rap tem medo do metal?.¹¹⁰ Em dado momento da performance, a banda reproduziu um dos *riffs* da canção *Killing in the Name*, do grupo de rap metal *Rage Against The Machine*, demonstrando uma das inspirações musicais da banda.

As respostas corporais surgidas durante os *shows* com texturas sonoras mais pesadas, como *moshs* e *headbangings* partiam do público localizado na área VIP, como observado no *show* da banda *Black Soul*. Após o *show* do músico Zé Beato no Palco Mundo, que fechou sua apresentação com a canção *Put A Keep Are You* e o refrão “Vá a puta que pariu” sendo cantado em uníssono pelo público, a banda Dor Fantasma organizava os equipamentos musicais no *Palco Rock* para encerrar o segundo dia do festival.

Se o Dor Fantasma tem a proposta de apresentar uma sonoridade mais próxima dos códigos sonoros do thrash metal mundial, isto não significa que as temáticas locais tenham sido ignoradas em suas letras. Esta foi a segunda apresentação da banda com a atual formação, agora com Pagia Chitumba (vocalis/baixo), Jayro Cardoso e Amílcar Gonçalves (guitarras), Gildo Lancelot (bateria). Nesta performance, observei o amadurecimento da formação na esfera técnica, como o ganho de velocidade dos andamentos das canções, a exploração de mais peso sonoro e de *riffs* e de solos de guitarra, uma contribuição da presença do guitarrista Amílcar (*ex-Vodka*).

Já na parte da performance ao vivo e sua dimensão conceitual, Dor Fantasma inseriu alguns elementos visuais para representar a cultura e a história angolana. A primeira delas é a existência da bandeira de Angola em todos os *shows* da banda, desde 2016. Outro ícone de representação da nação angolana consiste na presença de Mandingo, o qual possui a atuação de amigos da banda e integrantes do movimento do rock angolano, entre eles o DJ da Kavalera Entertainment, Hector Da Kasete, e Tersio Dario, durante a execução da música dedicada à história da resistência de comunidades angolanas à escravidão (figura 23). Já no final da canção *Mandingo*, um dos componentes do grupo *Street Dance XXL*, o qual fez a abertura do festival, subiu no palco para banguêar ao lado do vocalista Pagia.

¹¹⁰ Em observação de listas de bandas essenciais do rap metal realizadas por sites especializados no gênero musical metal, verifiquei que as bandas elencadas estavam posicionadas na década de 1990 e início dos anos 2000. Somente um artigo do jornal *Houston Press*, redigido por Corey Deiterman, mencionava que o rap metal havia retornado com as formações de novas bandas, após 2014. Mais informações em: <http://www.houstonpress.com/music/rap-metal-is-backand-its-good-6769147>.

Figura 23: A presença de Mandingo no show de Dor Fantasma



Fonte: José Alves.

Para além das relações entre as bandas e o público do Rock no Rio Catumbela, no fim do segundo dia do festival uma questão sobre a magnitude da produção que o RNC tem tomado, a cada ano, surgiu nos comentários dos rockers na área VIP. O resumo dos argumentos era o de que os *rockers* presentes não estavam satisfeitos com a programação do festival, pois consideraram que as atrações das bandas de rock diminuíram em relação aos anos anteriores. Mas, prestando atenção na quantidade de bandas escaladas para o Palco Rock e o Palco Mundo cada uma possuía 10 atrações musicais em suas programações.

Creio que os comentários se referiam, talvez, a uma inserção maior de artistas da música popular angolana no festival, o qual nas edições anteriores, era majoritariamente de rock. Contudo, estes discursos sobre os níveis de produção dos festivais Rock no Rio Catumbela e ORLEI, e o desejo de alguns atores sociais de retomar os eventos segmentados como Avalanche Rock e Metal Festival e Luanda Metal Festival, demonstram que o movimento do *rock* angolano começa a articular algumas percepções que se aproximam dos modos de produção, de circulação, de consumo do *mainstream* e do *underground*.

O que procuro ressaltar, como aborda Campoy (2010) em sua análise sobre o *underground* do metal extremo no Brasil, é que a concepção de *underground* não possui uma realidade definida. E embora nem todos os rockers cite as categorias *underground* e *mainstream* para descrever as características de ambos os festivais, os tipos de discursos construídos para caracterizar os dois eventos reproduzem algumas atitudes bastante observadas no imaginário do “real espírito do *underground*”

(CAMPOY, 2010). Este cenário ficou um pouco mais claro para minha compreensão no trabalho de campo no ORLEI 2017.

4.3. OS GUERREIROS NÃO FOGEM À LUTA: ECOS DO UNDERGROUND NO ORLEI 2017

A sétima edição do ORLEI ocorreu nos dias 1 e 2 de setembro de 2017. Uma estratégia da produção para evitar as fortes chuvas ocorridas nas edições anteriores, realizadas na segunda semana de setembro. Duas grandes questões surgiram neste período de observação: a impressão das bandas de que o rock tem sido mais difundido nas localidades e na mídia e a consolidação do ORLEI como um festival *underground*.

Tal como aborda o antropólogo Leonardo Campoy (2010), o *underground* também consiste em uma economia específica de trocas, já que ela se baseia em um sistema de produção, de distribuição e de consumo de bens. Contudo, para compreender de forma aprofundada sobre o significado destas trocas, alega Campoy, é preciso prestar atenção nos contextos em que estes fluxos ocorrem. “(...) Precisamos reconhecer, de saída, que nem toda troca envolvendo transações financeiras necessariamente é impelida por interesses de crescimento e lucro” (CAMPOY, 2010, p. 75). Polanyi (2000) ressalta que dependendo do contexto social em que tais sistemas econômicos são consolidados, o mercado também é orientado por motivações sociais e não apenas pelo lucro, como também citado por Campoy (2010).

Logo, destaco, a seguir, os tipos de dinâmicas musicais que têm baseado as percepções de defesa do *underground* em relação a outro modo de se produzir e de se propagar o rock em Angola que não poderia ser compreendido caso utilizemos os binarismos *mainstream* e *underground*. Creio que o movimento do rock angolano, nestes festivais, possa ser interpretado como uma forma de produção e de circulação *entre o underground e o mainstream*, ao contrário dos tipos de discursos dicotômicos já existentes entre as conversas dos atores sociais.

O *underground* consiste em uma rede de normas e de funções específicas que contribuem para o funcionamento deste mercado musical de caráter autônomo e restrito. Para Campoy, os sistemas de classificações *mainstream* e *underground* constituem algumas disputas evidenciadas a cada produto midiático lançado, seja ele a música gravada ou ao vivo, ou as demais formas de divulgação do metal:

Enquanto os objetivos do metal extremo underground são “a ideologia e a atitude”, os do mainstream seriam a “fama e o lucro”; enquanto o primeiro é restrito aos seus praticantes, o segundo está aberto a “qualquer um”; enquanto o produto do primeiro mantém na sua circulação uma conexão com seu produtor, são artefatos, os produtos do segundo estão desprovidos de qualquer personalidade, são só produtos. Conseqüentemente, na medida em que essas categorias são próprias dos praticantes do underground, o primeiro é positivo e o segundo é negativo (CAMPOY, 2010, p. 97).

Embora Campoy se baseie em um argumento binário entre mainstream e underground, alguns pontos de sua reflexão podem nos ajudar a compreender como as classificações real (underground e sua relação afetiva com o metal) e falso (mainstream e sua busca pelo lucro) representam as regras de funcionamento do underground e também atuam como defesa deste espaço (CAMPOY, 2010). Uma das dinâmicas do underground seria a de que os atores sociais concentram variados papéis sociais no processo de produção, de circulação e de consumo da música.

Uma pessoa pode atuar como instrumentista de uma formação e ser produtor musical de variadas bandas, caso de Tiago Oliveira (integrante das bandas Hiflow e Kosmik), assim como também pode ser operador de áudio de eventos musicais, caso do baixista Yuri Almeida do Instinto Primário, por exemplo, e também compõe seu público. Logo, há certa fluidez entre atividades inseridas neste *underground* da cena musical.

O que observo no ORLEI é que o festival ainda detém o controle de todas as atividades inseridas na organização, mesmo tendo alguma participação da cervejaria Cuca, a qual tem se concentrado a ampliação da estrutura do Rock no Rio Catumbela, desde o ano 2016. Em trocas de mensagens pelo aplicativo whatsapp com a produção e com as bandas do ORLEI, observei que o compartilhamento de instrumentos e de acessórios musicais constitui uma das bases do festival do Huambo.

Já no mês de agosto, alguns integrantes das bandas do line-up começaram a interagir entre si para identificar os equipamentos musicais que seriam emprestados, como amplificadores. O operador de áudio Yuri Almeida pediu que as bandas levassem suas melhores marcas de microfones que também seriam usados na captação de instrumentos musicais, como as guitarras. A identificação dos cabos de instrumentos pertencentes a cada um foi pedida pela produção do festival para evitar possíveis trocas. Os bateristas foram informados para levarem os pratos com melhores condições, visto que os patrocinadores informaram que não possuíam unidades para disponibilizá-los. Os guitarristas foram orientados pelo operador de áudio para verificarem as condições de

seus instrumentos para evitar ruídos durante a atuação no palco. Um dos bateristas garantiu que disponibilizaria os pedais de bateria para empréstimo.

Neste interim, a organização enfrentou o risco de perder os patrocínios necessários para a realização do festival e uma possível mudança de datas, prejudicando a programação inicial. Os patrocinadores estavam com receio de que o resultado das eleições presidenciais, no dia 23 de agosto, gerassem manifestações populares violentas. Logo, a sugestão das empresas envolvidas era a de que as datas do ORLEI fossem transferidas para duas semanas após as eleições. Com a possibilidade de mudança do festival para a semana do dia 15 de setembro, artistas, como Irina Vasconcelos, resolveram cancelar sua atuação por conflitos na agenda de shows.

Com a mediação do governo provincial do Huambo, o qual garantiu o reforço na segurança do pavilhão Osvaldo Serra, os patrocinadores mantiveram os financiamentos e o festival prosseguiu com a data inicial. Afinal, “guerreiros não fogem à luta”, como mencionado pelos integrantes do grupo *online* para motivar Sónia Ferreira a dar continuidade na produção do evento.¹¹¹

No primeiro dia do festival, 1 de setembro de 2017, após a concentração da produção do evento no Hotel Tchimina, local já consolidado como símbolo do rock no Huambo pelo fato de abrigar as bandas, a imprensa e a produção do festival em suas edições, Yuri já procurava organizar a montagem do palco e da mesa de som, por volta de 12h. Foi, neste horário, que o operador de som pediu ajuda para montar o palco aos rockers envolvidos na programação no grupo *online*. Eu decidi ir ao Pavilhão Osvaldo Serra, às 16h, e quando cheguei ao local, o palco estava terminando de ser supervisionado por Tuchometal, o qual auxilia Yuri nesta etapa, e o jogo de luzes ainda não havia sido testado.

Enquanto Yuri dava as coordenadas para Tuchometal e para os demais colaboradores para verificar as condições do palco, um caminhão com as grades de proteção da área VIP, uma modificação deste ano do ORLEI, ainda iriam ser retiradas para montagem. Após as 18h, os integrantes das bandas Sentido Proibido e Black Soul começaram a ajudar na montagem e na afinação dos instrumentos musicais, seguindo a orientação de Yuri que estava na área da mesa de som, em frente ao palco (figura 24). Os integrantes do Sentido Proibido, Igor Almeida (baixo) e Fau Splash (bateria), da

¹¹¹ João Lourenço, ministro da defesa de Angola, foi escolhido pelo partido MPLA para ser candidato do partido a Presidente da República, nas eleições de 2017. João Lourenço venceu as eleições gerais angolanas, em agosto de 2017, e tomou posse do cargo no dia 26 de setembro de 2017.

banda Tiranuz, Tuchometal Campos (bateria), e do Black Soul, Otoniel Helber (bateria) e Vanilson Teixeira (vocais), do Beside, Fuzzy do Vale (vocais/guitarra), estavam no palco para ajudar na organização dos instrumentos musicais (figura 25).

Figura 24: Yuri Almeida (camisa azul) comanda a mesa de som



Fonte: Arquivo pessoal

Otoniel desceu do palco em direção à mesa de som, onde Yuri estava localizado, para comentar que não havia o tapete para montar a bateria e que nada poderia ser feito até aparecer o item. Yuri, após observar a progressão da montagem dos instrumentos musicais no palco, olhou para o relógio e suspirou: “está mal, espero que dê certo”. Os tapetes são acessórios importantes para a montagem correta do instrumento, já que são estas peças que protegem o bumbo, evitando que ele rasteje no chão e, conseqüentemente, que a bateria se mova durante a performance musical. Esta passagem da ausência do tapete de bateria me lembrou de uma situação semelhante ocorrida nos bastidores do Rock no Rio Catumbela, em 2016. Quando cheguei ao local dos *shows* na companhia dos integrantes da banda Horde of Silence, o primeiro cenário de tensão vivido pelo baterista Yannick Merino foi tomar conhecimento de que não havia um tapete para a montagem da bateria do Palco Rock.

Figura 25: Os rockers ajudam Otoniel (abaixado) e Fau (de boné) a montar a bateria



Fonte: Arquivo pessoal

Wilker Flores, da banda Still Rolling With Times, trouxe um tapete com uma estampa verde e laranja, a pedido de Yuri, e o entregou para Fau. Enquanto Hector Da Kassete, Yuri e outros integrantes tentavam alinhar as grades de proteção, os policiais do governo provincial chegaram ao local para reconhecer o espaço dos *shows* para realizar a segurança. Já passava das 19h30, quando Otoniel começou a testar a afinação da bateria e, enquanto tocava o instrumento musical, o cantor Amosi-Just a Label cumprimentou Zé Beato e Yuri que estavam sentados na área da mesa de som. Amosi perguntou para Zé Beato, em tom de brincadeira, se os meninos estavam tocando kizomba, um gênero de dança originado em Angola e que tem ganhado popularidade na world music. Zé Beato respondeu à brincadeira com gargalhadas e reforçou a identidade do grupo social do ORLEI: “São rockers”!.

O envolvimento dos integrantes do movimento do *rock* angolano nas etapas de produção do ORLEI apontam para o que Campbell nomeia de “consumo artesal” (2004). Este tipo de consumo consiste numa forma de apropriação, estimulando a criatividade do consumidor e levando-o a produzir os objetos. Participando desta rede de produção de festivais como “consumidores artesãos” (CAMPBELL, 2004), músicos, produtores e fãs de rock expressavam as fronteiras ideológicas do *underground*:

Huambo é a capital do rock em Angola. O ORLEI, para mim, é o melhor festival, independente da dimensão que os outros festivais tenham: de todo o aparato técnico, de todo o dinheiro envolvido na organização dos festivais, o ORLEI é o único festival realmente de rock. Os outros festivais têm rock no alinhamento, mas não são festivais de rock. Não apenas por isto. Huambo é a

cidade que melhor recebe o pessoal: não há preconceitos. Todo mundo está interessado em conhecer, em ouvir, em saber, existe abertura para isso tudo. Então, é a nossa capital, é a capital dos rockers (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Embora o termo *underground* não seja recorrente nas falas dos envolvidos no movimento do rock angolano, como exemplificado pela fala de Zé Beato, observo que os adjetivos “real” e “falso” aparecem e reaparecem nas opiniões dos rockers sobre os modos de atuação desta rede musical. Recorro à abordagem de Campoy para complementar este argumento. Nas opiniões dos integrantes do movimento do rock angolano, não existira uma “ambiguidade entre estes termos. A linha que divide o underground e mainstream é impermeável, ou melhor severamente metabolizada” (CAMPOY, 2010, p.104). Para Campoy, os usos das categorias mainstream e underground justificariam as formas de defesa e de luta do underground e não os caminhos para se realizar tal batalha, em que, posteriormente, um dos dois modos sairia vencedor.

Enquanto o apresentador Toke É Esse dava as boas vindas ao público presente no pavilhão, avisando que a programação aconteceria em breve, dois senhores se aproximaram da área de som aonde eu, Manel e Yuri estávamos sentados. Um deles se dirigiu a Yuri e a Manel e pediu para que a equipe colocasse qualquer música, independente do gênero musical, porque as pessoas estavam ali no pavilhão para se divertir. Manel, então, começou a passar a sequência de canções que havia elencado para tocar durante o festival, como as da banda Led Zeppelin.

Considero esta narrativa interessante para evidenciar duas dimensões das experiências da comunidade nos festivais de rock locais: a afetividade, ou seja, as diferentes formas de sentimentos proporcionadas pelas experiências, como a alegria; e as interações entre os sujeitos e o contexto social, incluindo os demais presentes na plateia, as próprias bandas, os produtores etc.

Outra cena que demonstra as dinâmicas de identidades culturais ocorreu durante a passagem de som. Eu ainda estava sentada na área da mesa de som, no lugar do DJ Manel Kavalera, e dois jovens sinalizaram que gostariam de obter uma informação. Um dos jovens se aproximou da grade localizada ao lado da mesa em que estava sentada e perguntou se a produção permitiria que ele e o amigo, ambos rappers do Huambo, atuassem no palco, enquanto os shows não começavam. Eu contei que a programação

do festival já estava fechada, que eu estava ali como imprensa local e não poderia opinar sobre o pedido.

O jovem angolano perguntou quais eram os produtores do festival e eu disse que a responsável era Sónia Ferreira, mas que ele poderia pegar informações com Wilker Flores, o qual estava na área de *shows* ao lado de Zé Beato. Identifiquei quem era o músico para o rapper local e ele foi em direção aos atores para conversar. O mesmo menino veio comentar comigo, depois, que Wilker comentou que o ORLEI era um festival “sério e que não apresenta artistas de hip hop”.

Depois, eu perguntei sobre o ocorrido com Wilker e o músico reforçou o argumento: este é um festival sério de ROCK! Ou seja, se antes eu ainda acreditava que as fronteiras entre gêneros musicais eram muito fluidas e seus limites estéticos não eram tão delimitados, esta ocasião demonstrou as formas de representações dos atores sociais, cujas percepções em que os mesmos são observados pelos outros tornam-se marcadas pela diferença entre redes musicais.

Após o ocorrido, por volta das 22h30, os apresentadores Toke É Esse e Salvador Mc Madiba interagiram com o público presente, anunciando a primeira atração da noite, a estreia de *The Dreamers*, uma nova formação de jovens músicos do Huambo. Uma das propostas do ORLEI, a qual reforça seu caráter de inserção nas dinâmicas musicais do *underground*, é o espaço de interlocução de bandas com variados tempos de atividades musicais, dando abertura para novas formações terem a experiência da performance ao vivo, como afirma Sónia a seguir:

As bandas vão tocar no mesmo palco que as bandas mais experientes e isto fará com que elas também ganhem mais experiência tanto no palco quanto na música. Isto faz parte de um dos objetivos do ORLEI: ajudar no crescimento das bandas, divulgar o rock e fazer com o que rock seja também um estilo de música ouvido em Angola. Como não há outros espaços para as bandas irem, normalmente elas são descobertas pelo ORLEI (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Isto não significa que a produção do ORLEI não possua critérios de seleção para o line-up. Após uma triagem realizada a partir do material enviado pelas bandas interessadas em participar do festival para a produção, seja pelos grupos online da Associação Angolana de Rock ou diretamente para a organização do evento na rede social ou na própria sede da ONG. Sónia também procura ir aos ensaios das bandas locais para verificar se as propostas sonoras de cada formação não seriam semelhantes.

Logo, entre as contribuições do Orlei, para a comunidade, temos o espaço de contato com o gênero musical e, conseqüentemente, a construção de uma cultura do

rock, como mencionado por Sónia a seguir. “Hoje, temos bandas no ORLEI que, em 2011, eram miúdos, deveriam ter 11 ou 12 anos e agora estão tocando. Se o ORLEI não tivesse sido realizado, talvez não estavam nem ouvindo *rock* hoje, como disse o Toke outro dia” (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Ainda que a programação tenha sofrido alterações, com as desistências de Pop Show, Kizua Gourgel, Enoji e Irina Vasconcelos, a sequência de apresentações, com 40 minutos cada, ficou com The Dreamers (Huambo), Beside (Benguela), Ovelha Negra (Luanda) e Black Soul (Luanda). De uma forma geral, percebi que as bandas atuantes nesta edição do ORLEI transitavam entre as texturas sonoras mais densas do metal, seja no uso de técnicas de vocalização limpas e gritadas, como foi o caso de Beside e do Sentido Proibido; ou na consolidação de suas propostas estéticas, como o caso de Dor Fantasma e do Still Rolling With Times, e também de performance de covers de bandas consagradas do rock e do metal, como verificado nos Projectos Falhados.

Após a abertura da sétima edição do ORLEI realizada pelo grupo local The Dreamers, a próxima atração foi o cantor Amosi Just A Label (o qual possuía o nome artístico Jack Nkanga). Subindo ao palco por volta de 23h30, Amosi apresentou uma performance acústica, composta por cinco canções, somente com voz e violão. Amosi foi inserido nas dinâmicas do movimento do *rock* angolano, com suas performances realizadas no ORLEI, e no Rock no Rio Catumbela, no Palco Mundo da edição de 2016.

No show do cantor Amosi, durante a execução da canção Mês de Glória, alguns participantes pularam a grade de proteção da área VIP para assistir ao *show* do cantor de música popular angolana em uma posição mais próxima do palco. Tanto Amosi quanto Zé Beato realizaram *shows* sem o apoio de suas bandas, nesta edição.

O grupo Beside apresentou uma performance diferenciada em relação aos *shows* de edições anteriores, segundo os interlocutores da pesquisa. Com cinco anos de formação, os integrantes têm construído uma proposta mais ligada a texturas sonoras menos densas. Nesta apresentação, a banda incorporou as convenções sonoras do gênero musical metal, como andamentos musicais rápidos e técnicas de vocalização gritadas. Beside foi formado pelo vocalista e guitarrista Fuzzi do Vale e pelo tecladista Ianus, os quais se desligaram da formação Dor Fantasma, em 2012. Tanto que temas, como Caminho Escuro e Hey, criados durante as atuações de ambos no Dor Fantasma, foram tocados pelo Beside nesta edição do ORLEI.

Após a estreia da banda de Luanda, Ovelha Negra, uma hipótese que havia levantado sobre a concentração na área VIP de sujeitos ligados aos códigos sonoros do

rock parecia ter surgido novamente. O espaço não é ocupado somente pela produção e pelas bandas, mas também por convidados da organização. Entre os comentários dos participantes, os quais não eram integrantes de bandas de *rock*, mas possuíam alguma aproximação com a educação musical, estavam a boa dicção e o domínio de técnicas de vocalização de MagOga Jackson.

Figura 26: Sónia Ferreira entre Marcos Reis e Markus Reis (esquerda para direita)



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A última atração da primeira noite do ORLEI, Black Soul, foi apresentada pela produtora Sónia Ferreira, a qual discursou sobre o crescimento da produção e da circulação do gênero musical rock em Angola (figura 26). Sónia contou sobre a trajetória do grupo Black Soul no movimento do rock angolano, cuja estreia fora do território de Luanda ocorreu na edição do ORLEI 2011: “Angola Music Awards tem rock! Mais um objetivo atingido! Sabíamos que organizando os festivais e divulgando o rock, nós iríamos atingir este ponto”.

Black Soul foi a vencedora do primeiro ano da categoria Melhor Rock, lançada pela organização do *Angola Music Awards* em abril de 2017 (ver capítulo 6). Concorrendo com mais três nomeados, Sentido Proibido, M’vula e Projectos Falhados, Black Soul foi escolhido pelo público por causa da canção Espaço Vazio. No dia da premiação, 17 de junho, a banda apresentou Espaço Vazio em um dueto do vocalista Vanilson Teixeira com a cantora da província do Huambo, Edna Matéia.

4.3.1. O SÉTIMO ANO DO ORLEI E AS PRÁTICAS DE FESTIVAIS

O segundo dia do ORLEI começou às 20h30, com o *show* da banda da capital Huíla (Lubango), Projectos Falhados. Duas situações peculiares ocorreram na performance da banda. A primeira consiste na apresentação de um medley musical, em que o grupo misturou suas canções próprias com as de outras bandas e artistas consolidados, seguindo uma linha contínua do som. Neste medley foram incorporados riffs de músicas como “Billy Jean” do cantor pop Michael Jackson, “Money For Nothing” da banda de rock britânica Dire Straits e “Enter Sandman” do grupo de metal Metallica.

Durante a execução musical de Enter Sandman, o vocalista e guitarrista Ed Vírus perguntou para o público quem conhecia a canção, enquanto tocava sua introdução. Outra passagem foi a de que o baterista Djouz e o baixista Djimy pediram para o público pular na parte com texturas sonoras mais pesadas. Em um primeiro momento, tive a impressão de que a comunicação entre a banda e o público não havia sido bem sucedida, e as pessoas reagiram com gritos para dialogar, de alguma forma, com a formação.

Depois, refleti que, embora as bandas e os produtores comentem que os moradores locais possuam pouco – ou nenhum contato – com o gênero musical rock e com seus códigos culturais, aquela era a sétima edição do ORLEI. Logo, o evento anualmente realizado no Pavilhão Osvaldo Serra já consiste em um território em que as pessoas apresentam certos tipos de dinâmicas sociais circunscritas pelo gênero musical. Tjora (2016) trabalha o conceito “habilidades de festivais (festival skills, em inglês)” para designar os conhecimentos adquiridos nas experiências das edições anteriores de festivais. Já em seu sétimo ano, o ORLEI proporciona uma “comunidade de práticas” (TJORA, 2016) mais relacionada às dinâmicas sociais e não majoritariamente no uso de indumentárias do rock, como as camisas de bandas.

Um ponto que cito aqui, em relação a minha experiência de 2014, é que as pessoas localizadas na área geral do evento reagem mais com gritos e com palmas, do que com as respostas corporais esperadas de performances musicais do rock. Nesta edição, o público presente na área geral já demonstrava formas de afinidade com as bandas presentes na programação, como o caso de um participante que tirou a camisa no meio da performance ao vivo da banda Sentido Proibido. Logo depois, o mesmo

participante pediu para o vocalista Nilzo imita-lo, pedido que foi replicado pelo público presente. Esta prática de despir a camisa, durante o show, consiste em uma das marcas da performance de Nilzo desde a edição anterior do Rock no Rio Catumbela.

O grupo Sentido Proibido, vencedor do concurso Battle of The Bands, participou do ORLEI com um novo colaborador da banda, o tecladista Adilson Marcelino. A inserção do novo integrante consiste em uma busca do Sentido Proibido de “ampliar o público-alvo e atingir um mercado musical para além do rock”, mas também explorar novas técnicas de vocalização e de composição, como explicado por Adilson:

Acho que muitas bandas estão muito focadas no básico que é guitarra, bateria, distorção e por aí vai. Isto, de certa forma, com o passar do tempo, acaba fazendo com que os ouvintes percam a sensibilidade de audição. Torna-se um *bocadinho* chato. E como nós temos influências de bandas de new metal, de metalcore, de grunge, nós sempre temos esta vertente de se mover entre sonoridades diferentes (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Foi na sequência de apresentações dos grupos dos subgêneros do metal, thrash e death metal, respectivamente Dor Fantasma e Overthrust Death Metal, que os códigos culturais do gênero musical foram evidenciados nas práticas de um micro-grupo de aficionados. Estes reproduziam os códigos de vestuário, com suas roupas pretas, acessórios de couro e itens do próprio *merchandising* das bandas, como camisas dos grupos atuantes, e as respostas corporais esperadas de uma performance de metal, como moshings e headbanguings. Harris Berger (1999) descreve que os *mosh pits* são termômetros de avaliação das experiências musicais. Quando *moshs* são criados no espaço localizado em frente ao palco ou quando os *headbangers*, que não participam dos *moshs*, balançam suas cabeças ou levantam as mãos em formato de punhos seguindo a sonoridade, isto significa que a dimensão sonora das bandas conduziu os *headbangers* a “realmente se jogarem no evento” (BERGER, 1999, p. 71).

Berger interpreta o mosh como uma “diversão limpa e violenta” (BERGER, 1999, p. 71) e que apresenta uma tensão entre a violência e a ordem, como mencionado pelo principal colaborador de sua pesquisa, o músico Dann Saladin.¹¹² Embora Berger se concentre nas experiências musicais do subgênero musical death metal, algumas questões surgidas em sua etnografia me ajudaram a compreender as experiências musicais proporcionadas por ambos os shows:

¹¹² Dann Saladin describes o moshing as “good clean violent fun”.

Embora eu tenha ouvido falar de pessoas que perdem o controle (de seus corpos, grifo meu) nos moshs, os narizes sangrando e os dedos quebrados são comuns, eu nunca vi o mosh como uma revolta completa. Pelo contrário, o mosh, na maioria dos shows de death metal, é um fenômeno notadamente controlado e organizado” (BERGER, 1999, p. 71).¹¹³

Esta passagem é interessante para se pensar até que ponto os moshs são expressões explícitas da violência. Quando uma pessoa perde o controle de suas ações no mosh, e cai no chão ou se machuca de outra forma, por exemplo, como ocorrido comigo no show do Dor Fantasma, uma prática comum entre *headbangers* é a de auxilia-la, seja prestando os primeiros socorros ou apenas ajudando-a a se levantar ou retirando-a do mosh. Contudo, esta característica de cordialidade e de cuidado entre participantes de festivais ou de shows ao vivo em geral não seria uma ação de solidariedade exclusiva do público do gênero musical metal.

Dois pontos complementares são importantes para fechar esta reflexão sobre as relações sociais e afetivas criadas nos shows de Dor Fantasma e Overthrust. Em dado momento de ambas as performances, observei a construção de um cenário “casual” e “amigável” entre o público (seja da área VIP, com as respostas corporais como moshings e headbanguings, ou geral, com seus gritos) e as bandas. O vocalista/baixista do Dor Fantasma, Pagia Chitumba, desceu do palco para banguear com os presentes na área VIP e se aproximou do público geral, quando executou a canção para os presentes localizados na grade de proteção.

O show do *Overthrust* e suas técnicas musicais do subgênero death metal proporcionou uma experiência musical até então pouco presenciada pela audiência local (figura 26). O DJ Manel Kavalera comentou que aquela era a primeira vez que assistia a um show de uma banda de death metal em Angola. E, bebendo uma cerveja Cuca, o headbanger reforçou a percepção de que a cena musical não era dedicada ao subgênero death metal, ao contrário da narrativa da obra *Death Metal Angola*.

¹¹³ Rock musicians are afforded no such luxury; for both the audiences and the musicians, a successful performance has only occurred when the show becomes an irresistible attraction in the audience’s consciousness. In such a situation, rockers said, the meaning the music projects (energy, fun, sexuality, the sparkle of soon to be won fame) are amplified and fed back to them by the audience’s responses – body motion, cheering and so on.

Figura 27: Jayro e Yara banguem durante o show do Overthrust



Fonte: José Alves.

Ora como Berger (1999) comenta que uma performance é considerada pela audiência e pelas bandas quando o *show* se torna “uma atração irresistível na consciência de seu público” (BERGER, 1999, p.44). Nestes cenários, os significados das experiências musicais, como “diversão, energia e a sexualidade” (BERGER, 1999, p.44), são projetados para o público e são reproduzidos pelas audiências na forma destas respostas corporais, como gritos, os moshings e os headbanguings.

Berger acrescenta que a diversão inserida nestas performances musicais e a capacidade das bandas, de prender a atenção do público, e da audiência, de realizar as respostas corporais, representam os tipos de interações sociais e as formas de compartilhamento de experiências de cada gênero musical. Os integrantes da banda Dor Fantasma e a locutora do programa Volume 10, Yara Paz, subiram no palco para banguem junto com *Overthrust*. A bandeira de Botsuana foi levada para o grupo por Tersio Dario, o qual interpreta o personagem Mandingo, durante a execução ao vivo da canção do Dor Fantasma. Após assistir ao show da banda *Overthrust*, sentado na escada de acesso ao palco, o apresentador Toke É Esse comentou entre os participantes: “Porra! Parecia que o som deles era igual a uma chuva de meteoros invadindo a Terra!”.

Se os *The Dreamers*, banda local do Huambo, realizou o show de abertura da sétima edição do ORLEI, na noite anterior, coube a outra banda da cidade, *Still Rolling With Times*, fechar a programação do evento. Ainda que a proposta da banda agregue elementos musicais do rock, do funk, do reggae e da semba, a sonoridade do SRWT possuía texturas sonoras pesadas (figura 28). Um ponto final merece ser destacado,

nesta etnografia da sétima edição do ORLEI: durante o show do SRWT, considerado um dos melhores da programação da noite pelos participantes do evento, os integrantes das bandas de metal extremo, Dor Fantasma e *Overthrust Death Metal*, respondiam à dimensão sonora com passos de danças.

Figura 28: Dieu e Wilker (esquerda-direita) do Still Rolling With Times



Fonte: José Alves.

A primeira reflexão é que o underground, ainda que direcionado por uma rede de fronteiras ideológicas e estéticas, como a interpretação de contextos caóticos, também apresenta uma postura eclética de seus integrantes, através do consumo de outros tipos de gêneros musicais. Com os relatos de seu informante principal, Dann Saladin, Berger pode compreender como um músico relacionado às normas culturais do underground também transita entre a produção de outros gêneros musicais.

Entre os parâmetros elencados pelo colaborador estão: “A música possui peso? Os músicos executam seus instrumentos com virtuosidade ou destreza? As temáticas políticas ou musicais são interessantes?” (BERGER, 1999, p.66). O musicólogo reafirma que nenhuma destas informações possui a pretensão de negar as fronteiras ideológicas do underground ou de generalizar o ecletismo entre seus participantes.

Como já abordado nos estudos de performance musical, todo gênero musical possui formas de respostas corporais típicas ou esperadas de suas audiências. Em sua observação de uma experiência musical proporcionada em um *show* de uma banda do subgênero hard rock, Berger (1999) comenta que as mulheres presentes no recinto ocasionalmente dançam e os homens continuam parados e cantam algumas partes das

canções, ou banguem em determinados momentos da música. Porém, este argumento de que respostas corporais, que remetem a um ideal de sensualidade, seria replicado em shows de “rock comercial”, e não em gêneros musicais com texturas sonoras densas, como o metal, no caso de Angola, deslocaria uma das principais características do público dos festivais gratuitos.¹¹⁴

O que pude perceber é que, embora ainda seja reproduzida a ideia de que as plateias não possuem experiências com o gênero musical rock e/ou metal, estes festivais são fontes de conhecimento destas convenções estéticas e, portanto, estas pessoas presentes respondem da maneira que se sentem mais à vontade, seja com passos de kuduro, seja com outros tipos de danças locais, com gritos, com palmas ou com a ação de permanecer nos shows das bandas do movimento do rock angolano.

4.4. JÁ ÉS QUASE ANGOLANA: ROCK NO RIO CATUMBELA 2017

A produção da quinta edição do Rock no Rio Catumbela já havia iniciado, em minha mente, no primeiro semestre de 2017. De forma precisa, minha inserção na equipe de produção do Palco *Rock*, comandada pelo produtor Carlos Bessa, começou no mês de fevereiro de 2017, após seu convite para integrar a equipe da Cube Records. Foi neste processo de reestruturação do selo *underground*, após o afastamento de Queirós Ladino, que a metodologia se desdobrou em um processo de ação em conjunto com os atores sociais (ARAÚJO; CAMBRIA, 2013; ARAÚJO E MUSICULTURA, 2010; ARAÚJO, 2008; INGOLD, 2017). A participação efetiva na produção do Rock no Rio aconteceria somente a partir de abril de 2017, quando Carlos iniciou as pesquisas para elencar as possíveis bandas internacionais que se encaixariam na proposta do Palco Rock. Entre as primeiras escolhas de Carlos estava a banda da capital de Botsuana (Gaborone), Skinflint, a qual possui uma dimensão sonora mais ligada ao *heavy metal* clássico, com temáticas locais em suas letras, como a espiritualidade.

Uma de minhas sugestões foi a cantora queniana Rish, cujas canções havia me deparado através do sistema de recomendações da plataforma Youtube. Tais

¹¹⁴ Berger se refere a um dos grupos pesquisados, Dia Pason, qualificada pelo autor como hard rock comercial. No glossário disponibilizado pelo autor, hard rock comercial é descrito como “um subgênero do rock que possui guitarras distorcidas e formatos de canções do rock tradicionais. O hard rock comercial foi uma forma dominante do rock nos anos 1980” (1999, p. 311). Contudo, o hard rock tem sido objeto de estudos de sociólogos (SCHIPPERS, 2004) e de musicólogos (WALSER, 1997) para compreender as relações entre masculinidade e feminilidade neste universo musical.

recomendações eram compartilhadas entre Carlos, Toke É Esse, Yannick e Yuri, uma das bases de produção deste ano do Palco Rock, para serem avaliadas e, caso fossem aprovadas pelos integrantes do grupo, o passo seguinte era o contato do selo mediado por Carlos.

Foi, nesta troca de mensagens sobre o alinhamento de bandas do Palco Rock que observei uma questão interessante sobre as percepções das formações locais sobre a prática de interpretar canções de bandas já consolidadas na cena musical. Uma das propostas de Carlos era a contratação da banda sul africana Sistas of Metal (figura 29). O grupo formado por integrantes majoritariamente do sexo feminino realiza covers de canções de bandas de metal consolidadas mundialmente, como a sueca Amon Amarth.¹¹⁵ Carlos esclareceu que sua intenção era inspirar as meninas presentes no local a se tornarem instrumentistas de metal, constituindo bandas no futuro. Tanto que, desde a primeira edição do RNR uma formação com pelo menos uma integrante do sexo feminino é escalada para atuar na programação.¹¹⁶

Figura 29: Sistas of Metal na estreia no Rock no Rio



Fonte: José Alves.

Quanto ao caso da realização de covers, Carlos comentou que ainda não realizou um sonho antigo para fechamento da programação do Rock no Rio: colocar integrantes da rede musical para tocar o cover da canção *Rocking In The Free World*, do cantor norteamericano Neil Young. Comentei com o produtor angolano que bandas como Pop

¹¹⁵ A formação possui instrumentistas de outras bandas de metal sul africanas: Robyn Ferguson (vocalis), Callysta Van Niekerk e Tamla Mc Mahon (guitarras), Roushan Van Niekerk (baixo) e um baterista convidado.

¹¹⁶ O movimento do rock angolano já teve participantes femininas em bandas de Luanda, como Last Shout, a qual possuía em sua formação a vocalista Teresa Lisboa, a baterista Noemia Pinto, Anthony Paul e Patrick (guitarras/baixo), e em Benguela, como Black Angeles.

Show, Sentido Proibido, Lunna, Tiranuz e Projectos Falhados possuem repertórios de covers de bandas nacionais e/ou internacionais. A prática de interpretação de canções de terceiros, nos shows ao vivo, é pouco difundida no movimento do *rock* angolano, ao contrário das práticas adotadas pelas bandas dos anos 1990, como também foi apontado pelo apresentador Luís Fernandes.

Quando elenquei as bandas que eu tinha conhecimento que realizavam covers, como Black Soul, o produtor angolano mencionou que não sabia destas informações, e em tom de brincadeira, completou: “já és mais angolana do que eu”. Descobri que a banda Black Soul tocava covers de bandas de metal internacional, no dia em que fui ao ensaio do grupo, no centro de Luanda, para entrevista-los para a tese e para a coluna do RockAngola, Tubo de Ensaio. Quando cheguei ao local de ensaio, deparei-me com os irmãos Reis, o guitarrista Markus e o baixista Álvaro, treinando uma canção do grupo norteamericano Limp Bizkit, enquanto aguardavam a chegada dos demais integrantes da banda, o baterista Otoniel e o vocalista Vanilson.

Os repertórios musicais que mesclam *covers* ou versões de canções de outros artistas constituem, em grande parte, formações que atuam em bares e/ou restaurantes, como na capital Luanda, caso do Sentido Proibido, ou da capital Huíla, como a banda Lunna. O vocalista Cássio, do grupo de metal Lunna, contou que as apresentações de canções no formato acústico em espaços para além dos festivais de rock é uma estratégia da banda de ampliar seu público-alvo:

Esta foi uma maneira de adaptar a nossa música ao ambiente de certos locais, como restaurantes, cassinos e bares para termos mais apresentações e também para ver se nos dá algum lucro. As sessões acústicas nós falamos que é o outro lado da lua. O lado principal da banda é o metal. Nos acústicos já metemos um blues, já realizamos novas versões de clássicos da música angolana em rock acústico, também fazemos reggae, funk e outras coisinhas mais alternativas. (...) A gente pega aqueles sembas clássicos dos kotas, que o pessoal curte mais, que tem um peso sentimental, emocional, muito grande. E têm músicas do metal que a gente transforma em acústico para poder mostrar (para o público, grifo meu), porque há quem prefere o som acústico e há quem prefira o som pesado (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Após os ajustes nos orçamentos da produção do festival, o line up provisório do Palco Rock já havia sido montado em uma reunião online entre Carlos, Toke e eu. As bandas contratadas para o alinhamento do Palco Rock, da quinta edição do Rock no Rio Catumbela, eram: Afogados (Benguela), Projectos Falhados (Huíla), Zé Beato (Lobito), Rish (Nairóbi – Quênia), Amosi (Luanda), Basicantes (Benguela), Sentido Proibido

(Luanda), Black Soul (Luanda), Pop Show Band (Luanda), M'vula (Luanda), Sistas of Metal (Joanesburgo - África do Sul), Dor Fantasma (Benguela). Os Djs Manel Kavalera e Henda Slash (programa Volume 10) fechariam as duas noites. Os apresentadores Luís Fernandes e Yara Paz (Volume 10) seriam responsáveis pela interação com o público no Palco Rock e Toke É Esse comandaria a animação do Palco Mundo, coordenado pelo produtor James Titelman. O baixista da banda Instinto Primário, Yuri Almeida, atuaria como operador de áudio do Palco Rock e o baterista do Horde of Silence, Yannick Merino, seria o diretor de palco.

Com a aproximação do festival, na última semana de setembro, atuei como mediadora entre a produção do Palco Rock e as bandas elencadas, atualizando-as sobre datas de voos, sobre o envio de passagens aéreas e as hospedagens no Hotel Riomar, na Catumbela. Redigi as cartas de pedido de dispensa dos respectivos empregos de integrantes da produção, majoritariamente de Luanda, o contrato da cantora Rish, e criei um carimbo virtual para o selo (figura 30).

Tal criação da arte do carimbo não foi uma decisão tomada de forma espontânea. Soube por meio de um dos rockers de Luanda que a direção da instituição bancária, aonde atua como funcionário, não havia aceitado o documento da Cube Records (CR) porque não possuía um carimbo da empresa. A solução sugerida por Carlos foi que eu criasse o carimbo virtual para o selo angolano, já que CR não possuía um carimbo da empresa fantasia.

Figura 30: O carimbo virtual da CUBE



Fonte: Arquivo pessoal

Embora a organização do RNR tenha alcançado um nível mais alto de “profissionalização” em relação às outras edições, com a contratação de uma agência de publicidade/eventos de Benguela para a campanha de marketing do festival e também pelo direcionamento dos equipamentos musicais disponibilizados pela rádio Vial, o festival adquiriu um caráter de produção *entre* o mainstream/underground. RNR agrega a ética Do It Yourself e as ideologias do *underground*, concentrando uma rede de

atividades compreendidas como vitais para a logística dos eventos musicais de nicho comercial.

Já nos dias 6 e 7, datas de realização do festival, auxiliei o setor de protocolo com uma equipe de quatro mulheres contratadas pela produção, sendo que Monalisa foi a profissional que atuou diretamente comigo no protocolo do Palco Rock. Eu acabei mediando a comunicação entre a equipe do protocolo com os artistas do Palco Rock: ajudei na organização e distribuição dos kits de imprensa, no abastecimento de garrafas de água durante a passagem de som das bandas do Palco Rock, na distribuição das identificações do Palco *Rock* e do setor de alimentação e na organização dos transportes das bandas para a passagem de som ou para a programação do palco.

Nesta edição, o setor de protocolo foi subdividido em dois espaços: no hotel Riomar, na Catumbela, local de concentração da produção de ambos os palcos, e na área do próprio evento. No ano anterior, bandas e artistas-solo dos dois palcos ficaram hospedados em dois hotéis diferentes, o que dificultou a comunicação entre a produção e os participantes do evento. Devido à minha atuação no protocolo do festival no setor do hotel, não acompanhei todas as performances ao vivo do Palco Rock.

No último dia do festival, 7, quando o transporte da banda M'vula parou em um dado ponto da marginal da Catumbela, por causa do fluxo intenso de carros particulares em direção ao festival, percebi que a presença de camisetas de bandas de *rock* já aparecia com mais frequência no público e nos próprios integrantes do movimento do *rock* angolano. Enquanto a van da organização passava com velocidade reduzida entre a população que ocupava as ruas, o baixista da banda M'vula, Braz, comentou entre os presentes: “Olha, uma pessoa com camiseta dos Beatles! Olhe outra com uma camiseta do Metallica! Isso é muito fixe”. Logo, estávamos observando como o público do festival de *rock* já apresentava certos elementos de comunicação entre si, como o uso e a identificação de vestuários específicos da cultura do *rock*.

Isto porque, durante meu primeiro contato com o *rock* angolano, em 2014, como uma prática de identificação dos participantes da cena de metal, assim como um comportamento replicado nos festivais de música e nos shows ao vivo, procurei por indumentárias da cena musical, como as roupas majoritariamente pretas e as camisetas que estampam fotografias, logomarcas e artes de capas de álbuns de bandas de metal. Este item do vestuário é considerado um meio de transmissão e de interpretação dos códigos culturais desta cena musical (BROWN, 2007; SANTOS; POLIVANOV, 2015).

Naquela época, vi que este tipo de comportamento, esperado dos participantes de festivais de rock e de metal, não era disseminado entre os presentes na área do concerto.

Em conversas informais com o integrante da banda Sentido Proibido, Igor Bugatti, perguntei aonde os músicos haviam comprado as camisetas das bandas Linkin Park e Slayer, usadas pelo baterista Fau Splash e por Igor, respectivamente, no show da Catumbela. Igor comentou que as camisetas foram encontradas em uma loja no centro de Luanda, chamada Hoji Ya Henda, e que ele começou “a pular à toa, dentro da loja, de tanta alegria, por ter encontrado Slayer nessa porra de país (risos). Ninguém compreendia a emoção”.

4.4.1. SPREADING THE DISEASE: O PALCO ROCK COMO O UNDERGROUND DO ROCK NO RIO CATUMBELA

Em dado momento do festival, encontrei Carlos nos bastidores do Palco *Rock* e ele comentou que a ideia inicial não era que eu concentrasse todos os esforços no setor de protocolo. Mas, como a comunicação da produção com as bandas fluiu muito bem, este ano, parecia que todo o processo ocorreu de “forma natural”. Foi somente, neste período, que percebi o senso de pertencimento a este grupo social. Mesmo que tais condições sociais e físicas tivessem ocorrido de forma temporária na dinâmica própria dos festivais. Carlos ressaltou que estava satisfeito com a dimensão que o festival havia tomado, pois havia alcançado seu objetivo: disseminar o gênero musical metal na programação do festival, embora tenha sido criticado por integrantes do movimento musical devido à inserção de outros gêneros musicais no alinhamento do festival:

A gente sempre quer seguir o conselho do Anthrax: “Spreading the disease” (segundo álbum da banda de thrash metal, Anthrax, cuja faixa título significa espalhar a doença, grifo meu). Então, aos poucos, começamos a meter umas bandas de rock um pouquinho mais pesado. Hoje, já vamos para a quarta edição, e já temos bandas de metal, metal mesmo! Às vezes, sofremos acusações que me deixam um pouco magoado: “ah, vocês se venderam!”. Isto é uma coisa muito comum no metal: “Venderam-se! Vocês colocam no festival bandas que não tem a ver com rock”. Mas, em relação a isto, sou muito pragmático na vida. Por exemplo, no ano passado, nós tivemos cerca de 5.000, 6.000 pessoas, algumas pessoas falam que 8.000 pessoas passaram por lá. Para quem conhece o rock ou o metal (*underground*, grifo meu), seria completamente impossível ter 6.000, 8.000 pessoas escutando bandas de rock ou de metal (Entrevista realizada por skype, em maio de 2016).

Como mencionado anteriormente, os modos de percepção do que seria o *mainstream* (HALNON, 2005) já têm aparecido nos discursos de integrantes do movimento do rock angolano. Ora, o conceito de *mainstream* denota uma rede de associações pejorativas sobre esta categoria importante de valorização da música popular, como aborda Alison Huber (2016), em sua tentativa de redefinir o imaginário disseminado sobre o *mainstream*. Huber (2016) destaca que o *mainstream* seria uma metáfora construída em torno de um dos significados elencados no dicionário, o qual conectaria o termo ao ambiente natural.

Logo, este “fluxo principal conotaria uma força natural, derivada de uma primavera, o qual se move em um curso poderoso e implacável em direção ao mar” (HUBER, 2016, p. 10).¹¹⁷ Huber acrescenta que um desdobramento da metáfora seria o movimento do rio como “uma fonte autêntica, a qual seria contaminada pelos riachos que trafegam para construir o fluxo principal” (HUBER, 2016, p. 10). Portanto, o imaginário construído em torno do *mainstream* descreveria o modo de produção midiática como “homogêneo, homogeneizante”, o qual perdeu sua “pureza” e sua “originalidade” (HUBER, 2016, p.10).

Para Trotta (2006), uma das questões para compreender o que os atores sociais querem dizer quando acionam o termo “*mainstream*”, seria o surgimento de um “*contra-mainstream*”, ou seja, “a música independente”, termo por si só considerado vago e problemático por Trotta (2006), ou o *underground*, caso desta pesquisa.¹¹⁸ Quando os atores sociais defendem um dos modos de produção e de circulação da música em detrimento do outro, isto é, o *underground* como real e o *mainstream* como falso, o que está sendo evidenciado é “um conjunto de posições e tomadas de posições pelos agentes de um determinado universo simbólico e profissional, negociando espaços privilegiados de prestígio e poder” (TROTТА; MONTEIRO, 2008, p. 2).

Huber (2016) complementa que a metáfora do curso de um rio cria outros juízos de valor negativos sobre este modo de produção e de consumo cultural: “no final do rio metafórico, existe a hegemonia sem restrições; não existem mais oportunidades para alternativas, e todas as possibilidades de desvio e de resistência acabaram” (HUBE,

¹¹⁷ The metaphor thus invokes connections to nature or natural, the mainstream of the river is a natural force, derived from a spring, moving in a powerful and relentless onward flow towards the sea.

¹¹⁸ É, na década de 1970, que o fenômeno de artistas “independentes” aparece e se organiza em gravadoras segmentadas. Uma ação para comercializar suas produções musicais nos espaços do mercado fonográfico não concentrados nas direções das grandes gravadoras (TROTТА; MONTEIRO, 2008, p.3).

2016, p. 11).¹¹⁹ Hube, então, redefine o *mainstream* com o alerta de que embora este modo de produção e de consumo cultural seja descrito como algo “inevitável”, “natural”, é necessário compreendermos que o *mainstream* possui práticas e processos específicos construídos no decorrer da história (HUBE, 2016, p.11). Aponto as associações entre os fluxos principais e os segmentados do rock em Angola, com a análise do produtor angolano Carlos Bessa sobre os tipos de espaços de circulação do movimento do *rock* angolano:

Talvez não seja fácil ver isso (assunto sobre a circulação do rock no país, grifo meu) para quem não vê a verdade de Angola, onde o *rock* não tem expressão nenhuma. Não há nenhuma grande banda de *rock* em Angola. Parece uma ou outra de vez em quando. Da história que conheço, tivemos o Café Negro que passou durante algum tempo na televisão. Mas não tem nada a ver com metal, é pop-rock. Tem o M’vula que, de vez em quando, passa o clipe na televisão. Já é um pouco de rock, de metal, mas com uma roupagem de rap, inclusive, o vocalista é um rapper famoso aqui. Então, nossa realidade não é essa (Entrevista realizada por skype, em maio de 2016).

Contudo, tal visão sobre a pouca presença do *rock* ou não no Rock no Rio Catumbela foi constantemente colidida, em minha mente, quando me deparei com as propostas sonoras do Palco Mundo. Durante a pré-produção do Palco Rock, Carlos havia mencionado sua preocupação com a possível inserção da rapper Eva Rap Diva no alinhamento do espaço rock, uma sugestão da direção artística do Palco Mundo. A ideia inicial era a de que Amosi participasse do Palco Rock, já que o músico realiza experimentações sonoras com o rock e constitui um dos integrantes do movimento do rock angolano. Pelo fato de o músico Amosi ter sido contatado pela direção do Palco Mundo, a programação havia inserido sua atuação no alinhamento. Após algumas conversas com a direção do Palco Mundo, Amosi entrou na programação do Palco Rock e Eva Rap Diva retornou para o Palco Mundo.

O show da rapper teve a atuação de uma banda, a qual realizava improvisações com elementos musicais do jazz, do rock e do funk, enquanto a cantora não subia ao palco. Foi, naquele instante, que percebi a compreensão do que Holt denomina como uma poética da “music in between”: a música popular angolana estava atravessada por uma série de convenções sonoras do rock empregadas pelos artistas do Palco Mundo. No concerto de Botto Trindade, ex-guitarrista do grupo de Benguela, Os Bongos, um

¹¹⁹ At the end of the metaphoric river, there is unfettered hegemony; there are no more opportunities for alternatives, and all possibilities for deviation and resistance are gone. In the narrative of the metaphor, hegemony seems to be aim and the inevitable endpoint of the mainstream’s flow: set sail down the mainstream and there is no return.

dos ícones da música popular angolana, integrantes da banda Sentido Proibido, como Igor e Fau Splash, assistiam ao show do músico com atenção. Durante o show de Botto Trindade, o contexto da “música entre gêneros” ressurgiu: os riffs e os solos de guitarra e, até momentos de virtuosismo nos solos de guitarra, sinalizavam o diálogo com os códigos sonoros do rock.

Ressalto que, embora a produção do rock angolano seja considerada pelos atores sociais uma rede musical com pouca atividade, imaginários de distinção do mainstream/underground já aparecem nas percepções de seus integrantes, quando avaliam os festivais de música dedicados ao gênero rock. Reforço, já no fim desta argumentação, que o uso de termos como autenticidade e cooptação, vendido ou não vendido, para definir as características dos festivais de rock, constituem o processo de distinção que cria a identidade do *underground*, aquilo que ele é e o que ele não é em relação a um “mainstream”, como destaque um dos trechos da entrevista de Carlos:

Uma tática que foi usada no segundo ano do festival, e no terceiro também, foi colocar um kudurista para fechar cada uma das noites. Fomos muito criticados por isto, mas o que é certo é que as pessoas aguentaram cinco, seis horas de bandas de *rock* e de metal à espera dos kuduristas. Mas, pelo menos, ouviram bandas de *rock* e de metal. E, certamente, destas 5.000 ou 6.000 pessoas, que estavam lá a ouvir o *rapper*, não, kudurista. No fim, certamente, dessas 5.000 ou 6.000 pessoas, algumas delas passaram a gostar de *rock* e vão voltar, no ano seguinte, pelo *rock* e não pelos kuduristas (Entrevista realizada por *Skype*, em maio de 2016).

4.5. AS COISAS ESTÃO MUITO SINTETIZADAS NA CAPITAL: O RECRUTAMENTO DE ROCKERS EM LUANDA

Já no meu primeiro dia de trabalho de campo, em Luanda, no dia 29 de agosto de 2017, tive a oportunidade de ir ao ensaio do projeto musical Kosmik, formado pelos ex-integrantes dos Mutantes, o guitarrista Tozé e o baterista LP, e o tecladista/baixista Tiago Oliveira, também produtor do Estúdio 2. Este ensaio foi realizado no Centro Cultural Brasil-Angola aonde ocorreria a performance instrumental do grupo, no dia 1 de setembro. Enquanto observava o concerto ao vivo, formado com uma dinâmica de cinema mudo, ou seja, o trio executava as composições instrumentais que serviam de trilha para as imagens projetadas, eu me perguntava por qual motivo o gênero musical rock ainda não estava consolidado em Luanda.

A capital consiste em um dos maiores projetos de modernização do governo do MPLA e um dos principais destinos de migrantes estrangeiros devido à presença de empresas multinacionais. Mas, tratando-se de espaços de consolidação do gênero musical rock, ainda há muito a ser feito para que tal cenário se torne realidade, segundo interlocutores da pesquisa. A produtora Sónia Ferreira possui uma hipótese sobre a concentração dos festivais ao vivo de rock em cidades distantes de Luanda:

Acho que tem também o fato de que aqui as províncias têm mais espaços: as casas são maiores, possuem quintal. Huambo e Catumbela são cidades pequenas, mais calmas, mais pacatas e as pessoas se encontram mais facilmente. Então, isto ajuda bastante, porque uma banda tem de se encontrar sempre e aqui tem mais facilidade de ensaio, de se encontrarem, não só para ensaiar, mas também para conviver no dia a dia. Em Luanda, os integrantes de uma banda, para se encontrarem para ensaiar, têm de planejar muito! Os shows de rock em Luanda, se uma banda vai tocar até pode fazer divulgação, mas as pessoas não vão porque é tudo muito distante, é tudo muito caro. Uma cerveja que deveria de custar 50 kwanzas, vai custar 300 kwanzas! A vida está cara. Nem todos trabalham e, mesmo que trabalhem, não têm aquela folga toda (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Ainda que a zona urbana concentre as duas emissoras de rádio que possuem programas dedicados ao rock, Volume 10 (RFM 96.5) e Muzangola Rock/Submarino Angolano (Luanda Antena Comercial), os integrantes de bandas do movimento do rock angolano, e a agora o Estúdio 2, o Kings Club e o teatro Elinga, a circulação majoritária das performances ao vivo do movimento do rock angolano é realizada pelo ORLEI e pelo Rock no Rio Catumbela. O caso de procura de espaços de ensaios e de dificuldades para os integrantes das bandas se encontrarem para reuniões, pelo fato de morarem em bairros distantes entre si, já havia sido mencionada por integrantes do movimento do rock angolano e moradores de Luanda.

Para o apresentador do programa Volume 10, Luís Fernandes, a capital Luanda possui uma efervescência cultural intensa, com concertos de artistas nacionais e internacionais consolidados de variados gêneros musicais, como a semba, a *world music*, a música popular brasileira. Mas, quando se trata do gênero musical *rock*, pouco interesse tem sido demonstrado pelos produtores culturais mais ligados ao mainstream da música:

O fato de termos o Orlei e, mesmo o Rock no Rio Catumbela, que atualmente é o maior festival, com maior público, isto não quer dizer: Vamos bater palmas! Finalmente chegamos lá! Isto é uma utopia. E o que vou dizer aqui pode ferir muito gente: fazer um espetáculo na província é a melhor coisa, porque no Huambo não acontece nada, em Benguela não acontece nada! Em Luanda acontece tudo! Tudo acontece em Luanda! Desde os músicos mais

famosos a nível mundial quanto um leque de músicos angolanos que, quando vão para um espetáculo é para encher, é para fazer sucesso. Por isso, Luanda não consegue ter um espaço do rock. Quem é o produtor que vai apoiar o rock se ele tem acesso ao (lucro, grifo meu) mais fácil: que é chamar um músico que vai encher (a casa de shows, grifo meu), nem precisa ser um grande músico. Nós ainda não demos provas suficientes de que é possível fazer isto (com o rock, grifo meu). Nós temos de ser realistas: no ORLEI e na Catumbela, noventa por cento, e estou a ser muito amigo, *não é público rocker*. Nestes locais, como não acontece nada, eles veem a publicidade e falam: "vamos para lá" (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

As questões elencadas pelo locutor me chamaram a atenção sobre até que ponto as práticas urbanas do *underground* têm modificado as relações das comunidades dos territórios do Huambo, de Benguela, da Catumbela e de Luanda com o consumo do gênero musical *rock*. O tecladista da banda Sentido Proibido, Adilson Marcelino, ao explicar sobre a circulação musical majoritária em Luanda comentou que as “coisas estão muito sintetizadas na capital”, já que as canções mais consumidas no território seriam as que se utilizam de elementos da música eletrônica, os gêneros musicais afrohouse, semba e rap.

Para além da tentativa de abertura de diálogo da rede musical com integrantes de movimentos de outros gêneros musicais, na visão de Adilson, a postura de distinção da identidade rocker, em Angola, também fecha muitas portas de ampliação do rock. “Muitas pessoas ainda têm aquele orgulho: “não posso me juntar a um outro estilo. Eu sou rocker. Rocker não se junta com ninguém”. Isto acaba criando uma barreira (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Reia (2017), em análise sobre o movimento straight edge inserido na cena hardcore punk paulista, comenta que os limites de separação da identidade straight edge são negociados através de tensões entre os atores sobre como deve ser ou como ser visto como um straight edge pela perspectiva do outro.¹²⁰ Ou seja, observo que as fronteiras de identidade dos *rockers* angolanos são definidas por uma série de discursos e de posturas heterogêneas, como ilustro com a opinião do tecladista Adilson:

Se o gajo vai pedir patrocínio, ele precisa levar a ideia com seriedade para que o patrocinador se sinta seguro para depositar. Para terem investimento, as pessoas precisam melhorar um pouco a imagem. Muitas vezes, as imagens que os rockers gostam de transmitir... Nós, por exemplo, espelhamo-nos em

¹²⁰ Straight edge teria surgido como um movimento alternativo ao lema nihilista “Live fast, Die young” defendido pelas bandas de punk rock, através do uso de drogas e de bebidas alcoólicas. Os straight edges adotaram o símbolo X para demonstrar a abstinência e a sobriedade entre os integrantes da cena musical (REIA, 2017).

grandes personalidades, como Guns N' Roses, Linkin Park e Bring Me The Horizon, temos os videoclipes, os concertos, mas aquilo ali é no momento da performance. Não significa que de segunda a sexta todos estão assim. Eh pá, nós temos de mostrar que nós somos pessoas realmente diferentes! Eh pá, as pessoas que me perdoem, eu respeito a mente de cada um, mas, muitas vezes, eu comento com o pessoal que tem uma ligação com o rock e são pessoas que têm uma capacidade muito grande para pensar, têm uma sensibilidade incrível e um talento incrível...Só que o ser diferente...(atrapalha em certos casos, grifo meu) (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Um dos pontos mais elencados pelos interlocutores da pesquisa é que ambos os festivais atuam como fontes de locais de interação social em torno do rock, o que pode criar uma identificação dos moradores com o movimento do rock angolano, como destacou Luís Fernandes:

Agora também temos de ser realistas: É bom que eles vão lá ver (os festivais, grifo meu), porque isso também vai permitir que eles criem uma cultura. Na realidade, o ORLEI e o Rock no Rio Catumbela estão fazendo um ótimo trabalho, pois estão de alguma forma mudando as mentes das pessoas de que realmente existe rock em Angola. Se as mesmas pessoas, que não gostavam de rock, forem todos os anos lá, elas já podem começar a se identificar. Portanto, isto é um outro caminho que está a ser trilhado. Mas, dizer que o rock está bem é uma utopia. O rock em Angola *está mal!* (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

A opinião de Luís Fernandes, em sintonia com a visão de outros integrantes do movimento do rock angolano, dá-nos uma abertura para comentar sobre tópicos da teoria de formação das cenas musicais sugerida por Wallach e Levine (2012). Os autores consideram a circulação e o consumo de artefatos culturais, o suporte de estabelecimentos como bares, lojas de álbuns e de instrumentos musicais, a circulação de práticas musicais de músicos e de profissionais amadores, o compartilhamento de vivências e de conhecimentos entre gerações musicais algumas ações ou atividades atribuídas a, esperadas ou exigidas de uma cena musical.

Na realidade, a teoria de formação de cenas do metal (WALLACH; LEVINE, 2012) lista condições ideais de criação e de consolidação das práticas musicais em determinados espaços, as suas interlocuções com territórios, além de suas cidades de origem e, por isso, não serão replicadas de forma idêntica nos variados contextos culturais. Mas, a aderência do público local às atividades das cenas musicais constituiu um dos temas mais abordados pelos entrevistados. Embora o Volume 10, nos dias atuais, concentre-se na produção das festas de comemoração do aniversário do programa, com atuações de bandas locais no espaço do Cefojor, a equipe de Luís

Fernandes já realizou variados eventos de rock, com o sistema de seleções musicais realizadas pelos Djs/locutores do Volume 10, Henda Slash e Mauro Rocker (figura 31), no Elinga Teatro ou no bar Myspace e no estacionamento do Cefojor.

Figura 31: Mauro Rocker, Luís Fernandes (com a camisa da banda de metal brasileira Shadowside) e Henda Slash



Fonte: Luís Fernandes.

“Nunca fizemos coisas muito grandes. Nós sempre gostamos de fazer coisas mais intimistas porque também somos realistas. Para que vamos fazer um espetáculo aonde podíamos ter um público de 2000, 3000 pessoas, se somente 100 irão?” (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Manel Kavalera, o qual também atuou no programa Volume 10, comentou que a proposta da Kavalera Entertainment é abrir espaços de atuação também para as bandas iniciantes, não somente para as já consolidadas no movimento do *rock* angolano. Embora os eventos no Kings Club não sejam mais realizados pela Kavalera Entertainment, festas temáticas como as dedicadas ao Dia Mundial do *Rock* ou ao *Halloween*, são realizadas pela equipe em outros espaços de Luanda, como o Elinga Teatro, o qual ainda agrega alguns eventos musicais. A era de ouro do Kings Club, segundo o sócio de Manel Kavalera, o vocalista da banda Silent Whisper, Marco Ferraz, era composta por um público formado majoritariamente por migrantes portugueses:

Esta era uma boa época. Os aviões da TAP no Kings. Se acabasse alguma coisa, nós podíamos comprar mais porque nós sabíamos que viria gente para consumir. O público, aqui, não quero chama-lo de ignorante, mas é algo

próximo disto. O público precisa compreender que isto também é um negócio (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Uma das bases de apoio institucional para consolidação das cenas musicais, segundo Wallach e Levine, é a participação do público local. Nos últimos anos, os produtores de eventos têm percebido que os rockers angolanos não têm comparecido aos eventos musicais e, criam desculpas para suas ausências, inclusive, nos programas culturais com entradas gratuitas, como sinalizado por Yannick Merino, em seu relato sobre a produção da X Rock, e descrito, agora, por Marco Ferraz:

Já nem inventam mais desculpa, já nem são criativos. Na realidade, não há interesse nos eventos porque, mais da metade de nossos rockers, são rockers virtuais. Só existem nas redes sociais, nos quartos deles. Há gajos que nunca vi na minha vida e estão sempre a criticar os eventos. Há gajos que nunca foram aos eventos, mas criticam os eventos (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Pude observar esta postura dos *rockers* na semana seguinte à realização do Rock no Rio Catumbela: algumas pessoas, que não compareceram ao evento, criticaram a programação e a qualidade das performances musicais na página oficial da edição na rede social. Este panorama mencionado pelos produtores na declaração anterior teria como justificativa a faixa etária atual dos *rockers*. Formado em sua maioria por menores de idade, estes jovens não teriam renda própria para consumir nas festas locais, como ressaltou Manel Kavalera:

“São os *rockers* que tiram notas baixas na escola e os pais não dão mesada. Eles começaram com a cena do *emocore* e agora que a cena do *emocore* começou a morrer, falam que são *thrashers*. Tem *bwé* de *posers* armados por aí (risos)” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O segundo tópico levantado pelos entrevistados sobre a dependência das instituições para se consolidar a rede musical é a relação com os espaços urbanos de atuação de bandas e de festas, como ilustro com o depoimento do baixista da banda M'vula, Red Kimba:

Infelizmente, hoje em dia, em Luanda, locais como o Kings Club e o Elinga Teatro, que foram fundamentais para todos os movimentos culturais, para nós também, porque eram sítios onde as pessoas se juntavam e onde as pessoas faziam música, fecharam. Kings Club não tem a mesma atividade que tinha antes e o Elinga está fechado. Talvez as bandas de Luanda, com uma qualidade melhor, possuam uma oportunidade única no Huambo e na Catumbela de fazer uma das melhores atuações do ano. Penso que as pessoas

têm muita dedicação aqui e sente-se a união do movimento...Só que este é um problema que precisa se solucionar por aqui: precisamos de mais espaços para tocar. M'vula precisa de espaços para poder tocar. Este é um dos fatores para pensarmos em tocar fora, tocar em outros sítios, porque, aqui, nós queremos fazer, mas não temos como. E acho que estamos nesta fase, neste dilema. Não só a banda M'vula, mas todas as outras bandas (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

A *Kavalera Entertainment* rompeu a parceria com o Kings Club por uma diferença da produtora com as visões para os negócios com a direção do espaço. Os sócios, ao seguirem os preceitos do *underground*, detém o controle das técnicas e das atividades de produção, de distribuição e de promoção e de financiamento dos eventos, e, conseqüentemente, dos prejuízos gerados pela ausência dos *rockers* nas programações. Uma das atuais estratégias da *Kavalera Entertainment* é apoiar as iniciativas de outras produtoras locais, caso da Neovibe, na primeira edição do concurso *Battle of The Bands*. Como uma retomada da tradição de realização dos concursos de conjuntos musicais, em Luanda, como abordado no primeiro capítulo, a *Battle of the Bands* teve a participação de quatro concorrentes à gravação de um EP pago pela Neovibe: Sentido Proibido, Projectos Falhados, Tiranuz, Ovelha Negra.

No dia 12 de agosto, o desafio enfrentado pelas formações era apresentar no restaurante HOOD, no bairro da Maianga, versões de títulos da música popular angolana com as convenções estéticas do gênero musical *rock*: Sentido Proibido participou com a versão já conhecida da banda para Mbiri Mbiri (N'gola Ritmos), Projectos Falhados tocou O Nosso Caso de Amor (Euclides da Cunha), Tiranuz apresentou Alucinação (Ruca Van-Dúnem) e Ovelha Negra interpretou Muxima (Duo Ouro Negro).

A banda vencedora foi Sentido Proibido, com a versão da canção nacional Mbiri Mbiri. A gravação do formato musical estava prevista para começar em outubro de 2017, no estúdio Letras e Sons, e terá quatro canções. Este foi considerado o evento “mais midiático” realizado com a co-produção da *Kavalera Entertainment*, já que *Battle of The Bands* obteve ampla cobertura jornalística na mídia local, como as empresas de comunicação Platina Line e Zap.

O terceiro ponto evidenciado referente a uma das bases do apoio institucional de consolidação de uma cena musical consiste nas trocas presenciais de ideias e de informações entre seus integrantes. Uma realidade pouco evidenciada, nos dias atuais, segundo a opinião do apresentador Toke É Esse: “Não há nenhuma razão aparente ou causa que faça isto: ninguém está zangado com ninguém, mas ninguém se comunica. As

“pessoas se comunicam um pouquinho na farsa das redes sociais, mas não se comunicam (presencialmente, grifo meu)” (Entrevista realizada em outubro de 2016, em Luanda).

Recorro novamente à análise de Campoy (2009) para destacar que tal tipo de percepção é bastante disseminada no ideal de comunidade do underground, baseado em uma rede solidária e igualitária e unida por uma experiência coletiva musical (CAMPOY, 2009, p. 171). Embora fãs e produtores do gênero musical metal reforcem o ideal de comunidade como um aspecto importante da experiência musical, como abordado por Berger (1999), Wallach e Levine (2012) e Varaz-Dias (2015), no caso de Angola, observo variações sobre a percepção de comunidade nos discursos dos integrantes do movimento do rock angolano. Os festivais seriam espaços de concentração de um sentido de comunidade e da consciência cênica, já que constituem experiências práticas, de socialização e de proximidade dos *rockers*.

Esta visão do underground como um espaço coletivo de trocas de experiências e de práticas musicais, para Campoy, também demonstra que os atores sociais procuram defendê-la, como se suas práticas musicais estivessem sempre ameaçadas pelo término de suas atividades.

Mas, este senso de comunidade geralmente se manifesta no discurso dos praticantes conjugado no imperativo afirmativo. É como se o underground estivesse a ponto de se esfarelar. Ele está frágil, convalescente, portanto, é preciso pedir por uma união efetiva, por uma doação dos praticantes em vista de uma futura pujança comunal do underground. É preciso que a comunidade venha a se consolidar (CAMPOY, 2009, p. 171).

Tal discurso de união do underground, o qual necessita de mais esforços coletivos para manter suas práticas musicais é observada nas opiniões não apenas dos integrantes do rock angolano, mas como uma narrativa global dos nativos. O baixista Igor de Almeida mencionou que as diferenças entre componentes do movimento musical precisam ser deixadas de lado em prol da ampliação do gênero musical na capital:

Aqui, em Luanda, precisa-se de mais ousadia. Uma das cenas que vejo é que devia ter mais união entre as organizações de eventos de rock. Elas são espelhos das bandas de rock. Devia ter mais organização entre as bandas e as organizações. Há muita desunião nisto. Se dentro do movimento há problemas de união e compreensão entre eles, como é que eles esperam expandir isto para outras pessoas, para que elas vão aos eventos aqui em Luanda? (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Uma das opiniões da Kavalera Entertainment sobre a produção de eventos segmentados de rock, na capital Luanda, é a necessidade de integração de ações das produtoras locais para consolidar espaços de atuação do gênero musical. Um ponto elencado por Marco Ferraz é que os espetáculos dedicados ao rock, quando aconteciam com mais frequência, em Luanda, eram marcados com datas semelhantes:

Nosso público já é pequeno e ainda vamos dividi-lo? Vai ficar mais dividido ainda. (...) Nestes anos em que os eventos geraram dinheiro, criaram-se muitos grupos: um grupo já não ia ao Kings porque o Manel pisou no pé dele e esqueceu de pedir desculpa, outro porque a namorada pisou o olho para mim. Nós chegamos, como Kavalera Entertainment, desde a época do X Rock, e o Volume 10 sempre esteve conosco e nunca esteve ao mesmo tempo. A gente precisa da ajuda deles e, até hoje, precisamos. Estamos sempre abertos, mas é muito complicado trabalhar com eles e eles possuem a melhor plataforma para a comunicação do rock nacional. Eu gostaria que esta relação se facilitasse... (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O que pretendo citar com as opiniões variadas dos interlocutores da pesquisa é que participar de uma rede musical significa coexistir com comportamentos e práticas diferenciadas, e mais fluidas, do que se pode esperar de um grupo dedicado a um gênero musical. Reia (2017, online) menciona que se “observarmos a subcultura de um olhar de fora, ela pode parecer estável e homogênea”. Contudo, ao observarmos as interações sociais de uma perspectiva mais próxima, o grupo social em questão, no caso de Reia o straight edge, demonstra-se “altamente diverso”, “suas fronteiras são relativamente fluidas, sujeitas às mudanças, rupturas e fragmentações ao longo dos anos” (REIA, 2017, online).¹²¹

Inspirada pelo argumento de Reia, quando não havia me aproximado da rede musical, eu encarava o movimento do rock angolano como um grupo social coeso e homogêneo. Latour (2012), em sua sociologia do social, reforça que “ser social já não é uma propriedade segura e simples, é um movimento que às vezes não consegue traçar uma nova conexão e redesenhar um conjunto bem formado” (LATOURE, 2012, p.26).

Com esta inspiração de Latour em mente, no mês de outubro de 2017, enquanto observava as bandas no hotel ou na área do evento, percebi que a rede musical era constituída por micro-grupos sociais, os quais se movimentam ao longo de afinidades musicais, seja pelos papéis conquistados no cenário, ou por relações de amizade

¹²¹ In other words, if we look at the subculture from the outside, it can appear to be stable and homogeneous. From the inside, however, straight edge is seen as highly diverse and its boundaries are relatively fluid, subject to change, disruption, and fragmentation over time.

construídas mesmo antes de participarem da rede musical. Minha percepção das interações sociais com os integrantes do movimento musical foi modificada: eu tinha mais proximidade com os rockers angolanos, que compunham as equipes do RockAngola e da Cube Records, ou que possuíam gostos musicais mais próximos ao metal extremo.

O último aspecto referente ao apoio institucional necessário para uma cena musical se estabelecer, e que não foi citada de forma direta na análise de Wallach e Levine, é a importância de profissionais especializados na operação de áudio e na captação de instrumentos musicais para atuarem nas performances ao vivo e nas gravações de estúdio (ver capítulo 6). No movimento do rock angolano, o baixista do Instinto Primário, Yuri Almeida, tem concentrado este papel de operador de áudio nos festivais ORLEI e Rock no Rio Catumbela e também apoia a produção de eventos segmentados em Luanda. Contudo, nem sempre é possível ter a presença do profissional/músico em todos os espetáculos, seja por razões de desgaste físico, seja pelo fato de os participantes também possuírem prioridades pessoais.

Tive esta percepção durante a primeira edição do Rock no Gueto, realizado no bairro Terra Nova, no dia 30 de setembro de 2017, em que três bandas de rock de Luanda, Tiranuz, November 9th e Ovelha Negra dividiriam a programação cultural. Fui ao concerto com Manel Kavalera, o qual atuaria na noite como DJ, Marco Ferraz e Wilson Pipas, um dos incentivadores do movimento do *rock* angolano e amigo de grande parte dos instrumentistas. Chegamos ao local de show, às 23h, e, na minha visão, já havíamos perdido metade do concerto, pois o horário previsto de início era às 18h. Quando conseguimos encontrar o baterista da banda Tiranuz, Tuchometal, para nos indicar o caminho de chegada ao *show*, o rocker comentou que o palco havia terminado de ser montado e que a passagem de som estava sendo realizada. O motivo do atraso foi a demora na entrega do palco, prevista para as 13h, mas que só foi entregue às 17h.

O palco consistia em uma carroceria de caminhão, a qual foi adaptada para sustentar os instrumentos musicais e as bandas. O que pretendo comentar, nesta passagem, é que o imaginário coletivo disseminado de que o gênero musical rock é “barulho”, pode não estar relacionada – de forma direta - às convenções estéticas empregadas pelas bandas locais. Já na passagem de som, percebemos que a qualidade do som, a qual estava distorcida e sem a definição dos instrumentos musicais, não havia sido corrigida pela pessoa responsável.

Por mais que as bandas locais possuam domínio das técnicas musicais e composições com estruturas coesas, nem todas as pessoas irão compreender que a ausência de equilíbrio do som, que os ruídos agudos da microfonia, que o volume de um instrumento musical está anulando o outro, ou que o volume da guitarra não foi aumentada durante o solo, devido à falta de profissionais de áudio especializados nas convenções técnicas do rock ou do metal. Durante uma conversa com os rockers locais sobre o assunto, Wilson respondeu que: “há muitos curiosos atuando nesta área. Só temos um Yuri, né?”.

Tais diferenças de percepções da audição nos shows ao vivo também delimitam os modos de funcionamento do *underground*, os quais são – frequentemente – criticados pelos integrantes do movimento musical, já que todos procuram realizar bons eventos com baixos orçamentos. Como relembra Campoy (2009), locais inapropriados para realização de shows ao vivo, equipamentos de amplificação em más condições prejudicam a qualidade e a propagação do som. Porém, durante as dinâmicas culturais proporcionadas pelos shows, tais fatores são deixados de lado na experiência coletiva musical, como reflete Campoy (2009):

Os chiados indesejáveis, o som “embolado” como dizem, não é empecilho para que aquele evento se transforme numa celebração de tudo aquilo que o *underground* representa para os presentes. Os ruídos não impedem que o som regido pelos músicos mancomunados com seus instrumentos seja ouvido como uma música, como metal extremo *underground*, razão e objetivo desse espaço. (...) Por ora, é importante assinalar a execução que a escuta realiza neste evento. Levando ao patamar perceptivo regras e modos de funcionamento do *underground*, ela conecta o ouvinte àquela música que está sendo apresentada. Ela o permite ouvir naqueles sons mais do que composições, ela o faz ouvir o próprio *underground* (CAMPOY, 2009, p. 114).

Embora nem todos os presentes tivessem contato com os preceitos do metal *underground*, como relatado pelos rockers angolanos, durante o show da banda Tiranuz percebi os tipos de negociações entre a formação e o público presente, mediadas pela execução do cover da canção Vou Te Levar, da banda brasileira Charlie Brown Jr (figura 32). Os participantes do evento pularam, abriram moshs entre si e jogaram copos de cerveja para o alto numa demonstração de empolgação com a escuta musical. Depois, soube que a extinta formação brasileira consiste em uma das principais influências musicais, cujas composições permitiram que os jovens angolanos tomassem contato com o gênero musical rock.

Ao contrário do foco dado em pesquisas sobre cenas musicais, estas redes musicais não seriam compostas – apenas - por casas de *shows* e estúdios de gravação com boas estruturas, produtores locais e uma audiência engajada nos códigos culturais do gênero musical, lojas de instrumentos musicais de qualidade. É necessário direcionar nosso olhar para os demais profissionais que fazem o evento ser bem sucedido. Os operadores de áudio são parte imprescindível de um coletivo que procura alcançar uma experiência musical de qualidade, como relembro o conceito de musicar de Chistopher Small.

Figura 32: Sílvio, Niro Angel, Tuchometal, Breno e Scott como Tiranuz (esquerda-direita)



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 33: Jay Santos, Mag Oga Jackson, Vlado Teixeira e Yannick Matos (esquerda-direita): Ovelha Negra



Fonte: Arquivo pessoal.

Para além das dificuldades técnicas enfrentadas pela organização do concerto, é importante mencionar que esta consiste em uma proposta das bandas angolanas de aproximar as comunidades locais do que seria o gênero musical “rock”. “Estamos em

uma fase de recrutamento” e, portanto, os rockers criam alternativas para “ fazer com que as pessoas ouçam, ouçam e ouçam sem parar (as bandas)”, como descrito pelo baixista da banda Ovelha Negra, Yannick Matos (figura 33).

Pelas descrições dos rockers angolanos entrevistados, o imaginário coletivo disseminado sobre o rock em Angola somente replica os comportamentos negativos de integrantes da cena musical mundial ou dá atenção às texturas densas empregadas pelo metal extremo, como descrito pelo baixista Yannick Matos:

Isso acaba por ser exemplos do verdadeiro movimento rocker mundial. Este dito estereótipo que a gente tem agora é dos exemplos, por exemplo, do Kurt Cobain. Ele nunca deveria de ter se suicidado. Ele estragou muita aqui para nós (risos)! Deixou uma má imagem mesmo! Agora vem mais o Chester (Bennington, da banda Linkin Park) pronto. Nós raramente estamos a ouvir “um cantor de jazz suicidou-se ou um cantor de hip hop suicidou-se”. Então, tem sempre um rocker a fazer isto. Então, baixa um bocadinho aquela moral daqueles que querem ouvir um novo estilo. A verdade é que, pronto, o que o rock tem de bonito? É a liberdade de poder exprimir as coisas e poder ser aquilo que é, é por isso que se diz que o rock é um estilo de vida (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Desta forma, os rockers têm procurado as condições de possibilidades para disseminar a cultura do rock nos bairros periféricos. A música entre gêneros musicais, personificada pelo movimento do rock angolano, demonstra um caminho de “recrutamento” de novos ouvintes e de “ensino” dos códigos culturais do rock para os públicos afiliados a outros gêneros musicais.

O próximo capítulo apresenta uma incursão pelos instrumentos musicais adquiridos pelos *rockers* angolanos. Na fase seguinte, elenco os critérios de escolha dos itens, as origens destes equipamentos musicais, os tipos de materiais e de características acústicas, as técnicas musicais e os repertórios procurados para a prática dos códigos culturais do rock. O cenário de restrição a equipamentos musicais de qualidade revela uma das configurações desta história local, ao longo da qual os rockers angolanos têm se movimentado para apresentar outras possibilidades de atuação.

5. TU NÃO TENS UMA BANDA SEM MATERIAL: UM ESTUDO CULTURAL DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS

A grande dificuldade (para se montar uma banda, grifo meu), a primeira que eu digo é material. Tu não tens uma banda sem material, não há material no Lubango, não há material. O que existe é o que há de mais reles possível. É material de quinta, é novo, mas é do chinês. É com este material que começamos. Mas com o tempo, tu vais se dando conta de que tu precisas de material de qualidade. Por exemplo, nós não queríamos estar no ORLEI (em 2014, grifo meu) com uma qualidade muito baixa. Mesmo assim, no primeiro ORLEI que a gente participou ainda fomos assim (...) porque lá no Lubango é difícil (para conseguir equipamentos, grifo meu). Tanto que o material que a gente consegue, o material bom, de qualidade, a gente pede para alguém que vai para fora, que vá para a Namíbia trazer ou quando a gente vai para a Namíbia traz alguma coisa, se a gente vai para a Europa traz alguma coisa. É mais ou menos por aí, senão não existe banda! (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

O depoimento do vocalista/guitarrista da banda de “metal” Lunna, Kcage Kcassio, levou-me a perceber que a noção de gênero musical (Fabbri 1981; Frith 1998; Holt 2007) surgia nas descrições do fazer musical, das performances musicais, das práticas de escuta e de domínio dos códigos culturais do *rock* locais em contraposição ao cenário “ideal” de produção global. Entre os tópicos mais discutidos nas entrevistas realizadas, está o acesso a instrumentos musicais “de qualidade” e de “boa durabilidade”, cuja fabricação permita regulagens ideais para afinação desejada, “segurando-a” por mais tempo, e acessórios “básicos” para o musicar como cabos de guitarra e de baixo, microfones, amplificadores, peles de bateria etc.

O relato de Kcage Kcassio acionou minha memória sobre primeiro contato com o movimento do rock angolano, em 2014. A escolha de instrumentos e de equipamentos musicais presentes em certas atuações do ORLEI fez-me conectar com os códigos culturais do metal compartilhados mundialmente. No show do grupo Dor Fantasma, o vocalista/baixista Pagia Chitumba tocou com um contrabaixo preto ML Metalman, modelo exclusivo da marca norteamericana Dean e conhecido pelo design focado na dimensão sonora e visual do gênero musical metal. Jayro Cardoso executava uma guitarra branca e preta DIME Razorblade, fabricada pela Dean com as especificações do ex-guitarrista da então banda norteamericana de metal Pantera, Dimebag Darrel.

Este capítulo articula teorias antropológicas e sociológicas para compreender como os fenômenos culturais são constituídos não apenas pelo consumo de objetos, mas como estes itens também constituem as dinâmicas sociais com os humanos. Como uma dimensão da oferta local de instrumentos musicais no mercado, destaco aqui como estes

itens precisam ser observados como “atores que facilitam, impedem ou mediam interações sociais entre outros personagens” (BATES, 2012, p. 364).¹²² Bates lança um estudo sobre a “vida social dos instrumentos musicais” (BATES, 2012), e no caso de sua pesquisa, a vida social do instrumento de cordas, Saz, considerado um dos símbolos da cultura da Turquia. “Pensar através dos instrumentos musicais” permite olhar as narrativas, os percursos e as relações sociais únicas em que os objetos desta natureza estão inseridos (BATES, 2012, p.367).

A proposta de Bates (2012) se aproxima das contribuições acadêmicas que sugerem romper com os binarismos entre sujeitos e objetos, natureza e cultura, revelando o papel dos meios e das mediações tecnológicas na criação de espaços de comunicação, como o campo da Antropologia e da Cultura Material (DOUGLAS; ISHERWOOD, 1979; APPADURAI, 1991; MILLER, 2013), e as perspectivas pós-hermenêuticas, a Teoria das Materialidades, apontando que todo ato de comunicação necessita de certa materialidade (GUMBRECHT, 2004) e a Teoria Ator-Rede (LATOURETTE, 2012). Contudo, Pereira de Sá (2016) cita um problema surgido com a elaboração de Grumbrecht no conceito de “produção de presença”, pois o autor teria avivado a dicotomia entre presença (apreendida na materialidade dos itens) e sentido (no domínio das interpretações). Portanto, Pereira de Sá sugere a interlocução entre as diferentes perspectivas acadêmicas, visto que:

(...) a contribuição teórico-metodológica dos autores nos apresenta desafios na direção de (pelo menos) dois conjuntos de problemas. O primeiro diz respeito à noção de “experiência estética”, entendida não como uma experiência transcendental mas sim como um evento rastreável através de métodos qualitativos — seja a etnografia, no caso da Antropologia da Cultura Material; seja a cartografia, no caso da Teoria Ator-Rede. Por consequência, o segundo conjunto diz respeito à incorporação dos aspectos materiais na análise. O que, no nosso caso, garante a dimensão comunicacional da discussão, uma vez que as materialidades que nos interessam são aquelas constituídas pelo conjunto de mídias e tecnologias que compõem o processo de mediação do sistema da arte (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 155)

Desta forma, os atores da rede musical, ao se depararem com o cenário de limitação de acesso aos equipamentos em Angola, colocam em evidência as questões suscitadas por um “estudo cultural dos instrumentos musicais” (DAWE, 2003): a) os critérios específicos de escolha dos itens, b) os tipos de materiais e de características

¹²² (...) we conceive of musical instruments as not only having some degree of agency, but even as protagonists of stories—as actors who facilitate, prevent, or mediate social interaction among other characters.

acústicas, c) os métodos de construção destes equipamentos, d) as técnicas musicais e repertórios exigidos para negociar com os códigos culturais do gênero musical, e) os sistemas de produção e de configuração das sonoridades propostas e f) os locais de origem destes instrumentos musicais. Estas perspectivas constroem uma “biografia das coisas” (APPADURAI, 1991, p. 93), pois muito se pode depreender dos cenários culturais quando “olhamos para a circulação destes objetos nos variados territórios: as formas como são adquiridos, as fontes de financiamento destes itens, as frequências de empréstimo destes objetos, as histórias por trás da aquisição destes instrumentos” (APPADURAI, 1991, p.94).

Para tanto, a associação entre instrumentistas, os equipamentos musicais, os locais de ensaios e a transmissão de técnicas musicais consiste em uma das formas de organização desta rede musical. Movimentos, como emprestar um equipamento, ceder um local de ensaio, permitem que observemos quais caminhos têm sido tomados pelos atores ao longo desta história local, construindo uma rede baseada no ideal de reciprocidade e de comunidade. Contudo, o passo empregado segue o “conjunto de entidades que se reúnem em grande número em torno do ator, levando-o à ação” (LATOUR, 2012, p. 76), e as condições de possibilidades de atores e de meios para estabilizar este social (LATOUR, 2012).

Em convergência com Greene (2015), procuro abordar como as tecnologias sonoras criam ansiedades e desejos de músicos, de produtores musicais e de ouvintes como no caso do acesso aos equipamentos de qualidade, da procura pelo som ideal ao longo do movimento do rock angolano.

Preocupações, críticas e celebrações da tecnologia na música são particularmente influenciadas pelas ansiedades e desejos que emergem em contextos imediatos em resposta à tecnologia de som em geral. Alguns gêneros musicais exibem sons reconhecidamente “high-tech” e os traços da tecnologia passam a funcionar como marcadores de prestígio da modernidade. Em outras músicas, tais traços são ouvidos como sinais de alerta da cooptação cultural, e os engenheiros trabalham para mascarar ou esconder o uso em excesso de suas ferramentas nos produtos. O som mediado tecnologicamente é, portanto, cultural e politicamente carregado: ouvintes e músicos de todo o mundo investem nas tecnologias de som e nas gravações de estúdio com ansiedades de um lado e desejos do outro (GREENE, 2015, p.10).¹²³

¹²³ Concerns, criticisms, and celebrations of technology in music are particularly inflected by the anxieties and desires that emerge in immediate contexts in response to sound technology in general. Some music genres showcase recognizably “high-tech” sounds, and technology’s traces comes to function as prestigious markers of modernity. In other musics, such traces are heard as warning signs of cultural co-optation, and engineers labor to mask or conceal the “studioness” of their products. Wired sound is thus culturally and politically charged: listeners and

Aciono duas questões citadas por Keith Kahn-Harris (2014) e Elison Bates (2012) que serviram de norte para os argumentos elencados. Bates (2012) aborda o desconforto com as abordagens sobre performance musical e agenciamento focadas somente nas ações humanas, as quais ignoram a importância dos objetos nestas redes musicais: “até que ponto um instrumentista toca o instrumento ou seria o contrário?” (BATES, 2012). Já Kahn-Harris (2014) pensa sobre a rede de códigos sonoros, temáticos, visuais e comportamentais que constitui o gênero musical: “O quanto necessária é a música para o metal”?

5.1. NÃO ESTAMOS SÓ A FALAR DE CONSEGUIR MATERIAL E DEPOIS IR TOCAR

Em uma primeira reflexão sobre o consumo de instrumentos musicais no movimento do rock angolano, baseei-me na discussão de Cardoso Filho (2009) sobre o conceito de materialidades e sua interpretação para o universo da canção popular. Seguindo as ideias de Friedrich Kittler, Cardoso aborda a exterioridade, a medialidade e a corporalidade proporcionadas pelas “materialidades da canção midiática”. Na exterioridade, o ser humano poderia avaliar suas experiências pessoais através da relação com os objetos e com os fenômenos culturais. A música seria interpretada como um “repositório de valor” e de “auto-percepção” referente às dinâmicas culturais em que os atores estão inseridos (DE NORA, 2010).

Na medialidade, a relação entre a música e o desenvolvimento das mídias, como instrumentos e tecnologias de armazenamento, transmissão e reprodução musical, é evidenciada. É com a noção de medialidade que compreendemos a dependência da música quanto à sua materialidade. Independente da forma de consumo musical, a corporalidade destaca o domínio em que observamos os efeitos das dinâmicas musicais em que o corpo está inserido (CARDOSO FILHO, 2009). Por isso, o corpo precisa se adaptar aos diferentes aparatos de reprodução musical, culminando nas respostas corporais dos gêneros musicais e, no caso desta pesquisa, os moshes, *headbanguings* etc realizados pelas bandas e pelos públicos do metal.

musicians around the world invest sound technologies and studio recordings with anxieties on the one hand, and desires on the other. Tradução livre.

Acrescento, aqui, que antes de adquirir as habilidades técnicas para usar os instrumentos (musicais), os sujeitos precisam aprender a utilizar seu primeiro meio de transmissão de códigos culturais, o corpo, segundo Mauss (2009). Tal perspectiva de Mauss (2009) procura reparar a visão imprecisa das ciências sociais de que só existe técnica quando há a presença de um instrumento, como explica a seguir. “Chamo técnica um ato tradicional e eficaz (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição” (MAUSS, 2009, p. 407). E tal argumento de Mauss pode ser observado na declaração do baixista da banda de “rock” Black Soul, Álvaro Reis:

Começamos com um material muito medíocre. Quando conseguimos um material, precisávamos de lugar para tocar. Naquele tempo, ainda conseguíamos na SISTEC algum material em condições, mas fomos enfrentando vários obstáculos e é assim mesmo. Precisa ter paixão por isso, não é só material. A pessoa precisa ter vontade de estar todos os dias ensaiando isso, tem de ter vontade e sincronia com a música, não é? Porque não estamos só falando de conseguir material e depois ir tocar. Tu tens de saber o que estás a tocar, tem de ter aquele amor para conseguir chegar até onde o guitarrista, o baixista, o vocalista e o baterista estão indo (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Esta adaptação do corpo seria feita mediante uma gama de atos encaixados no indivíduo, não somente pelas suas próprias ações, mas também pela educação e pelas associações às quais ele participa, através de um “sistema de montagens simbólicas” (MAUSS, 2009, p. 408). Cito uma passagem da entrevista com o produtor do Estúdio 2 e instrumentista das bandas Kosmik e Hiflow, Tiago Oliveira, sobre a importância do conhecimento da técnica musical e das possibilidades sonoras dos equipamentos adquiridos. Tiago aprendeu regras de tratamento acústico em tutoriais disponibilizados na plataforma Youtube e, segundo o produtor, algumas recomendações sugeridas pelos profissionais da área musical são possíveis de serem empregadas na realidade de Angola:

Tenho tido músicos que trabalham cá, guitarristas com uma série de efeitos nas guitarras, distorções, vários efeitos e, ainda hoje, não sabem o que significa as funções que os pedais que eles usam têm: o que representa mexer num botão, que tipo de efeito, o que isso vai causar ao som. E, às vezes, são coisas simples. Assim que as pessoas entenderem o porquê daquele botão e o que ele faz ao som torna-se fácil criar o som que eles querem. Também há pequenas coisas, às vezes, nos próprios ensaios, a forma de colocar os

amplificadores: em vez de colocar no chão, elevá-los, o som sempre fica diferente. Depois há muitas formas de se fazer gravações hoje em dia, com a tecnologia como está, tens muitas opções de placas de som, com múltiplas entradas de microfones. Já é possível criar basicamente umas maquetes iniciais em casa e depois pedirem conselhos a quem sabe. Em alguns casos, se tiver a gravação em condições de qualidade minimamente aceitável, já é possível um produtor conseguir trazer o som cá para fora e fazê-lo soar melhor. Mas a primeira recomendação é o mínimo de conhecimento do equipamento que se tem. Se possível, sei que é difícil... A música é uma daquelas áreas que quanto mais dinheiro se gasta, melhor equipamento se vai ter nas mãos. E faz uma diferença grande no produto final (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Certas formas de “imitação” e de “adestramento do corpo” inseridas nas “transmissões de técnicas” (MAUSS, 2009) também podem ser compreendidas se direcionarmos o olhar para o universo do ensino musical. Dawe (2003) inicia sua argumentação procurando evidenciar como os gêneros musicais e os afetos são adquiridos, afetados e construídos socialmente e culturalmente em torno dos instrumentos musicais. O musicólogo busca analisar como o instrumento de cordas, lira, item principal de produção musical na Ilha de Creta (Grécia), exige a construção de um “projeto corporal” (*body project*, em menção ao trabalho de Chris Shilling) referente à aquisição de suas técnicas musicais.¹²⁴

Para tocar a lira, os instrumentistas, majoritariamente do sexo masculino, precisam se enquadrar em um regime imposto pelo repertório do campo musical de tradição, pelo ensino metodológico formal ou informal e pela destreza física dos sujeitos para que consigam tocar até o final das celebrações na Ilha de Creta, as quais têm longas durações. Este conjunto de circunstâncias trabalhado por Dawe é importante para se compreender como os *rockers* angolanos têm adaptado seus corpos às técnicas musicais do gênero musical “rock”.

O baterista da banda de metal *Horde of Silence*, Yannick Merino, contou que seu primeiro equipamento musical, da marca Stagg, foi comprado na loja SISTEC, focada em eletrodomésticos, no centro de Luanda. A qualidade inferior dos materiais usados na construção da bateria, além de prejudicar o timbre do instrumento também não permitia muitas alterações nas regulagens do item para que praticasse as técnicas musicais, como ilustro na passagem a seguir:

¹²⁴ Chris Shilling tem desenvolvido estudos interdisciplinares sobre a importância do corpo para compreensão das identidades culturais e das relações sociais contemporâneas. Shilling tem procurado demonstrar como as relações sociais, os avanços tecnológicos e as representações culturais moldam o corpo e afetam a percepção sobre a importância corporal (DAWE, 2003).

“Eu arrebentei aquela bateria em dois meses. A partir daquele dia, eu passei a odiar aquela marca. (...) Eu não gosto de ter muito as marcas que as outras pessoas usam: se está todo mundo usando tal marca, vou fugir dela e vou comprar outra” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Sigo a declaração de Yannick Merino citada para mencionar a ideia de Daniel Miller sobre a análise atenciosa de certo aterfato, no caso de sua pesquisa, o sari na rotina da mulher indiana, permitindo-nos observar que existem uma gama de diferentes expectativas e experiências geradas pelo uso de um item específico. Desta forma, os instrumentos musicais não seriam uma simples “coisa”, em menção ao título de seu livro (MILLER, 2013, p. 49-50), eles criam expectativas exclusivas, como destaque novamente na fala de Yannick:

O baterista do Trivium usava uma Ddrum, então vou numa Ddrum. Eh pá, comprei aquele. Depois comecei a procura de pedais, pedais, pedais (imitando como procurava o item na internet, grifo meu). Vi que o Kollias (baterista da banda Nile, grifo meu) usava AXIS. Vi a explicação dele, pronto, vou comprar AXIS. Lembro-me que foi complicado para comprar a marca dos pratos. Primeiro, eu estava com Zildjian. Depois, passei para Paiste, mas era de outras pessoas. Depois foi Sabian. No mundo do metal todo mundo tocava mais com ele (Sabian, grifo meu), o Aquiles Priester baterista sul africano e naturalizado brasileiro que já atuou na banda Angra e Hangar, grifo meu) usa até hoje. Comecei a testar as baquetas. Agora encontrei uma para mim fixe, que não fica pesado na hora de tocar. Uma coisa que as pessoas aqui não gostam muito é de ouvir explicações: como é que funciona, como é que o tipo de prato influencia...(na sonoridade, grifo meu). O pessoal caga! (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Retomo uma questão, trabalhada no capítulo 2, sobre os tipos de métodos de ensino musical empregados em itens que não foram criados com a finalidade de produzir música, como o caso das almofadas imaginadas, e usadas, como componentes da bateria (figura 34). Relembro, seguindo Mauss (2008), que o corpo seria adaptado segundo um “sistema de montagens simbólicas”, o qual permite a transmissão de técnicas e o adestramento corporal, como aponto com o depoimento do baterista Yannick Merino:

Quando voltei para Angola, em 2006, descobri alguém que morava aqui na Praia do Bispo, chamado Celso, ele era do Canadá, ou algo assim, e estava com uma banda de rock, a mesma do Yuri e do Marco, que era a Xpetada Mixta, com o Jó do Café Negro. Ele que me deu meu primeiro pedal duplo. A primeira música que aprendi a tocar com pedal duplo era do Trivium, Pull Harder. Naquela altura, peguei aquela música e, depois, ele veio falar comigo: Tu nunca vai conseguir tocar pedal duplo. Aquilo me deu uma raiva! Depois, eu não tinha bateria, só tinha baquetas e aquele pedal. Tinha um período que eu chegava em casa, não tinha nada, tinha um banco

qualquer. Peguei uma almofada, coloquei o pedal em frente à almofada e comecei a tocar assim, imitando os pedais e os bumbos. Fiquei dias e dias! Ficava até de madrugada tentando pegar o ritmo e fui aprendendo com vídeos também. Tem um site que existia, mas está parado, era o Drum You. Depois consegui o DVD do George Kolias. Depois aprendi a fazer blast beat e tá, tá, tá. Chegou numa altura em que tentei aprender o máximo do máximo, até que cheguei na parte mais do metal pesado (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda)

Figura 34: Yannick Merino no show do Horde of Silence



Fonte: José Alves.

O guitarrista da banda M'vula, Paulo “Teacher”, comentou que a entrada do integrante Hugo “Red Kimba”, no ano de 2011, permitiu que os instrumentistas da formação tivessem contato com o método de ensino formal de música. Red Kimba era o único da banda que frequentara escolas de música durante a adolescência na terra natal, Portugal, até a entrada do baixista Braz, o qual também adquiriu as técnicas musicais segundo a metodologia tradicional:

Além do background que ele trazia porque de todos os membros que tinham estado na banda, o Hugo, até então, tinha vindo de um conhecimento de música formal. Eu não tinha estudado música formalmente, o Jorge a mesma coisa, o Edu e os outros que passaram. Então, o Hugo trouxe uma disciplina que era necessária e uma forma de ver como é que se criava música de uma forma mais coordenada (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Reforço, usufruindo da discussão de “tecnoculturas” (LYSLOFF; GAY, 2013), que o uso de tecnologias nas práticas musicais não seriam neutras nas experiências de músicos e de suas audiências. A “interação” (o contato entre os atores e as tecnologias), o “conhecimento” (domínio de técnicas de instrumentação e de manutenção dos equipamentos) e a “experiência” (a compreensão da tecnologia em relação a aspectos

extra-musicais, como ter um piano em casa como sinônimo de status social) demonstram como as tecnologias surgem, são criadas através de configurações sociais particulares e também acumulam histórias de uso e de significados simbólicos (LYSLOFF; GAY, 2013, p. 6).

Entre as perguntas que realizei para os interlocutores da pesquisa, estava os desafios para se manter uma banda de “rock” no território angolano. Percebi, depois, que as formas de adaptação deste projeto global evidenciam aspectos desta história local, como citado pelo baterista da banda de “rock” Black Soul, Ottoniel Helber:

Tu saltas uma barreira e logo encontra outra nova! Estamos a falar de múltiplas barreiras no próprio gênero! Parte do próprio estilo de música, rock não é música eletrônica que você faz com computador. Tu já precisas de uma gama de material e nós aqui não temos material em condições. Quando tem material, os preços são tipo exorbitantes, são estupefatos, são absurdos! Quando tu tens o material, tu não tens o material para tocar isso, não é? Nós não temos uma área musical direcionada para este gênero. Tu consegues encontrar outros estilos aqui: pessoas direcionadas para o semba, direcionadas para o reggae, mas tu não tens pessoas direcionadas para o rock. Tu encontras muitas limitações nesta área. Quando tu já consegues ter uma banda, já consegues ter algum material, lugares para tocar, aí tem o problema do público, tem o tabú que existe. Depois ainda tem este problema com as empresas que fazem os patrocínios, a promoção do rock, depois têm as promotoras de eventos que têm dado vários passos para trás, estão sempre receosos... (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Ottoniel se refere a uma carência de estruturas para uma “consciência cênica” (WALLACH; LEVINE, 2011), ou seja, um imaginário coletivo de atuação, de produção, de circulação e de consumo dos participantes da cena musical, como já mencionado anteriormente. Outros empreendimentos que possuem alguma oferta de instrumentos e de acessórios musicais na capital Luanda são a STROMP, a Casa Japão, localizada ao lado do Mercado dos Congolezes e mais duas lojas sem identificação localizadas na Fábrica de Tabaco, no bairro Cazenga, como elencado pelo baixista da banda Ovelha Negra, Yannick Matos. Em Benguela, os integrantes da rede musical possuem acesso aos equipamentos musicais também na SISTEC, a qual possui unidades em todo o país, na Movisom, na Interactive e no Hiper Mercado Kero, segundo o baixista da banda Dor Fantasma, Pagia Chitumba.

No caso de oferta no mercado local de equipamentos específicos para o ambiente sonoro dos estúdios de gravação, a situação é ainda mais preocupante para os profissionais atuantes na área. O músico e produtor Tiago Oliveira (Hiflow, Kosmik) contou que alguns equipamentos musicais ele havia adquirido para compor seu home studio, em 2000. Mas, com a construção do Estúdio 2, no centro de Luanda, os

materiais de isolamento acústico precisaram ser importados dos Estados Unidos e poucos itens de Portugal. Outros itens de composição do estúdio têm sido adquiridos em viagens a lazer para o exterior:

Até uma certa altura, conseguíamos encontrar equipamento com alguma qualidade. Nos últimos dois anos, a maior parte do equipamento desapareceu das lojas. As pouquíssimas lojas deixaram de importar. Então, tem havido muita compra de material de segunda mão que já estava cá no país. Acabei de comprar para o estúdio bastante equipamento de pessoas ou expatriados que estavam a ir embora. Viveram em Angola, estavam a ir embora e estavam a fazer música, ou algum pessoal de cá que ainda tem algum equipamento que importou anos antes. Mas tem sido muito complicado neste aspecto. Às vezes, coisas simples como cordas de guitarra de qualidade, cabos, microfones, não aparecem. As lojas simplesmente não têm neste momento microfones! (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Entre os instrumentos musicais que, ora não têm sido encontrados com facilidade nos mercados locais, ora possuem preços altos para aquisição, temos as guitarras. Uma das principais fontes de reconhecimento do gênero musical metal, além do peso sonoro criado pelos timbres de guitarra, é o power chord, um dos acordes mais executados pelos guitarristas para produzir o gênero musical. Observo as competências referentes ao domínio dos códigos culturais do rock com a opinião do vocalista e guitarrista da banda Projectos Falhados, EdVírus: “A gente sonhava com guitarra elétrica na acústica. Aquilo era fazer rock acústico!” (Entrevista realizada na Catumbela, em outubro de 2017).

Figura 35: Ailton (baixo) e Edvírus (vocalis e guitarra): Projectos Falhados



Fonte: José Alves.

Aproveito o comentário de Ed Vírus para relacionar a discussão sobre as convenções estéticas que caracterizam o gênero musical metal, as quais oferecem aos fãs da sonoridade uma experiência musical que lida com temáticas e emoções consideradas pelos nativos como “brutais” e “pesadas” (HAGEN, 2011; WALLACH; BERGER; GREENE, 2011). Quando pesquisadores, fãs e as mídias segmentadas mencionam os altos volumes sonoros das performances musicais, isto não descreve somente a altura do som dos alto-falantes. A intensidade de envio dos sinais elétricos da guitarra para os equipamentos de som, como amplificadores, através dos cabos e dos recursos oferecidos pelos pedais também são caracterizados com o uso do termo.

Os integrantes da banda de “deathcore” Silent Whisper, o vocalista Marco Ferraz e o guitarrista Edson Ferraz, contaram que, no mercado local, a oferta atual de equipamentos tem sido da marca alemã *Behringer*, a qual também tem sido oferecida no mercado do Lubango, segundo os músicos do Projectos Falhados. A marca, além de não atender as propostas estéticas dos subgêneros do metal, como o deathcore, possui componentes de baixa durabilidade e, por isso, considerado um “material manhoso” pelos dois interlocutores da pesquisa.¹²⁵ Entre os mercados de oferta mais ampla de instrumentos musicais está a Namíbia, como já mencionado anteriormente, mas equipamentos também são encomendados dos Estados Unidos e Londres por amigos e por familiares, como relatado por Edson:

O nosso problema sempre foi pagar duas vezes do que o valor normal. Uma guitarra Schecter custou 400 dólares e alguma coisa. A LTD custou 400 e alguma coisa. Mas para chegar até aqui foi para 600! Sempre foi assim! Um primo vai viver fora: ele vai comprar e vai enviar. Você vai ter de pagar “pedágio”, taxa alfandegária. Precisamos de bons materiais para nosso estilo... Como baixo de cinco cordas... (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).¹²⁶

Edson também atua com uma guitarra da marca chinesa Deviser, a qual foi comprada no mercado local, e é interessante mencionar que as indústrias de instrumentos chinesas costumam realizar “réplicas” de modelos consolidados no mercado mundial. “É uma boa marca, só que pouco conhecida”, comentou o instrumentista angolano. É necessário abrir um parênteses, nesta passagem, de que a decisão de adquirir bons instrumentos musicais significa um investimento maior em

¹²⁵ Project 46 é patrocinado pelas empresas ESP, Seymour Duncan, DR entre outras. Para mais informações, o site oficial do Project 46 é <http://project46.com.br/listavip/>.

¹²⁶ A conversão de moedas de dólares para reais ficaria em torno de R\$ 1225 (\$ 400) e R\$ 1882, 80 (\$600) na cotação do dia 25 de janeiro de 2018.

outras áreas periféricas, como o Brasil, embora a oferta de itens musicais seja melhor distribuída nos mercados locais.

Figura 36: Edson Ferraz com o modelo Deviser, Marco e Manel durante apresentação do SW



Fonte: Silent Whisper.

Cito que a experiência musical proporcionada pelos altos volumes e pela configuração de equipamentos tecnológicos constrói um tipo de “sonoridade” e de “saturação” bastante valorizado e replicado pelos participantes da cena musical (WALLACH, BERGER, GREENE, 2011, p. 13). Esta convenção sonora “saturada” compartilhada mundialmente pelos instrumentistas é denominada de “*affective overdrive*” (saturação afetiva, em português) pelos pesquisadores Wallach, Berger e Greene (2011).

Para além de ser uma metáfora referente à intensidade musical oferecida pelo gênero musical metal, o *overdrive* também consiste em um dos pedais de efeito adotados pelos guitarristas do gênero musical *rock* e do metal. *Overdrive* é uma das ferramentas utilizadas pelos guitarristas para aumentar a capacidade sonora do amplificador, saturando mais o som produzido e distorcendo-o, o que constituiu um recurso de execução musical.¹²⁷

¹²⁷ De outro modo, é curioso escrever este capítulo em uma conjuntura da declaração de falência das grandes fábricas de instrumentos musicais, como a marca norteamericana Gibson. Como destacado pela matéria do site The Independent (O GLOBO, 2017, online), a Gibson acumula uma dívida de US\$ 375 milhões de dólares. Segundo a matéria, uma das causas da queda de vendas das marcas de guitarras mais tradicionais – e desejadas do mundo – seria o “crescente desinteresse pelo rock”. No caso do Brasil, segundo dados da Associação Nacional da Indústria da Música, houve uma queda de 78% nas importações do item pelo mercado, caso comparemos com os dados de 2017 com os de 2012. Para mais informações: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/marca-de-guitarras-preferida-de-lendas-do-rock-gibson-luta-contra-falencia-22411952>.

Figura 37: Yado The Lord, Kcage Kcassio, Rodney e Frederico The Punisher (esquerda-direita): Lunna durante show acústico no Casino



Fonte: Lunna

5.2. NÃO HÁ CORDAS EM LADO NENHUM: A CRISE DAS CORDAS DE GUITARRA EM ANGOLA

Duas questões foram desdobradas quando comecei a seguir a “produção de presença” dos instrumentos musicais em Angola. A primeira é o que foi chamado pelos interlocutores da pesquisa de “crise de cordas de guitarra”. Nos mercados locais, os instrumentistas não têm achado encordoamentos – de qualidade - para guitarras, como apontado pelos guitarristas EdVírus (Projectos Falhados), Edson Ferraz (Silent Whisper) e Zé Beato, o último cito o depoimento abaixo:

“Não há cordas em lado nenhum! Há cordas dessas do chinês, que duram uma semana ou duas, né? Dependendo de como você vai tratar daquilo, duram uma semana, duas no máximo e tens de trocar, arrebatando ou não tens de trocar, porque estás mal!” (Entrevista realizada em outubro de 2017, em Benguela). Quando Zé Beato cita que a corda “estás mal” significa que os materiais utilizados nas cordas de guitarra não são resistentes e, mesmo com a manutenção diária de limpeza do suor, após a execução musical, acabam por entrar em uma reação de oxidação/enferrugem mais rápida se comparada aos produtos originais de marcas consolidadas. Em relação aos baixistas da rede musical, a mesma dimensão de acesso aos equipamentos musicais foi confirmada em conversas informais ou nas entrevistas.

Figura 38: Zé Beato em atuação no ORLEI 2016



Fonte: José Alves

A oferta de encordoamentos de baixo nos mercados locais nem sempre atende às propostas estéticas dos integrantes da rede musical. O baterista da banda Projectos Falhados, Josias, reforçou que as dificuldades de acesso aos acessórios musicais não seriam somente enfrentados pelos guitarristas e/ou baixistas: “(O caso, grifo meu) Começa do mais simples que é corda de guitarra, imagine, para mim, arranjar peles de bateria. O rock por aqui ainda é muito associado a coisas muito negativas. São as dificuldades. Mudar as pessoas é difícil” (Entrevista realizada na Catumbela, em outubro de 2016).

A marca de acessórios musicais mencionada como “do chinês” pelos rockers angolanos seria Alice, uma empresa sediada na capital de Guangdong, na República Popular da China. Entre as empresas de encordoamentos preferidas dos *rockers* estão Ernie Ball, Daddario e Elixir. Os *rockers* que realizam viagens para fora de Angola, como Portugal e África do Sul, adquirem os acessórios durante a estadia, também encomendam os itens através de amigos e de familiares localizados no Canadá e nos Estados Unidos ou na Europa. “Todas as bandas que já tem um trabalho mais desenvolvido aqui funcionam assim, no fundo. Todas estão sempre a trazer coisas de fora. Na SISTEC não tem nada!”, declarou o vocalista Marco Ferraz.

Os debates sobre a qualidade dos encordoamentos demonstra a preocupação dos músicos com a duração do timbre dos instrumentos, da *pegada* que o material proporciona durante a execução musical, se as cordas se ajustam ao braço dos instrumentos para que a afinação seja realizada com sucesso e a durabilidade do item. Neste interim, o vocalista Marco Ferraz deu destaque às relações complexas entre

músicos e instrumentos musicais, entre músicos e músicos, entre equipamentos e outros equipamentos:

Esta cena das cordas é chato! Não há mesmo cordas para a guitarra de sete! Não há! Nunca houve! Quantas pessoas aqui tocam com guitarras de sete cordas (tirando o guitarrista do SW, Adilson, grifo meu)? Tocar uma guitarra de sete cordas não significa “Olha, fica mais bonito no palco tocar com uma guitarra de sete cordas”. Não, não tem nada a ver (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

O que “não tem nada a ver”, segundo Marco, é pensar que a escolha dos instrumentos musicais seria realizada de forma aleatória, impulsionada por uma motivação que coloca o visual no palco acima da dimensão técnica que a formação procura alcançar. Portanto, possuir uma guitarra de sete cordas não seria mero exagero ou futilidade: com uma corda a mais, os guitarristas podem utilizar notas mais graves na guitarra, criando uma sonoridade mais pesada e mais precisa, como destaque na opinião do guitarrista Edson Ferraz:

Isto não vai muito pelo material, é mais pelo som. A técnica que eu tenho pede mais uma corda, pede mais um tom, ela precisa disto. Quando antigamente tocava com estas cordas normais, eu sentia uma vibração e as cordas arrebentavam mais rápido. Há uma necessidade de tu queres fazer melhor e tocar melhor: meti um captador X, pronto, agora o som tá assim, posso fazer um *bend* da mi menor para a mi maior e ela não desafina, nem arrebenta. Pronto, agora uma pedaleira X, agora um amplificador X (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).¹²⁸

Na passagem de Zé Beato, a seguir, destaco os tipos de associações que estão em constante movimento, criando e recriando laços, ações entre os sujeitos, os instrumentos musicais, os espaços de atuação ao vivo, os caminhos de aquisição e de transmissão das convenções técnicas do gênero musical “rock”:

Depois, fora isto, as bandas acham que é só se juntar, ensaiarem umas coisas, comporem três músicas e está tudo bom. O pessoal não faz muita coisa por si mesmos. Eu dou o exemplo da banda Lunna. A banda Lunna estreiou no Rockultura, depois tocaram no ORLEI e fizeram dois ORLEIS e agora fazem concertos. Eles têm dois concertos por mês no Lubango, fazendo Unplugged.

¹²⁸ Segundo Visconti (2010), a ponte das guitarras é uma das divisórias aonde se coloca uma das extremidades das cordas e também possibilita o ajuste da altura de cada uma e a distância entre o corpo do instrumento e as tarraxas, onde são presas a outra extremidade das cordas. Há certos modelos de pontes que apresentam um “sistema integrado de microafinação, anulando a função das tarraxas e com a função de garantir uma maior precisão para a afinação das cordas” (VISCANTI, 2010, p. 10). Os captadores, ainda segundo o autor, a guitarra apresenta transformações das vibrações das cordas de metal ou níquel a partir da energia elétrica feita através de captadores, de variados tipos, como parafusados, suspensos etc no corpo do instrumento. Bend consiste em uma técnica musical em que o músico levanta ou abaixa a corda de guitarra, colocando na forma de um arco até alcançar o intervalo musical que deseja.

Não é aquele tipo de som conforme eles fazem, eles fazem o Unplugged ao vivo em lugares públicos: tocam no Casino, tocam numa outra casa no Lubango. Este é um exemplo que a maior parte das bandas de rock, neste país, não faz isto. Têm aqueles que acham que fazer acústicos é mal. Outros acham que tocar um cover num ou outro lugar é mal. Mas, não é. Quanto mais tu fazes, mais público tu atinges. Para mais longe que te projetas, mais tu aprendes. Quanto mais tu tocares, mais terás domínio porque é aquilo que tu fazes. É um pouco isto também que falta nas bandas: direção (Entrevista realizada em Benguela, em outubro de 2017).

Tais combinações de associações heterogêneas englobam desde os próprios códigos do gênero musical, o acesso aos instrumentos e equipamentos musicais, os espaços de atuação das bandas, os tipos de ações controversas em que os diversos atores estão inseridos, como abrir oportunidades e se adaptar aos territórios disponíveis nos locais, mesmo que estes não sejam templos das práticas underground etc:

O pessoal toca bem, sim, senhor. Compõem bem, sim, senhor. Mas, falta um pouco de direção. O pessoal está esperando que apareça um ORLEI, um Rock no Rio Catumbela, que os convide para tocar. Mas, se eles não tocam em lado nenhum, mais tarde ou mais cedo, vão deixar de ser convidadas porque não têm público. Por exemplo, um festival como o Rock no Rio, que é um festival comercial, o que interessa para eles é que traga público. É um pouco diferente do ORLEI. O ORLEI quer que o público conheça as bandas que existem, que as pessoas conheçam as músicas, que as pessoas venham se apresentar e dizer: “olha, estamos aqui”. Estes festivais, que vão acontecer agora, o Rock no Rio e o Rodas Music Festival, são festivais que trazem bandas que já trazem consigo um público, que já tem um nome...Então, todos estes que não têm público, que não têm aonde se apresentar, que não fazem estas coisas, fica difícil para eles andarem tanto neste meio. O ORLEI não tem espaço para todos de uma vez só, vai tendo espaço aos poucos (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

A visão do músico Zé Beato registra que o social não “seria uma propriedade segura e simples” (LATOURE, 2013, p.23). Mas este social consiste em um deslocamento de um lado para o outro de atores – humanos e não humanos - que nem sempre gera um resultado coeso.

5.2.1. TODO MUNDO COM UMA GUITARRA TOP!: O INÍCIO DE UMA CULTURA DAS GUITARRAS NO ROCK ANGOLANO

O percurso deste capítulo, inspirado em uma análise cultural e social dos equipamentos musicais, procurou demonstrar como os instrumentos musicais não seriam itens passivos, utilizados apenas como repositórios de valores da cena musical.

Os objetos também são atuantes na própria organização deste social, como destaca Bates ao descrever a “vida social dos instrumentos musicais”:

grande parte do mistério, do poder e do encantamento dos instrumentos musicais está correlacionado a uma gama de cenários e de relações complexas que envolvem humanos e objetos, entre humanos e humanos e entre objetos e outros objetos (BATES, 2012, p.364).¹²⁹

No caminhar dos trabalhos de campo, eu percebi que havia naturalizado a presença de instrumentos musicais de linhas exclusivas, como as escolhidas pelos integrantes Pagia Chitumba e Jayro Cardoso da marca DEAN. Na minha mente, as motivações das escolhas dos modelos utilizados por Jayro, por exemplo, como a Dean Razorback Flying V ou a BC Rich NJ Deluxe Jr, eram desenhadas por um desejo de aproximação com os códigos sonoros e visuais do gênero musical metal e também das influências internacionais que estes próprios modelos inspiram.¹³⁰ Pelo fato de considerar esta pressuposição muito imprecisa, somente retornei a ela quando os rockers abordaram o acesso aos instrumentos musicais de qualidade.

O primeiro relato que direcionou meu olhar para tal questão foi o do baterista Yannick Merino. Enquanto lembrava sobre a estreia da banda Dor Fantasma, em Luanda, no Kings Club, com as bandas Instinto Primário, Komu Keiras, Last Prayer e Pestes e Parasitas, Yannick comentou, de forma descontraída, sobre uma vivência de Jayro Cardoso com os instrumentos musicais presentes no evento:

O Jayro chegou e começou a ver o material das bandas. Eu tinha uma bateria que estava toda podre para tocar ao vivo e fui buscar a bateria da banda 1516. Ele olha para o Komu Keiras: baixo e guitarra LTD, tudo LTD! Olha para o Peixes e Parasitas: baixo da Fender, guitarra da Ibanez. Olha o Instinto Primário: guitarra e baixo da Ibanez. Olha para o Last Prayer: guitarra da LTD, guitarra da Epiphone. Ele estava com uma Taurus, estás a ver? Todo mundo com uma guitarra TOP e ele com uma Taurus. Depois ele mandou vir uma guitarra por uma irmã dele que estava nos Estados Unidos...A irmã dele mandou vir a Dean branca que ele tem! Depois disso foi Dean, Dean, Dean, Dean e BC RICH! Foi bom ter acontecido isso! Foi graças aquele concerto que agora ele tem bom material (risos)! (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Campbell (2006) apud Bragalia (2010) argumenta que os sujeitos consomem itens não somente pelas funções que estes desempenham, mas também permitem que as

¹²⁹ Much of the power, mystique, and allure of musical instruments, I argue, is inextricable from the myriad situations where instruments are entangled in webs of complex relationships – between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects.

¹³⁰ Jayro possui uma coleção de 5 guitarras: Duas Razorback, 2 BC Rich e 1 Jackson.

peessoas incorporem afetos por meio destes produtos. Existem variadas motivações para o uso de objetos para além da “busca de prazer emocional” ou da “comunicação de status”, seja com a finalidade de distinção desejando competir com alguém, ou de “ingresso” na rede social e da “busca de reconhecimento”, ou de dialogar com outras pessoas sem objetivos de competição ou de participação de um grupo social (CAMPBELL, 2006 apud BRAGAGLIA, 2010, p.109).

Contudo, ao indagar o guitarrista Jayro sobre as escolhas de seus modelos de guitarra, o integrante da banda Dor Fantasma demonstrou entusiasmo com o gênero musical, alegando que o metal e as guitarras em formato Flying V são “fodas” e “um gosto puxa o outro”. Logo, o gosto pelo metal motivaria o gosto pelos modelos exclusivos assinados pelos instrumentistas que admira e que materializa os códigos culturais do gênero musical.¹³¹ Dois caminhos de pensamento serão observados a partir da retórica do guitarrista Jayro. O primeiro consiste nos tipos de atividades inseridas em torno do gosto e de suas relações entre um conjunto de fatores, de percursos, de sujeitos e de objetos que poderiam modificar a ideia de produção, de circulação e de escuta musical (JANNOTTI JR; RIBEIRO; SILVA, 2016). Ao interpretar o gosto como o desempenho de uma performance, Hennion destaca:

Uma multidão de dispositivos materiais e espaciais, uma organização temporal minuciosa, os arranjos coletivos, os objetos e os instrumentos de todos os tipos, um amplo leque de técnicas para gerir tudo isso...Uma tal imagem do gosto como performance realizada através de uma procissão de mediações remete, ao contrário, diretamente à definição que estou tentando clarificar como atividade altamente equipada, instrumentada, situada coletiva (HENNION, 2011, p.268)

O segundo ponto retoma a provocação do sociólogo Keith Kahn Harris (2014): “O quão necessária é a música para o metal?”. Esta indagação parece frutífera para as reflexões desta biografia social dos instrumentos musicais até o momento. As histórias dos *rockers* angolanos são semelhantes quando o tema é o início das práticas musicais: os instrumentos musicais não ofereciam as melhores montagens e configurações de som, mas “para nós, só interessava mesmo tocar”, como afirmado por Jayro Cardoso (figura 39).

¹³¹ Respostas recebidas por email no dia 30 de novembro de 2017.

Figura 39: Jayro toca com a DIME, Págia com o baixo Metalman e Amílcar com a Schecter Hellraiser (esquerda para direita)



Fonte: José Alves

Durante a passagem de som da banda M'vula para o show a ser realizado na quarta edição do Rock no Rio Catumbela, no mês de outubro de 2016, o modelo de guitarra de Red Kimba me chamou a atenção por ter no corpo do instrumento uma personagem de uma história de zumbi. Minha primeira hipótese foi a de que poderia ser um modelo da linha assinada pelo guitarrista da banda Metallica, Kirk Hammett, para a ESP, já que a imagem era inspirada no gênero audiovisual terror, como personalizado pelo instrumentista nos seus modelos. Quando Red Kimba desceu do Palco *Rock*, percebi que a guitarra era da marca Jackson, ou seja, tratava-se de outro item exclusivo que não possuía conhecimento.

Figura 40: Red Kimba e a Zombie Girl Guitar



Fonte: José Alves

Red Kimba contou que o modelo *Zombie Girl* foi comprado nos Estados Unidos, durante a viagem do grupo M'vula para participar do International Portuguese Music Awards (IPMA), em 2016, como um dos concorrentes ao prêmio na categoria Best Rock Performance. A *Zombie Girl* compõe uma série de cinco guitarras personalizadas pelo designer/luthier Mike Learn, o qual já trabalhou com bandas consolidadas do gênero musical metal, como a norteamericana Megadeth (Figura 40). “Em teoria, existem mais quatro irmãs a circular pelo mundo”. Logo, uma destas “irmãs” está localizada no continente africano e de maneira específica, em Angola, posicionando o país na cultura das guitarras disseminada mundialmente e criando novos caminhos de negociação do local com a estética global.

Andy Bennet e Kewin Dawe, em *Guitar Cultures* (2001), propõem, inclusive, pensar sobre como produtores do instrumento musical, os guitarristas e os públicos inserem a guitarra na música e o instrumento em si em uma gama de valores e de significados através do qual o item adquire a posição de ícone cultural. Bennet (2001) aborda como os tipos de técnicas musicais empregadas pelas guitarras na cena *indie rock*, como a escolha do instrumento musical, os amplificadores e os efeitos usados pelos guitarristas através de pedais variados, são importantes para se compreender a construção de uma “cultura da guitarra” no subgênero do rock, *indie rock*.

Para além da insistência no discurso sobre a pureza musical dos atores da cena musical, há também a ideia estabelecida na rede musical de que é necessário adotar o mínimo de equipamentos no palco, já que o excesso de aparatos tecnológicos no espaço colidiria com as convenções ideológicas do *indie rock*. Bennet alega que os tipos de discursos empregados pelos atores, e direcionados pela posição das guitarras na cena musical, dão continuidade a uma “identidade autêntica da guitarra na cena *indie*, assim como em seu som e na imagem das bandas” (BENNET, 2001, p. 50).¹³²

¹³² Thus, even ways of talking about the guitar confer important indie credentials on guitarists, which are as central to the preservation of an authentic indie-guitar identity as the sound and image of indie-guitar bands.

A incorporação de recursos tecnológicos de última geração apresenta uma ação bastante aceita e replicada na cena musical do metal, ao contrário do que foi abordado pelo sociólogo no indie rock. Há uma continuidade da identidade da guitarra nos códigos estéticos do gênero musical, já que seus modelos materializam os valores empregados pela sonoridade, como o poder sonoro e a sensação de peso, representados pelo “overdrive afetivo” (WALLACH; BERGER; GREENE, 2011) e pelas temáticas “obscuras” e “transgressoras” inspiradas pela literatura gótica, pelo cinema de terror, pelas imagens caóticas.

Figura 41: Markus Reis (direita) no palco com Vanilson Teixeira



Fonte: Sidney TV

Já no último trabalho de campo, outros modelos de guitarra presentes nos concertos ao vivo das bandas angolanas, como a Ibanez (modelo RG350 EX) do guitarrista do Black Soul, Markus Reis (figura 38), e os modelos de Amílcar Gonçalves, como o design Hellraiser da marca Schecter levaram-me a crer que os instrumentistas da rede musical não apenas estão participando desta “cultura das guitarras”. Mas estão agregando este personagem a sua rede de associações, apontando para uma movimentação de seus atores – humanos e não-humanos – criando novas formas sociais no movimento do rock angolano.

No final desta argumentação, cito uma das sugestões de Latour (2012) para compreendermos as associações reveladas quando “seguimos os atores, ao invés de tentar moldá-los” (LATOUR, 2012, p. 153). Seguindo os rastros deixados pelas movimentações dos atores ao longo do movimento do *rock* angolano, observo que: a) o

gênero musical metal e os códigos culturais surgem em narrativas referentes aos domínios de técnicas musicais, à busca de uma sonoridade internacional e próxima dos instrumentistas consolidados, como no consumo de tutoriais na internet para incrementar as formas de tocar e na aquisição de instrumentos assinados pelos ídolos dos rockers angolanos; b) as associações apresentadas ao longo da rede musical são desenhadas pelas trocas de informações sobre técnicas e equipamentos musicais, pelo empréstimo ou pela disponibilidade de venda de equipamentos usados, pela cessão de espaços de ensaios, pelos laços familiares e de amigos que possibilitam o envio ou a compra de equipamentos musicais no exterior, cenários que constituiriam um sentido de comunidade em torno de humanos e não humanos.

5.3. A ORGANIZAÇÃO SOCIAL DO ROCK ANGOLANO

Entre as cinco fontes de incertezas de Latour (2012) que estão sendo evidenciadas, neste capítulo, estão a “performance dos atores” e a “atuação de atores humanos e não humanos” nesta configuração do movimento do *rock* angolano. Latour aponta que, ao contrário do já consolidado pela produção do conhecimento, as ações dos atores na rede não seriam impulsionadas por uma força invisível. Logo, Latour orienta-nos para a própria incerteza sobre o ponto de partida de ação, o qual pode ter variações segundo os passos de seus atores sociais.

Já que a Teoria Ator-Rede não possui predileção na abordagem de uma dinâmica da realidade ou de um item especial, o social apontaria as associações criadas pela interrelação entre atores humanos e não humanos. Outro ator revelado nesta rede de associações, e que não seria reconhecido como uma personagem da organização deste social, caso não seguisse os preceitos da ANT, são os locais de ensaio. Entre os percalços enfrentados pelas bandas da capital Luanda, principalmente as com poucos anos de formação, está a procura por espaços para treinar e para compor canções, como explicado pelo baixista da banda Ovelha Negra, Yannick Matos.

Desde 2015, os integrantes da formação têm se deparado com situações delicadas para estabelecer um local de ensaio: “É vizinho que chateia, que fica chateado, às vezes, até chamava a polícia. Nós começamos a pedir um desconto”. Uma das formações do grupo, com Mag Oga Jackson (vocaís), Gauldino Lopes (baixo), Vlado Teixeira (bateria) e Yannick (neste período como guitarrista), mudou-se de local

de ensaio três vezes: no bairro Vila Chinesa, passando para Vila de Viana e depois Sanjala, como descreveu o músico angolano:

A maior dificuldade aqui é achar instrumentos. Depois é a qualidade dos instrumentos. Depois, se não é a qualidade, é o preço dos instrumentos. A gente sofre mesmo com isto! Por um lado, são as oportunidades para ensaiar. Há muitas bandas que estão à procura de local de ensaio. As ditas casas de música, casas de cultura, algumas vezes, ajudam. Mas isto depende do bairro. Por exemplo, há uma banda nova ensaiando na casa da música da zona do Palanca. Porém, eles por acaso tiveram sorte porque as outras casas de música, de outros sítios, já rejeitaram várias propostas de várias bandas. Nós ficamos assim num 8 ou 80 procurando um lugar para nós (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Embora os bairros citados fossem distanciados do centro de Luanda, Yannick e Mag Oga pegavam o mesmo transporte, já que viviam no bairro Camama, e Gaudino e Vlado também se deslocavam na mesma direção, o primeiro vivia na Estalagem de Viana e o segundo na Vila de Viana. Após a saída de Gaudino, sendo substituído por Jay Santos na guitarra e Yannick assumindo o baixo, Ovelha Negra já passou pelo Cine Kilumba, localizado na Vila de Viana e, até o primeiro semestre de 2017, ocupou o espaço de ensaio da banda Tiranuz, localizado no bairro Luanda Sul. O atual local de ensaio da banda é na casa da irmã de Yannick, no bairro Camama:

Ou seja, praticamente voltamos para tudo onde começou. Eu morei durante quatro anos lá e, naquela época, nem tinha banda. Mas eu sempre passava por ali, ia ao bar beber um copo, ia com a guitarra e, às vezes, batia umas guitarradas. Então, acabei criando uma família ali. Saí do bairro há um ano e meio, quase dois e, quando voltei para o bairro, quando voltamos a ensaiar, todo mundo nos ofereceu suas casas para ensaiarmos, para guardar o material. Todos do bairro estavam oferecendo espaços, lugares, então estamos nos sentindo bem lá.

Durante a entrevista com o tecladista Adilson e o baixista da banda Sentido Proibido, Igor de Almeida, uma de minhas perguntas indagava sobre a performance musical apresentada no ORLEI 2017, com texturas sonoras densas e mais pesadas. A resposta de Igor à minha pergunta aponta para dois pontos da Teoria Ator-Rede: a incerteza sobre a origem da ação, já que a sensação de peso do *show* da banda foi influenciada pelas marcas de equipamentos musicais disponibilizadas pela produção, como explicado pelo baixista Igor:

Em primeiro lugar, isto tem a ver com a nossa falta de materiais, em parte. E, em segundo, não é só isso... Todos os sítios que vamos atuar, nós não atuamos com nossos amplificadores, dependemos mais do nosso técnico de som e

também depende de nós. O som que nós preparamos no nosso local de ensaio é um som mais leve, mais calmo. Quando nós chegamos na atuação, nós temos de aumentar para podermos alcançar aquele nível de material que está lá. E, conseqüentemente, chega a ter mais peso nas guitarras. Este é um problema que estamos resolvendo (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Minha dificuldade de perceber como o social era desenhado no movimento do rock angolano devia-se pela ideia consolidada de que existe um social homogêneo a ser descrito pelo cientista social. Para Latour, a tarefa de definir e de organizar o social deve ser dada aos próprios atores e não ao pesquisador. A Teoria Ator-Rede (ANT) dá abertura para rastrear ligações mais “sólidas e descobrir padrões mais reveladores quando se encontra um meio de registrar os vínculos entre quadros de referência instáveis e mutáveis em vez de tentar estabilizar um deles” (LATOUR, 2012, p. 45). Retomo as associações heterogêneas entre humanos e não humanos, criadas no movimento do rock angolano, a partir das formas de acesso dos integrantes da banda Sentido Proibido a alguns equipamentos musicais emprestados, como apontou Igor de Almeida:

Estamos usando agora os materiais dos nossos salvadores: Singra! O local de ensaio é na minha casa (localizada no bairro Samba, grifo meu) e eles também ensaiam lá. Quando vamos atuar não usamos os materiais do Singra, primeiro, porque não são nossos. O material que nós temos são as nossas guitarras, nosso cabos e nosso amplificador. Os pratos de bateria não são nossos, são dos salvadores do rock: Singra! É uma ajuda de dois lados: eles tinham os materiais e também não estavam usando e estavam estragando. Eles também precisavam que os materiais estivessem rodando e também começaram a precisar de lugar de ensaio. Somos eternamente agradecidos! (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Reforço a importância dos estabelecimentos, como lojas de equipamentos musicais, espaços de atuação ao vivo, bares, estúdios, para que as práticas musicais tomem forma, não apenas oferecendo os meios de produção e de circulação das bandas, mas também como locais de interlocução das variadas associações, como ilustro pelo depoimento do vocalista da banda Sentido Proibido, Nilzo Baptista:

Temos grandes amigos porque é muito difícil para você, como músico, emprestar o teu material por mais que seja teu amigo. Material é algo que a gente tem uma ligação muito forte. Por exemplo, (já aconteceu casos, grifo meu) “tenho um show, mas estou sem guitarra”, “vou te emprestar a minha”. “Tenho um show, mas não tenho como cantar”. “Vou te emprestar o microfone”. Aos poucos, fomos comprando nosso material. Na altura, nem todos trabalhávamos, eu já trabalhava. Quando saí da empresa, compramos pouca coisa porque completei seis meses naquela empresa. Outros deixavam de pagar a faculdade para comprar material, depois ficavam em dívida com a faculdade. A gente não ganha nada com isto. Minha mãe perguntou pra mim,

antes de irmos à Catumbela: “Mas isto compensa?”. “Compensa em qual contexto?”. “Financeiramente”. Se fosse pela questão financeira, eu deixava a banda, melhor trabalhar com a área financeira que ganhava bem. A gente não consegue viver só da música. Então, eu trabalho, ele trabalha, todo mundo aqui trabalha para sustentar a banda, não é a banda que nos sustenta. (...) Sinceramente, eu troco todos os anos que vivi por estes anos em que estive nos palcos (Entrevista realizada em outubro de 2016, em Luanda).

O grupo Silent Whisper, no início de suas atividades, também enfrentava problemas semelhantes aos elencados pelas outras bandas de Luanda. Os amigos iniciaram as práticas musicais com equipamentos menos sofisticados e também tinham dificuldades para encontrar um espaço de ensaios. Após conhecerem o baterista Claudio Henriques, o qual realizava aulas com Yannick Merino, também integrante do Singra como percussionista, os guitarristas Edson Ferraz e Adilson Sérgio, o baixista Seth William, o vocalista Marco Ferraz precisavam de amplificadores para ensaiar.

Como os rockers já frequentavam os ensaios da banda Singra, realizados na casa de Yannick, no bairro Mártires de Kifangondo, o espaço passou a ser dividido pelas duas formações. Embora as trocas de informações proporcionadas pelos ensaios coletivos fossem importantes para o amadurecimento técnico da formação, os integrantes tinham como meio principal de complementação das técnicas, os tutoriais disponíveis nas redes digitais, segundo Marco Ferraz:

Não sabíamos nada. Aprendemos nós mesmos. Era mais fácil para o Edson e o Adilson como eram dois guitarristas e o Buxinho (apelido de Seth William, grifo meu) a estarem juntos para trocar experiências. O Cláudio aprendeu com o Yannick. Eu sou mais autodidata, sei lá, gosto das minhas coisas sozinho, não tenho necessidade de ter ninguém me buzinando. Hoje estamos na era da informação, então você vai à internet e se tu quiseres saber, tu sabes. É só saber investigar. Depois, para nosso estilo, nós estamos perdidos! Aqui, em Angola, qual a nossa referência? Para quem vamos pedir conselhos: olha, como que vamos fazer isto, como que vamos fazer aquilo? Tínhamos as bandas estrangeiras como referências, então a nossa sonoridade foi sempre mais afetada por bandas estrangeiras do próprio metal (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

As formas de transmissão das técnicas musicais também consiste em uma dimensão da consciência cênica empregada pelas redes musicais. Marco Ferraz aponta, para além do cenário de acesso às técnicas musicais, outro constituinte que também influencia nos caminhos empregados pelos atores, o público participante dos eventos:

Na altura, eu acho que nosso *deathcore* foi muito diferente do que alguma vez produziram aqui. Aqueles dois anos de espera foi a melhor coisa que fizemos, pois, na primeira vez que atuamos, mostramos um trabalho porreiro, tivemos um feedback positivo. Mas este feedback positivo, em si, não satisfaz porque, perdoe-me dizer, o nosso público é meio ignorante. Podemos errar em palco e ele nem vai perceber. Pode-se fazer algo, assim, meio manhoso e todo mundo vai estar ali: “granda cena!”. E, tipo, é importante a gente ter este *miminho*, mas não é o importante para uma pessoa que tem de aprender. Então, nós estamos sempre a julgar uns aos outros, estamos sempre a atrofiar uns aos outros e puxamos *bué* um ou outro. Todo mundo que aprende uma nova técnica, eu aviso: “Edson, curti *bué* aquela cena que aquele *gajo* fez na música x”. “Ah, porreiro”. “Aprenda esta cena!”. O Claudio passou mal conosco: a velocidade dele, apertamos *bué* o *gajo*. Todos os dias, o *gajo* tinha de fazer exercícios ta, ta, ta, ta, ta. Foi uma cena *bué* engraçada! (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Rastreando as dinâmicas dos integrantes da rede musical com os instrumentos musicais, chego ao ideal de comunidade proporcionado por uma rede informal de solidariedade, como observado pelo guitarrista da banda M’vula, Paulo *Teacher*:

A comunidade de rock aqui é uma comunidade muito solidária, por causa de todos os problemas que temos no dia a dia. No Rock na Catumbela, eu fiquei sem meu amplificador, ele estragou. Algumas pessoas foram comigo de carro a Benguela: 40 minutos para ir, 40 minutos para voltar para procurar um pedal. Eles não eram obrigados a fazer e fizeram. Nós estamos todos no mesmo meio. O nosso videoclipe também é uma pessoa da área do rock, o Eddy (British, grifo meu) que se não fosse por ele não teríamos o dinheiro para fazer. O rock em Angola é sinónimo de solidariedade, nós ajudamos uns aos outros. Eu acho que é isso que o torna um movimento especial porque em outros movimentos, kuduro etc, tornou-se tão banal e tão normal... (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

O que Paulo *Teacher* comenta acima parece ser uma das bases de organização deste social desenhado e redesenhado pelo movimento do rock angolano. Durante a realização da pesquisa, tive dificuldade para depreender esta dimensão da comunidade oferecida pela rede musical. Quando direcionei meu olhar para a posição dos instrumentos musicais, dos espaços de ensaios, das técnicas musicais como facilitadoras ou mediadoras das interações sociais entre os *rockers*, passei a entender os itinerários, as relações e os afetos em que estes materiais estão inseridos.

Isto significa que, se não existisse uma relação de solidariedade entre os integrantes do movimento musical: “De outra maneira, não sobreviveríamos”, como relatou o guitarrista do M’vula, Red Kimba. “O nosso movimento tem algumas pessoas que estão sempre disponíveis, que já foram citadas, e há muitas mais a citar. Estas pessoas são responsáveis por isto. Sem estas pessoas, a banda M’vula não tinha a divulgação que tem”.

Tal ideal de comunidade também surgiu na possibilidade de adquirir os instrumentos musicais usados, como tem sido realizado pelos integrantes da banda Ovelha Negra. O último instrumento comprado foi a guitarra de Jay Santos, adquirido de outro instrumentista local e a próxima aquisição do grupo seria um amplificador de baixo, como relatado pelo baixista Yannick Matos:

Dias atrás conseguimos mais um tripé de bateria para colocarmos um prato. Foi um membro de outra banda, o Scott, da Tiranuz, que nos deu. Vamos todos nos ajudando já que, no fundo, no fundo, todo mundo sabe o sofrimento de todos. Então, nós que já somos poucos, se não estivermos unidos, não iremos fazer nada (Entrevista realizada em setembro de 2017, em Luanda).

Cito outra esfera das práticas musicais do movimento do rock angolano sob a metáfora da música entre gêneros (HOLT, 2007), figura de linguagem criada pelo musicólogo para descentralizar o conceito de gênero musical, posicionando-o entre convenções sonoras de gêneros musicais diferenciados. O baixista da banda M'vula, Bruno Braz, deu uma pista de como o ideal de comunidade pode ser percebido nos entrelaçamentos entre o gênero musical rock e o rap. “O movimento *hip hop* dá muita garra também à banda *M'vula*. Apesar de nós falarmos muito sobre o *rock* porque estamos mais imediatos no *rock* por causa das guitarras, da distorção...” (Entrevista realizada em outubro de 2016, em Luanda).

Esta inserção de Bruno sobre a posição do M'vula entre as convenções sonoras dos gêneros musicais rock e rap foi complementada pela opinião do guitarrista Red Kimba: “O movimento *hip hop* é muito mais forte aqui e, felizmente, já começa a aceitar que estão a fazer rap na banda de rock. Mas inicialmente havia aqui uma barreira. A verdade é que a banda M'vula é tanto do movimento rock quanto do hip hop” (Entrevista realizada em outubro de 2016, em Luanda). Ora, a metáfora da *music in between* também poderia ser entendida sob a dimensão do gosto eclético e das influências dos rockers angolanos. Quando os integrantes do M'vula mencionaram a relação tênue da formação com ambos os movimentos musicais, o guitarrista Paulo Teacher contou que “antes de ser rocker, ouvia Ice-T e LL Cool J...”.

O último capítulo consiste em um desdobramento das discussões sobre as tecnologias de produção e de reprodução musical e as ansiedades dos instrumentistas angolanos para produzir a música gravada segundo os parâmetros de gravação da tecnologia e da cultura do rock.

6. A LUTA CONTINUA, A VITÓRIA É CERTA!: OS ITINERÁRIOS DA MÚSICA GRAVADA NO ROCK ANGOLANO¹³³

Ernani: Aqui tem estúdios com qualidade suficiente para sons como os do vosso EP, Helber. Pode ter é poucas pessoas capacitadas para tal coisa.

Adilson: Às vezes, não é o estúdio. Às vezes, é o produtor não estar habituado a lidar com o rock ou o metal.

Yannick: O do Letras e Sons é metaleiro!

Adilson: Fiquei muito triste com a qualidade dos Singra, não vou mentir. Para quem acompanhou as gravações, as lutas, aquele produtor brincou.

Yannick: Aquilo é trevas. Esquece aquele EP. Nós é que tivemos que dar aulas de música ao produtor.

No dia 27 de novembro de 2016, deparei-me com as trocas de informações entre integrantes do movimento do rock angolano, realizados no grupo online Kavalera Entertainment, sobre a produção da música gravada em Angola. Este foi o momento em que percebi que teria de rastrear as ansiedades e os sonhos dos rockers angolanos referentes ao acesso e aos domínios de conhecimentos das tecnologias de som para criarem gravações que alcancem os parâmetros da produção musical global. As práticas de engenharia sonora do *rock*, assim como em outros gêneros musicais, englobam heranças de convenções culturais e uma trajetória histórica de avanços tecnológicos nos equipamentos musicais (CLARKE, 1989).

É curioso pensar a importância do formato musical álbum nas estratégias de legitimação cultural do gênero musical rock (WALTENBERG, 2013). Na década de 1950, as gravadoras perceberam o valor econômico dos long plays (LP), criando estratégias variadas de valorização cultural do álbum. A apresentação do produto foi um dos principais itens usados pela indústria fonográfica e pelas bandas de rock (WALTENBERG, 2013). A ideia do álbum como um produto completo foi constituída pela música gravada nos suportes e pela presença dos paratextos (STRAW, 2012, apud WALTENBERG, 2013): artes da capa, os encartes, os textos de apresentação, a ordem das faixas, as informações técnicas etc.

Na visão de Weinstein (2000 (1991), os códigos sonoros, líricos e comportamentais do metal são fortalecidos - e replicados - em uma rede de artefatos e

¹³³ Trecho do discurso do presidente Agostinho Neto na proclamação da Independência de Angola. Também consiste em um dos versos da canção A Luta da banda M'vula.

de efeitos visuais, como as logomarcas, as fotografias oficiais replicadas em camisas de bandas, em materiais promocionais, nas capas de álbuns, nas preferências de iluminação dos palcos. As capas de álbuns seriam utilizadas pelas bandas para identificar os grupos e para distinguir a convenção sonora que se filiam, “projetando as imagens, atitudes e a emoção desejadas pelas bandas para os consumidores em potencial” (WEINSTEIN, 2000, p. 28).¹³⁴ É sob tal perspectiva que sigo no primeiro bloco de análises da música gravada pelas bandas Black Soul e M’vula, referentes aos lançamentos dos formatos musicais.

Com a perspectiva da descentralização dos sistemas de classificação do conhecimento, proposta por Holt (2007) e por Gutiérrez (2007), procuro apontar as movimentações das bandas Black Soul e M’vula entre os nós de conexão dos gêneros rock, metal, a música popular angolana, guiada por suas propostas estéticas na rede musical. Embora tenha realizado uma reflexão “entre regras de gêneros” das performances musicais gravadas – e lançadas - por ambos, as ansiedades e projeções dos artistas de rock na produção da música gravada revelaram as “histórias de vida” destes *rockers*.

Demonstro os itinerários escolhidos pelos rockers para se inserirem nas lógicas de produção e no domínio das tecnologias sonoras em um contexto socioeconômico e musical diferente dos polos de produção consolidados mundialmente. Desta forma, este capítulo está em sintonia com as etnografias sobre a produção da música gravada em territórios ditos periféricos (GREENE, 2005), as quais têm se concentrado nas ansiedades e nos desejos de bandas, de produtores e de consumidores em relação ao consumo da música gravada sob os termos da “realidade” e da “fidelidade” aos eventos musicais capturados em estúdios.

O ponto de partida do trajeto empregado por este capítulo apresenta as questões evidenciadas no EP Chegando da banda Black Soul, registro sonoro das transições de texturas sonoras e representações temáticas/líricas/visuais entre os subgêneros do rock e a música pop/rock (REGEV, 2003). Logo depois, trato dos bastidores de gravação do EP e as experiências vividas pelos integrantes ao perceberem as habilidades exigidas para a criação de obras gravadas, como a metodologia empregada na captação dos instrumentos musicais, o papel do produtor e da engenharia sonora para construir sonoridades inseridas nos parâmetros globais dos gêneros musicais.

¹³⁴ Like the logos, the album covers serve the dual purpose of identifying the band and projecting its desired image, attitude, and emotion to the potential purchaser.

Durante a entrevista com a banda angolana, nas instalações do ensaio, outra dimensão das relações do *Black Soul* com o gênero musical rock foi evidenciada: ter conquistado o prêmio da categoria “Melhor Rock” do *Angola Music Awards*, lançado em 2017, não consiste somente em um reconhecimento do mercado local, mas também em uma mudança de percepção de seus familiares quanto à expressão artística realizada pelos *rockers*.

Sigo para as reflexões do entre-lugar constituído pelas conexões com os códigos culturais do rap, do metal, do rock e da música popular angolana, a partir do videoclipe da banda M’vula, *Mãos ao Ar*, de direção de Fernando Obigraf. Realizo uma análise da canção *Mãos ar Ar* apresentando os códigos culturais do rap e do movimento cultural hip hop, para depois, articula-la com a visão descentralizada das regras de gêneros musicais, evidenciando as zonas de contato entre os espaços musicais criados pela banda com o rock, o metal e o rap.

Para além de *Mãos ao Ar* ser o primeiro videoclipe lançado pelo grupo musical, considero a canção um exemplo da proposta didática dos *rockers* angolanos do recrutamento das comunidades locais para se tornarem audiências futuras da rede musical. Finalizo a discussão da música entre os gêneros musicais rock-metal-rap-música popular angolana em uma breve análise do primeiro álbum lançado pelo M’vula, *Focus*. Neste momento, rastreei os movimentos dos artistas ao longo do rock angolano e do hip hop local, como cito com a declaração de Red Kimba:

O rock proporciona-me a linguagem musical ideal para me manifestar enquanto músico, pois é um estilo abrangente e universal onde a minha criatividade surge naturalmente. O rap é uma ferramenta artística, onde o ritmo, a arte e a poesia se combinam. É uma união poderosa que transmite sentimentos de forma muito direta. É, em última análise, uma forma inteligente de brincar com as palavras (Entrevista realizada por e-mail, em fevereiro de 2018).

A terceira e última análise deste capítulo trata dos horizontes já conquistados pelo selo angolano Cube Records. Realizo uma análise da constituição desta produção underground, cujas práticas culturais são apresentadas como fases desta iniciativa: a gravação da primeira coletânea de rock e de metal, *You Failed, Now We Rule*, as transformações de associações na equipe do selo e as atuações realizadas em co-produção com os produtores musicais Tiago Oliveira (Estúdio 2) e Antonio Barrote (Nightfear Records) para o lançamento do primeiro álbum da banda de thrash metal *Dor Fantasma*. Participei de três sessões de gravação no Estúdio 2, na capital Luanda, nos

dias 15 de outubro de 2016, sessão de captação das guitarras-solo de Amílcar e do baixo de Pagia, e nos dias 09 e 10 de setembro de 2017, momento de captura dos vocais de Pagia. Cito a discussão de Bates (2012) sobre dois tipos de qualidade diferenciadas deste isolamento oferecido pelos espaços acústicos: o estúdio como um “útero” e o estúdio como um “*bunker*” ou “*man cave*”.

Menciono esta questão visto que a sensação do confinamento no estúdio e das horas necessárias de isolamento para a captura dos instrumentos musicais foi um dos pontos revelados pelos entrevistados, ao descrever a experiência de se aprender na prática a metodologia e a ciência de gravação do rock, como ilustro com o depoimento do baterista João Paulo, da banda Instinto Primário:¹³⁵

“ Foi a primeira vez que os quatro foram para o estúdio, não contava com nada daquilo que apareceu a frente, não estava literalmente habituado aquele barulho ensurdecedor do metrônomo. Ouvir aquilo... eu tive febre! Eu tive febre!” (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016). João Paulo se refere aos bastidores de gravação do primeiro álbum da banda Instinto Primário, *Wi Si Paiou* (expressão local equivalente a “se dar mal”), em 2015, no Estúdio Marimba, sob a produção de Miguel Camilo.¹³⁶

Neste subitem, elenco as questões surgidas ao observar as lógicas de produção do estúdio como uma construção do que seria o social dentro do isolamento proporcionado pelo espaço acústico, empreitada já realizada por Meintjes (2011), ou seja:

(...) uma rede complexa de fatores relacionada às construções de identidade advindas do gênero musical e gênero sexual, idade e etnicidade, região e

¹³⁵ A metáfora do estúdio como útero também apresentaria oposição ao mundo social do mercado musical. Os profissionais do estúdio “entram” no útero para se proteger dos atuantes nas gravadoras, das fãs de bandas de *rock* e, em certos períodos, das bandas produzidas no estúdio (BATES, 2012), como demonstrado em relatos de fóruns online dedicados à produção musical. Outras descrições são usadas pelos produtores musicais para explicar a proteção e o isolamento oferecidos pelos estúdios musicais: a) *bunker*, ambiente de defesa de tipos específicos de ataques militares; b) cabine de piloto, outro território de confinamento e também de controle de recursos tecnológicos, como indicadores visuais; c) *man cave*, metáfora do espaço dentro de uma casa, por exemplo, como uma garagem, reservada ao homem e aos seus amigos (BATES, 2012).

¹³⁶ A proposta inicial deste capítulo também procurava abordar o álbum *Wi Si Paiou* da banda Instinto Primário, pelo fato de os instrumentistas negociarem com técnicas musicais da semba, da kizomba e do rock e com histórias locais em suas temáticas. Porém, como o lançamento do formato musical ainda não foi confirmado pelos integrantes da banda, até a escrita da tese, preferi não mencionar os trechos das entrevistas sobre os conceitos estéticos para não divulgar informações ainda não reveladas pelo grupo. A banda havia adiado o lançamento de *Wi Si Paiou* em 2016 porque o vocalista Marco Ricard migrara para a França a trabalho e somente voltaria a Angola, no fim de 2017.

nacionalidade, conceitos de modernidade e de tradição, e intertextualidades simples (o desejo de soar como uma gravação da música popular ou um músico muito admirado) (DIAMOND, 2005, p. 129).¹³⁷

Lanço alguns tópicos de argumentos para demonstrar o “que este social” nos espaços de estúdio significa: desde as formas de mediações técnicas e estéticas, como uma rede de convenções sonoras idealizadas pelos instrumentistas em estúdio, procurando pela excelência profissional e a aproximação com as negociações entre o global e o local na canção, inspiradas pela trajetória de bandas brasileiras consolidadas no cenário internacional, inclusive.

Também destaco as condições locais e materiais de produção fonográfica, visto que estes músicos estão tomando contato, aos poucos, com as metodologias de captação e de gravação dos instrumentos musicais na prática, como ressaltado no depoimento do baterista João Paulo, da banda Instinto Primário: “(...) nós não sabemos nem sequer a ordem certa dos instrumentos. Gravamos a bateria com baixo, se vinha a voz, (...) a gente não sabia de nada! Fomos literalmente às escuras! E, portanto, aquilo foi fantástico: entrar no estúdio, afinar, o Miguel tá sempre a falar para, começa, para, começa, faz assim” (Entrevista realizada em outubro de 2016, em Luanda).

Abordo estes casos sob a perspectiva das ansiedades e dos desejos dos músicos locais em relação à produção da música gravada, a qual possui duas ordens: a) o desejo de acesso aos métodos de captação, gravação, mistura e masterização para alcançar um som ideal segundo os parâmetros da estética da globalização; b) criar obras com qualidade sonora que proporcionem um voo ao mercado internacional, ao mesmo tempo em que consolidem o movimento do rock angolano na história local.

6.1. QUANDO OUVI BLACK SOUL PELA PRIMEIRA VEZ NO CARRO DE TOKE

A primeira vez que ouvi, de forma atenta, o EP da banda *Black Soul*, intitulado “Chegando”, ocorreu durante o trajeto de carro do Aeroporto Internacional 4 de Fevereiro, na companhia de Antonio Videira (Toke É Esse), a caminho do centro da capital Luanda, no mês de outubro de 2016. Toke é Esse, sempre após me buscar no

¹³⁷ In line with the difficulties Lacasse (2000a, 2000b) observes, Meintjes (2003), Neuenfeldt (2002), Greene (2001), and Porcello (1996), among others, have demonstrated that the rationale for production decisions is rarely a uniform one but rather a complex mix of factors relating to identity constructs that accrue to genre and gender, age and ethnicity, region and nationality, concepts of modernity or tradition, and simply intertextuality (the desire to sound like a popular recording or a much-admired musician).

aeroporto internacional, havia criado a prática de colocar álbuns lançados pelas bandas angolanas para ouvirmos a caminho de sua residência, aonde fui acolhida nos trabalhos de campo realizados em 2016 e 2017.

A primeira música escolhida por Toke para me apresentar o trabalho do *Black Soul* foi *You Are Lier*, uma canção que se aproximava das técnicas musicais do gênero grunge e cujos vocais de Vanilson Teixeira transitavam entre técnicas de vocalização gritadas e guturais. A próxima canção apontada pelo radialista angolano foi o título *Espaço Vazio*, uma produção com texturas sonoras suaves, mais próxima ao que conhecemos como a música pop/rock e a comunicação de um contexto de tristeza. Em dado momento da música, perguntei para Toke: “É a mesma banda ou o vocalista se desdobrou em outros projetos musicais?”. O radialista Toke, de forma descontraída, enquanto respondia que era a mesma formação e o mesmo EP, procurava a capa colocada no compartimento abaixo do rádio do carro para me mostrar.

Esta foi uma das passagens que comentei com os integrantes do *Black Soul*, durante a entrevista feita com os músicos angolanos no local de ensaio, no centro de Luanda. Para o vocalista Vanilson Teixeira, a proposta do *Black Soul* é transitar entre as texturas sonoras, as temáticas/líricas e os aspectos visuais dos gêneros musicais que os integrantes possuem afinidade:

O grupo possui quatro pessoas diferentes, com gostos diferentes. Não sentamos e falamos: nós somos uma banda, vamos tocar só isto. Entretanto, a banda é mais ligada o rock alternativo, não é? Tanto que realizamos este passeio: às vezes, vamos para as músicas mais pesadas, às vezes, pegamos uma música mais badalada. Mas, a essência da banda é mesmo o rock alternativo (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Minha aproximação com o EP *Chegando* demonstrou exemplos em que “os códigos dos gêneros musicais são misturados, desordenados e transformados de forma a complicar as condições nas redes dos gêneros individuais” (HOLT, 2003, p. 159).¹³⁸ Logo, ao ter o EP *Chegando* em minhas mãos, a metáfora conceitual de Holt fez sentido para mim, já que não poderia compreender tal movimento musical com fronteiras estilísticas fixas. Precisava perseguir as pistas de como estas bandas apresentavam estruturas “caóticas” e “transformadoras” (HOLT, 2003) dos gêneros musicais em suas obras. Na visão do baterista Ottoniel Helber, a proposta conceitual do EP *Chegando*

¹³⁸ Typical examples are situations where genre codes are mixed, displaced, or transformed in ways that complicate the conditions in the network of the individual genre.

demonstra os caminhos percorridos pelos integrantes entre as variadas convenções culturais proporcionados pelos subgêneros do rock:

O que acontece no Chegando é aquela variação de gêneros que o próprio rock reflete. São quatro músicas, são quatro membros com quatro estilos diferentes, quer dizer, um bocadinho de cada um: o Anymore e o Guerra a Sangue Frio, se identificarmos, é o Markus. O You are Lier é mais o Vanilson, é o momento em que ele mostra mais a voz, faz aquela variação de vozes, já que, no Espaço Vazio, ele mostra as notas altas. Quer dizer, essa dança, né, acontece comigo e o Álvaro: no You are Lier, ele tem um baixo super potente e já no Anymore tem um baixo mais melódico. Já Guerra a Sangue Frio parece um baterista de topo (risos). É assim que varia sobre o que cada um e o que cada um quer. É o que eu disse logo no início da entrevista: uma banda é como uma relação, tem de haver um meio termo. Não podemos só fazer o que o Markus quer ou o que o Álvaro quer ou o que o Vanilson quer ou o que eu quero. Não funciona assim. Individualmente, nós somos instrumentistas. O Álvaro é baixista, independente de ser rocker. O Markus é guitarrista. O Vanilson é vocalista. Eles podem tocar qualquer coisa. Eles têm uma identidade musical e nenhum de nós pode matar essa identidade musical de cada um (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Contudo, o guitarrista Markus contou que as quatro músicas (Espaço Vazio; Anymore (I can't believe); You are Lier; Guerra a Sangue Frio) não foram gravadas somente com o intuito de agradar ou de representar os gostos musicais de cada integrante:

Nós também queríamos mostrar para o público algo que cada um pudesse se identificar nas músicas. O Espaço Vazio é uma música mais soft. Então, as pessoas podem se identificar com aquela música, assim como podem se identificar com as outras mais pesadas, as baladas. Então, o pessoal pode interagir mais: tira esta música, gosto mais desta música... (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Para Weinstein, as bandas de metal preferem não utilizar suas fotografias nas artes das capas pelo fato de tal predileção reproduzir uma convenção visual mais utilizada pelos artistas da música *pop* ou do *country*. Ainda que Weinstein reforce o argumento de que fotografias de bandas não apareçam nas capas dos álbuns do gênero musical metal, as imagens são utilizadas na contracapa ou no interior dos encartes, com expressões ou composições de planos que reproduzam o caos, a desordem, o hedonismo e o prazer oferecido pela experiência musical, ou com registros de bastidores de turnês e de gravações. Nos encartes de álbuns de subgêneros do metal, como o gothic metal, e

nas capas de coletâneas de bandas, imagens das vocalistas ou de todos os integrantes também são utilizadas para ilustrar as obras.¹³⁹

“Chegando” cria um desafio para as condições de interpretação do metal, já que demonstra que as bandas angolanas compartilham convenções visuais, sonoras e temáticas comuns a variados gêneros musicais, inclusive o metal. Todo este percurso tem demonstrado que as análises sobre as convenções sonoras, visuais, líricas e de performance procuram a *oposição a* outros gêneros musicais, não permitindo que pensemos como o *metal* é performatizado *entre* outros gêneros musicais, como o *rock alternativo e a música pop*, no caso do Black Soul.

A capa do álbum Chegando possui uma fotografia com os quatro integrantes da banda angolana com trajés sóbrios: o baixista Álvaro Reis usava uma camisa e calça sociais pretas, assim como seu irmão, o guitarrista Markus Reis, o vocalista Vanilson Teixeira possuía uma camisa jeans de manga comprida e uma calça preta e o baterista Ottoniel Helber vestia uma camisa social branca, uma gravata cor de vinho e uma calça preta.

As cores predominantes nas artes das capas são tons escuros, como o preto, resultado da falta completa de luz e uma associação às temáticas “obscuras” do gênero musical, e o vermelho, o qual remete ao fogo, à energia, à excitação. Vermelho é a cor do sangue e também é a cor predominante em cenas de violência. Todo o aparato em torno do gênero musical metal *especificaria* as temáticas “ameaçadoras”, “inquietantes”, “caóticas” e que fariam “fronteira com o grotesco” (WEINSTEIN, 2000, p. 29).

O que salta aos olhos na capa de Chegando é que a fotografia da banda é preenchida com o plano de cor branca. Escolha que comunica uma ideia de suavidade, de clareza, de iluminação, o que desafia a rigidez não apenas dos sistemas de classificação de gêneros musicais, mas dos próprios códigos culturais do metal. Weinstein (2000) comenta que os tons majoritários nas convenções do metal não denotam suavidade ou relaxamento. Muito pelo contrário. As cores predominantes nos artefatos culturais demonstrariam intensidade e excitação.

Ou seja, a arte da capa cria (figura 42) um espaço entre os gêneros musicais metal e o rock alternativo: a fotografia se aproxima de universos imagéticos trabalhados

¹³⁹ Para fins de exemplificação, verificar alguns álbuns lançados pela banda norueguesa Tristania, como World of Glass (2001) ou Illumination (2007) ou o último lançado pela banda italiana Lacuna Coil, Delirium.

por subgêneros do *rock*, como o *rock* alternativo, a partir da década de 1990, com grupos como Weezer (EUA), e por bandas brasileiras como Charlie Brown Jr e CPM 22.¹⁴⁰¹⁴¹

Os grupos do gênero musical metal, para Weinstein (2000), em relação às bandas de *rock* em geral, utilizam-se mais de logomarcas, com fontes específicas que se distanciem de uma comunicação de neutralidade e de leveza em relação às emoções trabalhadas nas canções. Já que os “requisitos mínimos” de escolha das fontes e do tamanho de seus caracteres procuram demonstrar a “rigidez” e “a aspereza” de suas temáticas (WEINSTEIN, 2000, p.28).¹⁴²

Figura 42: A capa de Chegando e as articulações com a música pop e o rock



Fonte: Arquivo pessoal

Quando virei a capa de Chegando, deparei-me com o desenho de uma caveira, posicionada ao lado da ficha técnica do EP, e, surpresa, pensei: “Olhe só...”. Logo depois, percebi que a imagem da caveira também estava no canto do lado esquerdo,

¹⁴⁰ Para Clawson (1999), o rock alternativo possuiria influências do punk rock, sendo definido tanto por uma posição cultural oposta às instituições corporativas do rock mainstream quanto como uma “particularidade estilística”. Ainda segundo a autora, o uso do termo alternativo pelos amantes, pelas mídias especializadas e pela crítica cultural também significa seu surgimento como uma categoria do mercado fonográfico, um novo conjunto de práticas musicais e, para alguns, uma cooptação ao mercado mainstream, posicionamento contrário ao defendido pelo punk rock. Contudo, o uso do termo é alvo de discussões acadêmicas, como o caso da música independente.

¹⁴¹ Para fins de exemplificação, os álbuns da banda Weezer aos quais me refiro são The Blue Album (1994), álbum de estreia, e Make Believe (2005), que reproduz a imagem da banda na capa de The Blue Album, onze anos depois.

¹⁴² The minimum requirements for a heavy metal typeface are angularity and thickness.

atrás de Álvaro Reis, como uma marca d'água “sutil”, “mais clara”, no segundo plano da arte. A expressão “olhe só” não apenas demonstrava como acionei meu repertório de identificação do gênero musical metal, baseando-me em uma visão da banda como desviante da normalidade da produção europeia e norteamericana. “Olhe só” também sinalizaria outra etapa do processo de desclassificação (GUTIÉRREZ, 2009), pelo qual passei, durante todo o trabalho de campo, para compreender as dinâmicas culturais do movimento do *rock* angolano.

A escolha do título foi uma decisão conjunta: Chegando, verbo conjugado na forma gerúndio indica uma ação em andamento, não acabada. Isto significa que a banda estava, está e ainda estará produzindo *rock*, como descreveu o baterista Otoniel:

“É algo do tipo o *rock está a vir!* Vamos nos instalar! Estamos *a chegar!* Estamos *a vir* para o mercado musical, estamos *a ir* para vossos ouvidos, estamos *a ir* para vossas mentes, estamos mesmo *a chegar!* Preparem-se” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

6.1.1. AQUILO FOI INTERVENÇÃO DIVINA: O EP CHEGANDO

Embora o grupo tenha pesquisado alguns estúdios locais para realizar a gravação do primeiro EP, a decisão de concretizar o sonho surgiu ao acaso, após a banda conhecer o produtor português Miguel Camilo, em 2013. O profissional de áudio já possuía repertório de produzir álbuns de bandas de rock angolanas, como o EP *A Tempestade* da banda *M'vula*, na época. O guitarrista Markus Reis comentou que um dos principais motivos para a banda ter adiado os planos de gravação do EP foi a ausência no mercado musical de um profissional que conhecesse as técnicas de captação e de masterização do gênero musical.

Logo, a discussão de Markus aponta como gêneros musicais, como o *rock*, desenvolveram-se com as tecnologias de gravação e de controle musicais, com o ajuste das frequências sonoras, com a mixagem e a masterização dos eventos musicais na gravação em multi-pistas (CLARKE, 1989).

Miguel Camilo entrou em contato com os integrantes, demonstrando interesse na produção do EP, após presenciar o *show* da banda no evento anual de comemoração do aniversário do programa *Volume 10*. O primeiro obstáculo para a gravação do EP, a procura de um profissional que dominasse as técnicas musicais do gênero *rock*, já havia sido resolvido. O obstáculo seguinte enfrentado pelo grupo foi o financiamento da

produção. “A gente nem tinha dinheiro”, disse o baterista Ottoniel. Desta forma, os integrantes juntaram as economias e os patrocínios de conhecidos, os quais foram conseguidos “batendo de porta em porta”, para iniciar as gravações nos estúdios Marimba, na capital Luanda.

Os integrantes do Black Soul tinham consciência de que se tratava de uma “oportunidade única” ter um produtor musical, com conhecimentos de produção do gênero musical rock, disponível para realizar as gravações, como reforçou Ottoniel: “Aqui tem pessoas que fazem boa música, boa semba. Mas, quando o assunto é rock, a ciência do som do rock, é aí que começamos a ter os problemas sérios” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Um terceiro desafio foi revelado para a banda quando entraram nas instalações do estúdio Marimba, em Luanda. Nos dois dias de captação e de gravação, os *rockers* vivenciaram uma metodologia de gravação diferente das realizadas nos estúdios pesquisados anteriormente, como destacou o guitarrista Markus: “A primeira vez que fomos foi chegar e tocar. Foi como um ensaio geral e a gente capturou tudo de uma vez. Não foi seguir aquelas regras para tocar”. Markus menciona o processo de gravação de uma performance em tempo real, a qual criaria “uma ilusão de se soar ao vivo, mas que é construída através da intervenção tecnológica no estúdio e mediada simbolicamente por discursos sobre o natural e o artístico” (MEINTJES, 2003, p. 112).¹⁴³

As tecnologias digitais de gravação musical trouxeram a possibilidade de gravação em canais separados (multipistas) localizados direto na mesa de som ou no monitor do computador. Logo, cada instrumento musical e os vocais são gravados em suas próprias faixas, as quais geram arquivos de áudio que serão misturados na etapa posterior de produção para dar unidade a todo o conjunto gravado.

O processo de gravação segmentado libera os músicos da obrigação de estarem todos presentes no estúdio, ao mesmo tempo (PORCELLO, 2003): o baterista pode ser o primeiro a executar as bases rítmicas, seguido pela atuação do baixista, depois pelo guitarrista que realizará o preenchimento sonoro com a execução de acordes. Os solos de guitarra e os vocais podem ser gravados tocando ou cantando as faixas já gravadas individualmente.

O baterista Ottoniel Helber, após contar que o período de captação da bateria durou 10 horas, destacou que o contato com o processo de gravação segmentado acabou

¹⁴³ Liveness is na illusion of sounding live that is constructed though technological intervention in the studio and mediated symbolically through discourses about the natural and the artistic.

por amadurecer os instrumentistas: “Foi um dia reservado para mim! Eu quis morrer naquele dia! O nível de conhecimento musical não era o que temos agora. Nós estávamos pela primeira vez em um estúdio. Pensávamos que era só chegar, tocar e ir embora (risos)” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

O baixista Álvaro Reis salientou que o grupo evoluiu musicalmente após a experiência no estúdio Marimba. Um exemplo citado foi o contato com o uso do metrônomo, o qual não era utilizado pela banda para os estudos de técnicas musicas. “Tivemos algumas assistências como *a música deveria melhorar aqui, ali*. Depois é *mau*, né, uma pessoa dizer que *eh pá, tu devias mudar isso aqui*. Mas, eu gostei daquilo e preferi mudar porque era algo necessário” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Este processo de gravação, em que cada instrumento musical e as técnicas de vocalização são registrados em faixas e em etapas próprias, permite que os engenheiros de som controlem, posicionem e ajustem os instrumentos durante a mixagem, com o intuito de alcançar o padrão de produção da música popular (PORCELLO, 2003). Logo, um álbum com uma qualidade alta de mixagem é geralmente o gravado de forma a desencorajar a performance ao vivo no estúdio (PORCELLO, 2003).

6.2. NÃO É MAIS UM ESPAÇO VAZIO: ANGOLA MUSIC AWARDS 2017

A proposta de criação da categoria Melhor *Rock* surgiu de uma interlocução entre a organização da premiação *Angola Music Awards* e a iniciativa de integrantes do movimento do rock angolano, os quais entraram em contato com uma das profissionais da equipe de seleção, Daniela Xavier, para transformar a ideia em realidade. Daniela já tentara mediar a criação da categoria, em parceria com Irina Alves, mostrando as composições das bandas da rede musical para o diretor do AMA, Daniel Mendes, em 2016.

Desde então, Daniela, a qual também é fã do gênero musical rock, e Irina, profissional com mais tempo de atuação no AMA, passaram a compilar registros audiovisuais do gênero musical rock em Angola para convencer a diretoria da organização. Foi somente com a participação da diretoria do AMA na festa de comemoração dos 21 anos de lançamento do programa de rádio Volume 10, no dia 19 de setembro de 2016, que a diretoria do AMA se convenceu de que, no país, existia a

produção do gênero musical rock. Os prêmios já conquistados pelas bandas Café Negro e M'vula nas categorias Melhor Grupo (2014) e Melhor Produtor Musical (2015), respectivamente, e o contato de integrantes do movimento do rock com a organização reforçou a criação da categoria. O vocalista Vanilson Teixeira ressaltou que a principal motivação para a participação do Black Soul no Angola Music Awards era quebrar os pré-conceitos da comunidade angolana sobre a produção do gênero musical rock:

A participação seria algo assim: eles chamavam os músicos, cada um subia no palco, tocava sua música e saía. Entretanto, nós e a Edna Matéia resolvemos fazer o dueto e, por acaso, funcionou muito bem. As pessoas presentes gostaram. O que nós fomos fazer lá era mostrar para as pessoas o que nós fazemos. Claro que o prêmio também valia a pena! Mas, nós queríamos mais é que as pessoas tomassem contato com o que é o rock de fato. Espaço Vazio é uma música que independente de onde formos tocar, as pessoas ficam com aquilo na cabeça, querem logo o CD, querem logo a música (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

A canção Espaço Vazio foi escolhida pela banda para concorrer na categoria Melhor Rock por terem percebido que a música possuía “muita aderência do público” nas seleções para o programa de rádio TOP RFM. Na opinião do baterista Otoniel Helber e do baixista Álvaro Reis, a estrutura melódica de Espaço Vazio rompe com os pré-conceitos negativos sobre a estética do rock que domina os discursos sobre o gênero musical em Angola:

Quando nós começamos a apresentar o Espaço Vazio nas rádios, ou nos shows ao vivo, a maior pergunta que nós ouvíamos era “isto é rock?”. Sim, isto é rock. Aquilo que nós chamamos de diabólico faz parte dos subgêneros do rock, mas o rock não é só isto. As pessoas tinham uma carência de conhecimento em relação a aquilo que é o rock. Quando nós aparecemos em televisão nacional para tocar Espaço Vazio, as pessoas disseram: “Uau, nós pensávamos de modo errado sobre o rock” (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Vanilson contou que a ideia de Espaço Vazio seria homenagear entes falecidos, após os integrantes da banda terem perdido pessoas do círculo familiar e amigos, lançando a seguinte reflexão: “Que tal se pedíssemos desculpas para uma pessoa por tudo que já fizemos a ela?”. Por isso, o verso “vim pedir desculpas outra vez” e, após a ação de libertação, “eu queimo a corda em minha volta” e “ela vai embora sem peso nenhum”.

Para Vanilson, a letra aborda o sofrimento de luto que atinge homens e mulheres, independente de seu poder aquisitivo, de sua escolaridade e de sua orientação

sexual: “Todos sofremos, homens e mulheres, por um ser não vivo, este não vê os pregos e ferros que são colocados no seu caixão. Mas, também não vemos como estes pregos e ferros são colocados em nossos sentimentos. Sentimos algo, mas não vemos”.

144

Otoniel ressaltou que o maior prêmio recebido em sua vida foi o reconhecimento de sua família. A primeira batalha que enfrentava como rocker não era ter acesso aos instrumentos de qualidade ou conseguir montar uma banda e se manter como integrante dela. A primeira batalha que se deparou foi com o próprio ambiente familiar, o qual colocava em xeque sua inserção no movimento do *rock* angolano pelo fato de os pais serem bastante religiosos¹⁴⁵:

Nós tivemos uma batalha, muito grande, durante a nossa caminhada, nesta estrada do rock. Mas, a minha batalha pessoalmente começou em casa. Eu meti na minha cabeça que “iria provar que não estou a fazer algo fútil, não é?. Eu estou provando que eu posso fazer algo que pode ficar na história nacional como a banda ou as bandas que fizeram parte do movimento pioneiro do *rock* em Angola”. Aparecer o *Angola Music Awards*, aparecer na rádio, aparecer na televisão, isso só prova que valeu a pena. Eu sempre aceitei que as pessoas me olhassem e achassem que eu fosse trazer o apocalipse, na boa. Agora, em casa, fica um pouco mais complicado. As pessoas olham para mim e falam: Este *miúdo* vai nas drogas (Entrevista realizada em Luanda, em setembro de 2017).

Quando indaguei a Black Soul se o *rock* em Angola não possuía mais um espaço vazio, dois pontos foram elecandos. O primeiro consiste em certa mudança de mentalidade das pessoas em relação ao gênero musical rock, como evidenciado pelo vocalista Vanilson: “As portas estão a se abrir para todos os *rockers*. Já estamos sendo melhor recebidos quando falamos *eu toco rock*. As pessoas perguntam: conhece o X, conhece o Y?”. O segundo ponto seria o apoio dado aos eventos do movimento do *rock* angolano por empresas nacionais de grande porte, como a cervejaria Cuca.

“Se a gente observar um dos grandes patrocinadores do rock é a Cuca, um dos grandes nome e uma das grandes cervejas nacionais. Infelizmente não bebemos cerveja para saber se ela é boa ou não (risos)”, alegou o guitarrista Markus, explicando que a

¹⁴⁴ Para não enlouquecer, eu fiz o que tinha a fazer / Por mais timidez vim pedir desculpas outra vez / Mas agora em boa hora eu me despeço de ti / Eu queimo a corda em minha volta/ Para não mais te ver sentir ninguém (1 verso) Homem sofre pois chora quem quer/ Mulher tem sentimentos também/ Pregos e ferros evadem você/ furam em sentidos que você não vê/ Só há de acreditar se no momento estiveres/ Sofrendo para crer (refrão)

¹⁴⁵ Esta luta no seio familiar para demonstrar que a visão dos familiares era estereotipada em relação ao rock também foi descrita por outros integrantes do movimento do rock angolano, como o vocalista Kássio da banda Lunna.

banda sempre é alvo de piadas de outros integrantes do movimento musical pelo fato de não consumirem bebidas alcólicas. “Somos os meninos que bebem leite”, resumiu Otoniel. Portanto, observo aqui que a escolha da imagem da capa de *Chegando* não foi aleatória. A fotografia que ilustra o EP procura aproximar os possíveis consumidores e modificar, de alguma forma, os estereótipos referentes aos amantes da sonoridade que ainda atravessam os discursos locais sobre o gênero musical.

6.3. GRITA BEM ALTO ISTO É RAP!

A abertura do videoclipe da canção *Mãos ao Ar*, faixa componente do EP *Tempestade* (2014) e do álbum *Focus* (2016), dá um close em uma mesa Boogie Dual Rectifier, um dos equipamentos musicais de preferência dos instrumentistas dos subgêneros do *rock* (figura 43).

Figura 43: A abertura do videoclipe *Mãos ao Ar*



A cena constrói uma identificação com os códigos culturais desta estética da globalização, demonstrando um jogo de imagens referentes a um ideal cosmopolita no cenário musical angolano. Embora o cotidiano de uma aldeia, localizada na zona rural do Uíge, demonstre os mundos imaginados (APPADURAI, 1996) das sociedades e das culturas africanas espalhadas pelo globo, a próxima imagem rompe com tais invenções literárias e midiáticas do continente africano. A identificação da mão que ligou o amplificador no início do videoclipe é do guitarrista Paulo Teacher, o qual executa sua guitarra em uma ponte de madeira que dá acesso ao rio Dande (figura 44).

Figura 44: Paulo Teacher toca guitarra em frente ao rio Dande



Quando o preenchimento sonoro é realizado com a entrada dos demais instrumentos musicais, e os músicos Braz e Red Kimba surgem tocando seus instrumentos na mesma ponte de madeira, o plano de imagem é fechado no pé do protagonista angolano. O calçado All Star do jovem morador da aldeia local fica em primeiro plano (figura 45).

Figura 45: O All Star e relações entre global e local



A marca de tênis tem uma estratégia mercadológica de agregar valores de variadas expressões culturais, como a música e o cinema. A inserção da marca no consumo juvenil ocorreu através da campanha de marketing com o ator James Dean, em 1956. Influenciados pelo ídolo hollywoodiano, os jovens norte-americanos adotaram o calçado oferecido como símbolo da categoria de juventude rebelde, transviada,

consumidora do gênero musical rock and roll, a qual seria popularizada mundialmente com as narrativas cinematográficas (NORONHA, 2010). Posteriormente, a marca de tênis agrupou conceitos da cultura jovem contemporânea, como o punk rock e o grunge, para alcançar as necessidades do consumidor em busca de um produto “singular” e “cool” (NORONHA, 2010, p. 70).

Após a sequência do protagonista angolano vestindo-se com uma calça jeans, um tênis All Star e uma camiseta branca, o baterista Michel aparece na mesma ponte de madeira tocando seu instrumento musical. O videoclipe também apresenta uma narrativa dos processos de globalização na história local de Angola. Os projetos globais, nas palavras de Mignolo (2003), encontram-se nas histórias locais das metrópoles; são implantados, incorporados e exportados de formas diferenciadas em locais particulares (CANCLINI, 1999; GIDDENS, 2000; MIGNOLO, 2003).

A formação completa surge com a atuação do rapper (MC) MG cantando, em inglês, os primeiros versos da canção “You’re an MC”, “You watch a lot of TV”, “An MC moves the *crowd*, so effortlessly” (figura 46). A composição poética do rap, em que o MC expressa suas impressões e seus sentimentos, sendo “fiel” a si mesmo, ao seu território de origem e à cultura mundial do hip hop (CLARKE; HISCOCK, 2009), estaria “envolvida ou encaixada em uma fusão musical de rimas e de melodias internas e externas” (PATE, 2010, p. 25).¹⁴⁶ A melodia “interna” surge nas técnicas de vocalização dos rappers e de sua organização das palavras em rimas ou versos livres. Os versos de MG demonstram formas de conduta aceitas pelo movimento cultural para ser um *verdadeiro* MC.

¹⁴⁶ Rap, at its base, is poetry. We can find the poetry embedded and enveloped in a musical fusion of internal and external rhythms and melodies. The internal music emanates from the rappers themselves, through the organization of the words.

Figura 46: MG e Lil Jorge contam como se tornar um MC



Desta forma, “G” possui o talento de ser um poeta, sem esforço, movimentando multidões com suas poesias. Logo, todos o admiram pela naturalidade com que cria os poemas, como ressaltado nos versos: “And G so wonderful/ G so conceptual”. O gênero musical rap, e conseqüentemente a cultura hip hop, alcançaram um amplo segmento da população mundial que não acreditava ter um veículo de exteriorização artística de suas frustrações, esperanças e desejos, como Paste aborda a seguir:

Nem todas estas pessoas eram negras, mas elas foram atraídas pelo hip hop devido ao poder de oposição que o rap tomou. Tornou-se atraente porque o rap falava de uma espécie de verdade “percebida” e porque os oradores eram encarados como contadores de verdades. Eles eram poetas do locus do mais intenso desajuste. Eles eram do Bronx, Queens, Brooklyn, Philly, Bed-Stuy, 5 divisão de Houson, Compton. Eles eram negros. Eles eram porto-riquenhos (PASTE, 2010, p. 27).¹⁴⁷

Tanto a expressão de oralidade do *rap* quanto a função dos *rappers* dentro da rede musical também estão inseridos na tradição oral literária de culturas africanas (MARTINS; BARROS; LIMA, 2015). Logo, a trajetória do hip hop seria influenciada pela imagem dos *griots*, figuras tradicionais das sociedades africanas que preservavam e contavam histórias, conhecimentos e músicas de seus povos locais (ALMEIDA, 2016; MARTINS, BARROS, LIMA, 2015). “Alguns rappers são responsáveis pelo

¹⁴⁷ Not all these people were black, but they were drawn to hip hop by the power of the oppositional stance that rap took. It was attractice because rap spoke a kind of “perceived” truth and because the speakers were perceived as truth tellers. They were poets from the locus of the most intense disaffection. They were from the Bronx, Queens, Brooklyn, Philly, Bed-Stuy, Houston’s 5th Ward, Compton. They were black. They were Puerto Rican.

estabelecimento de elos no que diz respeito à cultura de suas comunidades, e se auto-intitulam, inclusive, mensageiros” (ALMEIDA, 2016, p.38).

O rapper MG, por exemplo, ao explicar sobre o tratamento de temáticas sociais na sua carreira solo quanto no M'vula, mencionou a “responsabilidade como rapper de ser o repórter das ruas”. Logo, a arte de compor versos consiste na oposição de ideias e da substituição das mesmas por novas concepções do universo vivido pelos DJs e pelos MCs: a diversão e a angústia, a alegria e a complexidade da dinâmica social nos espaços urbanos (PATE, 2010). Por isso, Fonseca (2014) destaca que as convenções de comunicação do rap estão inspiradas na dinâmica da antífona grega, em uma leitura de Paul Gilroy (2001), visto que os poemas, na antiguidade, eram cantados e representados com o acompanhamento de coros:

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que dá um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas de não dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga estes encontros essenciais (GILROY, 2001, p. 168).

Talvez os versos “y'all wanna do the same thing/ it's the death of the individual” façam referência ao desejo de adquirir o poder de fala como MC, ao mesmo tempo em que você compõe uma rede musical coletiva: “No rap, o orador sempre obriga o ouvinte a entrar na sua realidade. Para aproveitá-la plenamente, você (o ouvinte ou leitor) deve aceitar os parâmetros que o orador estabelece para você” (PATE, 2010, p. 32). Porém, não concordo com a afirmação de Paste sobre os tipos de realidades delimitadas pelas relações entre o orador (MC) e o público. Como já observado no capítulo 4, toda performance artística seria uma ação de comunicação e também uma experiência de interação e de modos sociais de organização, onde a performance será recebida, interpretada e avaliada pelo público (FRITH, 1997).

Enquanto Lil Jorge incentiva a ampliação de poetas/MCs e de instrumentistas de rock nos versos: “Fácil como pôr-te a pensar que é difícil fazer/ Longe de mais do esperado para você perceber/ O quanto a cena aqui é fenomenal...”, o espectador percebe por qual motivo o jovem angolano se movimenta com pressa: trata-se da rotina dos moradores locais para pegar o transporte público, ou seja, o trem com um destino final ainda não revelado (figura 47).

Figura 47: O personagem em direção a um destino não revelado



A sequência de cenas intercaladas com as performances individuais dos integrantes da banda M'vula, na ponte de madeira de acesso ao rio Dande, com as performances conjuntas com os moradores locais, é embalada pelos refrões de Mãos Ao Ar: “Se estás a curtir, eu quero mãos ao ar/ E grita M'vula/ Se estás a curtir, eu quero vê-las a abanar/ Nós somos M'vula”.

Aos 01: 04 do vídeo, durante o refrão citado, os dois MCs angolanos chamam as pessoas para se divertirem com a experiência musical, sugerindo como elas poderiam responder corporalmente ao som do M'vula. Lil Jorge e MG levantam os braços, colocando as mãos ao ar, com a câmera em movimento semelhante ao realizado pelos dois vocalistas, como se o espectador respondesse corporalmente da mesma forma, aprovando a performance musical.

Os mensageiros/repórteres das ruas Lil Jorge e MG estabelecem uma interação didática com o “outro”, procurando demonstrar para os moradores locais as convenções estéticas dos gêneros musicais rock e RAP e as formas de composição de ambas as sonoridades adotadas pelos integrantes. “I put the ink to the page. With Lil to the J”, explica o rapper MG a criar a poesia do RAP. Neste momento, MG aponta um dos elementos de construção da expressão lírica do RAP: a estrutura/forma/ritmo, segundo a proposta de análise das letras do RAP de Paste (2010).

A estrutura/forma/ritmo consiste na organização e na disposição de partes essenciais que formam a poética do rap, como a linguagem, as imagens e seus significados. Segundo Paste, os poetas usam figuras de linguagem da cultura negra e da literatura clássica ocidental para expressar suas vivências nas áreas urbanas, como a metáfora, a metonímia e o ritmo. Como já imaginado, o ritmo na poesia do rap e da

literatura é diferenciado, já que as palavras utilizadas pelos rappers estão sempre em mudança, em movimento. Os rappers narram como suas realidades são construídas: os cheiros típicos da vizinhança, os tipos de arquiteturas dos prédios e dos monumentos, as dinâmicas dos grupos sociais, como os conflitos entre gangues rivais, as cores predominantes nos espaços urbanos e outros recursos de linguagem escolhidos para explorar suas possibilidades poéticas a partir de signos visuais/imagens.

Dependendo dos caminhos narrativos empregados pelos rappers, como a complexidade – ou não – das descrições de pessoas, de objetos, de ambientes e de paisagens, texturas de composição, com discursos diretos ou indiretos, são criadas para expressar as variadas temáticas. Os tipos de linguagem adotados registram o cotidiano vivido nas ruas, com linguagens coloquiais, como gírias, e demais linguagens despreocupadas com a correção gramatical. Desta forma, nem sempre os termos elencados pelos MCs nas canções são utilizados de forma literal.

Este jogo de narrativas e de descrições ordenado nos poemas do rap constroem significados, os quais são analisados por Paste (2010) em relação ao temperamento demonstrado pelo rapper no seu diálogo com o ouvinte. A performance do MC pode variar nas formas de dirigir ao público, criando discursos sintonizados com a empatia, a compaixão, a alegria e a comédia, ou com a proposta de confrontação de ideias, de deboche em relação a um contexto amplo.

Em *Mãos ao Ar*, o repórter das ruas MG, ao lado de Lil Jorge, propõe o engajamento cos códigos culturais do gênero musical: “*Let’s engage/ The flows of the melodies*”. *Flow* é um dos termos nativos da rede musical para descrever a cadência (PASTE, 2010), a fluidez, o fôlego do MC e sua habilidade de fazer fluir a poesia, os signos visuais, as rimas e as informações contidas em sua composição: “*Lock me up its too easy*”.

Quando MG canta “i’m a music *crook*”, o termo *crook* pode significar tanto “gancho” (uma pequena estrutura musical, um tema, um *riff*, um refrão, no caso da música) quanto “um criminoso”, caso realizasse menção às convenções estéticas do gangsta rap. No entanto, a primeira interpretação parece ser a mais coerente com a proposta do grupo e com os versos seguintes, referentes ao transporte de instrumentos musicais para uma performance ao vivo de rock: *Take the guitar/ Put it in my car/ Take the drums/ Nothin more to say/ Cuz it’s time to play*. Neste momento, a próxima sequência de imagens intercala as técnicas individuais de Teacher Paulo e Red Kimba,

em menção ao gênero musical rock, a performance do rapper Lil Jorge, como representante do rap e da cultura hip hop.

Descendo na estação final do comboio, o personagem angolano se movimenta pelas áreas urbanas marginalizadas. Aos 01:36, o baixista Red Kimba aparece atuando em frente a um dos prédios da zona antiga da capital Luanda (figura 48). Isto significa que o personagem principal, na cena anterior, deslocava-se pelas ruas dos musseques de Luanda. O mensageiro Lil Jorge toma a palavra e explica as formas de composição do gênero musical *rap*: a estrutura/forma/ritmo (PASTE, 2010). A linha do poema “Rei de rimas rimando por aí” demonstra a construção de uma rima, um dos elementos de construção da linguagem literária do rap.

Figura 48: M'vula chega ao centro de Luanda



O que Lil Jorge expressa é como o ritmo poético é criado passo a passo com a linguagem, com a seleção e a combinação de palavras, a ordem (e a extensão) dos versos e, segundo a proposta do rapper, também com a métrica e com a rima. Todavia, criar poemas com rimas não seria algo obrigatório, já que o poema, sem rimas, possui ritmo poético (TERRA; NICOLA, 2004). As rimas, segundo Paste (2010), possuem o principal atributo de funcionar em variados contextos culturais, já que é utilizada nas práticas culturais globais para ordenar histórias, narrativas e informações de maneira mais descontraída e direta. A proposta inicial da banda M'vula não era compor linhas de poemas de forma bilíngue, em português e em inglês, como será abodado na próxima seção. Tal dinâmica aconteceu “naturalmente” nos ensaios do grupo angolano: o rapper

Lil Jorge “rima em português” e o rapper MG “rima em inglês”, como explicado pelo último citado, a seguir:

Foi uma coisa muito natural. Eu faço o meu rap em inglês, sempre fiz o meu rap em inglês. Então, quando o LJ me convidou para ensair com a banda, nós somos dois MCs capacitados para fazer freestyle, durante muito tempo. Então, o nosso desafio verbal foi este nos ensaios e ele naturalmente faz o freestyle em português, eu naturalmente faço os meus em inglês. Mas, no fim do dia, somos dois bons MCs que damos conta disso. Então, fizemos um desafio de testar nossos *freestyles*, nossos skills numa instrumentalização mais rock. Na música *Mãos ao Ar*, os *flows* casaram e aí decidimos fazer assim. Somente depois é que demos conta que, afinal, era uma estratégia de marketing muito boa. Daí foi só continuar a trabalhar (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Lil Jorge anuncia outra dica para os aspirantes a MC, em *Mãos ao Ar*: “Faz um stop no *beat* a craqueza mora aqui”. O rapper sinaliza outra dimensão de estrutura/forma/ritmo do poema do rap: a constituição da linha do poema, a qual possui uma cadência rítmica de expressões em que o poeta salienta ou tenta tornar mais chamativo, mais enérgico o assunto e as pausas. Os rappers/poetas procuram criar a base/melodia da canção para encaixar a letra e as técnicas de vocalização. Esta base de composição é resultado do encadeamento de *beats* sobre *beats*, da sobreposição destas diferentes batidas, podendo ser criadas com sons amostrados, com a atuação de um DJ, ou pelo uso do beatbox (MIZHARI, 2015).¹⁴⁸

Na realidade, o *beat* foi apontado por consumidores jovens, em pesquisas qualitativas, como o principal fator de degustação da sonoridade (SULLIVAN, 2003). Portanto, atores da cultura hip hop valorizam a batida do rap não somente como um convite para a experiência musical, como destaca Paste:

“A batida do *rap* é, muitas vezes, o ar sonoro e pulsante de uma esquina particular, o baixo estridente que move a multidão em um clube, ou aquele intenso momento de perigo e de ameaça ocorrida quando as pessoas estão no lugar errado, na hora errada” (PASTE, 2010, p. 17).¹⁴⁹

¹⁴⁸ Mizhari (2015) também explica que a técnica de vocalização do hip hop, beatbox, a qual foi incorporada por alguns artistas do gênero musical funk, como Mr. Catra. O beatbox, segundo a cientista social, seria outra manifestação da palavra em voz, já que a voz cumpriria o papel exclusivo de instrumento musical. Mizhari analisa que o beat box é estruturado como um looping, ou seja, um ciclo de um trecho musical, com começo, meio e fim, repetindo-se do início ao término da canção, em um intervalo curto de tempo musical. O samples seriam sons apropriados de outras obras musicais e convertidos em timbres eletrônicos através do sampler.

¹⁴⁹ For many, the beat seduces, recalls the strength of the past. The beat of rap is often the sonic, pulsating air of a particular street corner, the thumping bass moving the crowd at a club, or that intense moment of danger and threat that happens when folks wind up in the wrong place at the wrong time.

“Grite bem alto/ isto é RAP” e “Tenciono mostrar o que o coração não vê” são as linhas de argumentação de Lil Jorge para demonstrar os códigos culturais do gênero musical rap e as expectativas em torno de suas regras semióticas e de comunicação: expressar as preocupações locais e refletir sobre realidades sociais (ROSE, 1994; SULLIVAN, 2003; PASTE, 2010). Esta convenção lírica apresenta o valor mais importante da rede musical: “keepin’ it real”, isto é, o integrante do movimento cultural hip hop deve respeitar sua própria trajetória e suas vivências nas ruas, de forma geral, como um membro de um grupo social marginalizado (ROSE, 1994).

Arrisco mencionar que os versos escritos por Lil Jorge e MG apontam outro elemento de leitura da poética do rap, segundo a proposta de Paste (2010): a saturação de recursos linguísticos, de intensidade do tom de uma narrativa¹⁵⁰. Paste (2010) retoma a noção de saturação para observar as variações de diálogo e de intensidade (de engajamento) dos *rappers* com os códigos culturais do hip hop, em um cenário de projeção global do movimento cultural.¹⁵¹

Os níveis de saturação na construção literária variam de poeta para poeta, e também entre os subgêneros do rap, como o gangsta rap ou o rap “politizado” (ROSE, 1994). Embora cada poeta/rapper possua suas próprias concepções políticas e valores morais e éticos, os poetas retratam a beleza e a opressão da vida urbana, a oposição política em relação a um segmento social dominante, a igualdade entre os participantes, ainda que o sexismo na rede musical esteja presente (PASTE, 2010).

Se observarmos a letra de *Mãos ao Ar*, os rappers/poetas dialogam com características do movimento do hip como a ideia de igualdade entre os atores sociais, sugerindo a inserção de novos MCs na rede musical, sem discriminação de gêneros sexuais. Aos 01:49 do videoclipe de *Mãos ao Ar*, imagens de integrantes da banda angolana são inseridas em variados pontos da capital Luanda, desde os distritos mais distantes do centro histórico até o panorama da baía de Luanda. Todas as narrativas são cruzadas pelo percurso do personagem principal até seu destino final.

¹⁵⁰ Paste procura analisar os graus de saturação de um discurso de rap a partir das perguntas a seguir: 1) Este poema expressa uma postural de oposição a uma cultura dominante? 2) Este poema celebra o marginalizado? 3) Este poema possui referências dos estilos de vida dos afroamericanos, como linguagem? 4) Este poema posiciona o orador e a mensagem no centro da realidade em questão? 5) Este poema é politicamente consciente? 6) Este poema valoriza um gênero sexual em detrimento do outro? 7) Este poema valoriza a questão racial? 8) Este poema propõe uma ideia de igualdade entre os integrantes? (PASTE, 2010, p. 48).

¹⁵¹ O autor parte da discussão de Stephen Henderson sobre a intensidade (saturação) nas descrições de “negritude” dos poemas afroamericanos.

Aos 02:17, as cenas representam as respostas corporais da comunidade local ao show do M'vula: as crianças continuam pulando perto dos integrantes da banda, uma jovem angolana imita as técnicas de execução da guitarra, em uma prática conhecida pelos amantes de rock como air guitar (figura 49).

Figura 49: Uma moradora local realiza o air guitar



Neste contexto, o baixista Braz mencionou que a participação da comunidade local não estava programada no roteiro de pré-produção do videoclipe. As crianças e os demais moradores do Uíge se juntaram ao grupo angolano de forma espontânea, como descreveu o guitarrista Red Kimba:

Acho que aquelas pessoas nunca ouviram rock realmente. Não é como aqui, em Luanda, que você ouve as pessoas falando: não ouço rock. Mas elas ouvem rock, mas não sabem que é rock. Ali, na aldeia, acredito mesmo que elas nunca tenham tido a oportunidade de ouvir rock, muito menos ouvir M'vula. Mas as pessoas, que estavam lá, aderiram, estavam se sentindo confortáveis com o que estavam ouvindo. É muito interessante termos conseguido capturar esta essência. O ator que estava no vídeo, na parte em que foi filmar nos comboios, quase foi preso porque estávamos filmando dentro dos comboios. Queriam prender a câmera e histórias por aí fora. Foi um desafio... (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Aos 02:26 temos uma tomada com o grupo encostado em um dos prédios localizados no centro histórico de Luanda (figura 50). Já no fim da narrativa (02: 39), o jovem angolano chega ao seu destino final, a Baía de Luanda, o qual coloca as mãos ao ar em saudação ao local. Quando perguntei aos integrantes da banda M'vula sobre o conceito narrado no videoclipe, o guitarrista Paulo Teacher comentou que a ideia era criar uma obra audiovisual dentro do orçamento “limitado”. “Foi um videoclipe feito

com muito pouco dinheiro. Como você sabe não há apoio (financeiro, grifo meu), nós tínhamos de juntar o que podíamos juntar e tivemos muito apoio dos realizadores” (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Figura 50: A banda observa as movimentações nas esquinas do centro de Luanda



“Nós não queríamos fazer um videoclipe artificial...”, disse o guitarrista Red Kimba, sendo respondido por Paulo Teacher: “Mesmo se quisséssemos não poderíamos (risos)”. Red Kimba descreveu que a produção do videoclipe demonstra que os integrantes não valorizam a “artificialidade” e o deslocamento até a zona rural representa o respeito pelas histórias locais:

Todos nós somos humildes e aquele videoclipe mostra isso, ao contrário de todos os outros queríamos estar no mato, no campo com as outras pessoas que eram da zona. De repente, aparecem os rockers meio estranhos na aldeia deles e eles começaram a ficar e as pessoas interagiram, participaram, e deu uma naturalidade muito maior porque aquilo não foi proposital (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Outro detalhe da interação da banda de rap-metal com os moradores locais aconteceu quando uma das peças da bateria de Michel caiu no rio Dande. “Nós tivemos de chamar alguém da aldeia para podermos ir lá e pegar o ferro (risos)”, contou Lil Jorge, já que “tinha crocodilos no rio (risos)”, segundo Braz (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Figura 51: Paulo Teacher e as respostas corporais das crianças



6.4. POR QUE NÃO PODE SER RAP METAL?

Paulo Teacher: Não gosto de por um label nisto...

Red Kimba: Podemos chamar de rap-metal. Pode ser new metal...Ou talvez somente rock...

Lil Jorge: Mas é rap metal! Nós viemos de muitas influências e estas influências são mais a base do rap-metal. Então, por que não pode ser rap metal? É rap. É metal.

Red Kimba: Nós fugimos um bocado disto. Já é difícil ser uma banda de rock aqui.

Imagine ser uma banda de rap metal! Então, ficamos pelo rock.

Paulo Teacher: Pop-Rock-Whatever comes next!

O debate acima surgiu quando indaguei-lhes sobre qual seria o rótulo musical indicado para descrever suas propostas estéticas na pesquisa. Estas formas de discursos de inclusão/exclusão que demarcam os espaços de diferença entre os grupos sociais e culturais revelam a necessidade de compreender a noção de gênero musical de forma descentralizada. Já que o M'vula também mistura e desloca códigos culturais do rap, do metal e da música angolana constituindo um entre-lugar nas fronteiras destas redes musicais.

Appelrouth e Kelly (2013) analisam as fronteiras simbólicas e sociais nos discursos midiáticos sobre a inserção do rap nos modos de produção e de circulação do mainstream. Trilhando os caminhos de Abbot (1995), e de Bhabha (2009), os autores apontam que abordar as fronteiras é analisar os limites, não somente espaciais, do que seria o eu e o outro, o que é reconhecido como fora ou dentro nas associações. As demarcações observadas pelos autores seriam de dimensão simbólica, desenhadas no

espaço cultural e social, delimitando os espaços que cada personagem pode ocupar em relação ao grupo e a sua cultura (SOUZA, 2014, p. 477).

Isto significa que estas fronteiras simbólicas revelam as tensões entre dois espaços, seja entre grupos sociais e culturais, entre etnias, entre gêneros sexuais, entre nacionalidades (APPELROUTH; KELLY, 2013).¹⁵² O depoimento do rapper Lil Jorge, a seguir, ilustra as formas discursivas de inclusão/exclusão no contexto do hip hop angolano já ouvidas por ele, no início das atividades do M'vula:

As pessoas questionam à medida que atingimos pontos mais altos. Elas vêm elogiar e depois perguntam: “por que deixastes o rap?”. (...) Eu respondo: “Mas, eu não deixei o rap. Nunca anunciei que eu deixei o rap. Faço rap na banda”. Então, eu pergunto para as pessoas: O que vocês ouvem no M'vula? O que vocês percebem no M'vula, quando ouvem minha voz? E eu “*rapo*” os versos para eles e eles ficam: “Olha, isto é rap”. Rap, antes de instrumentalizações e outras coisas sempre foi palavra. Então, se tu prestares atenção à palavra do mestre vai se dar conta do que se trata (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Aproveito o gancho de Lil Jorge sobre o rap ser antes de qualquer instrumentalização, palavra, para contextualizar o cenário do rap em Angola, ao qual Lil Jorge, um dos integrantes do grupo Reais Camaradas, e MG, em carreira solo, são componentes.¹⁵³ A produção do rap e da cultura hip hop em Angola estaria conectada a um “esforço de atualização e modernização da cultura nacional diante da emergência de um espaço público proporcionada pelo fim do regime monopartidário” (LÁZARO; SILVA, 2016, p. 41).

Como citado nos dois primeiros capítulos, Angola, na década de 1990, enfrentou um período de recessão no setor industrial e agrícola. Logo, a importação de produtos dos Estados Unidos e da Europa foi a medida do governo para reverter os problemas do mercado interno (FORTUNATO, 2001). Foi, desta forma, que os primeiros filmes de *breakdance* surgiram nos cinemas de Luanda e em programas da rede nacional pela Televisão Popular de Angola (TPA). Porém, Lima, Martins e Barros (2015) alegam que,

¹⁵² Os pesquisadores perceberam que os críticos musicais analisavam a inserção/exclusão do rap no universo *mainstream* segundo as classificações social/mensagem política, mérito artístico/valor, mainstream/apelo midiático, obscenidade/sexo explícito, inclusive, tendo seus argumentos baseados no gênero musical como expressão de “negritude autêntica” (APPELROUTH; KELLY, 2013, p.315).

¹⁵³ Reais Camaradas foi criado em 2004, com alguns hiatos na carreira, e possui os discos “16 Balas” e “Xtrilho Guda”, é constituída por 17 artistas. O coletivo é subdividido nos grupos “Eu e Ele”, “Liga dos Milionários” e “Boomker (Team de Produção)”. Lil Jorge começou sua carreira no rap aos 14 anos, sob influência do irmão mais velho. O primeiro álbum lançado por Lil Jorge tem o título Procura-se (2006) (PORTAL DE ANGOLA, 2012). Já MG canta rap desde os 15 anos e já lançou dois álbuns no mercado sul africano, inclusive. Seu último título “Entre 2 Mundos” foi lançado no segundo semestre de 2017.

no caso dos países africanos lusófonos, o consumo do rap também chegou às comunidades locais através das trocas de informações com migrantes portugueses.

A partir da imitação dos vestuários, de gestos e de passos de dança realizados pelos personagens dos filmes, surgiram os primeiros praticantes angolanos de break dance, como Paulo Kumba. Assim como ocorrido com as bandas de rock da década de 1990, as dinâmicas culturais de ambos os grupos juvenis não eram bem avaliados pela sociedade. Os integrantes da extinta banda Mutantes, ao descrever a circulação do rock, na época, disseram que o rap era divulgado nos programas de rádio locais e que participaram de eventos com artistas de hip hop na Feira Popular, em Luanda, como o DJ Malvado e o produtor Claudio Silva.

Com a influência internacional de Gabriel o Pensador, os participantes do hip hop transformaram o rap em um veículo de “intervenção social” (LÁZARO; SILVA, 2016). No caso de Angola, os modos de produção e de consumo do rap seguem os preceitos do underground e, embora pouco divulgado pela mídia nacional, a rede musical “é uma cultura popular onde a juventude se revê e questiona os destinos da nação” (LANÇA, 2010, online).¹⁵⁴

Jovens começam a se organizar para discutir sobre os problemas da atual sociedade angolana. Ainda com receio e cuidado, fora dos circuitos oficiais de cultura, os rappers denunciam o estado de desassistência governamental e problemas sociais que fazem parte de seus cotidianos. Como a maioria dos rappers no mundo, as formas de desenvolver suas criações são habituais recursos do circuito alternativo: gravam em casa, colocam os discos nas lojas, pelas ruas e divulgam os lançamentos do disco uns dos outros. Os rappers começaram a ter mais visibilidade nos últimos cinco anos, sendo os nomes mais expressivos MC Kappa, Flagelo Urbano e Kheita Mayanda. (FONSECA, 2016, p. 49).

Embora no início das atividades musicais do M'vula, “muitos rappers não se identificavam conosco, talvez por não compreenderem o projeto”, como destacou Red Kimba, o grupo angolano de rap metal/rock estaria posicionado em uma zona híbrida criada com as interlocuções entre dois espaços culturais/sociais diferentes:

São dois movimentos musicais distintos que normalmente não se misturam mas, por vezes, surgem bandas, como M'vula, que contrariam esta tendência e desafiam os dois movimentos a ser um só. Fazer parte dos dois movimentos é um desafio, pois têm formas de estar diferentes. No entanto, os M'vula surgiram do movimento rock e os vocais rap não foram garantia de que

¹⁵⁴ Almeida (2016), inclusive, aponta que os rappers angolanos participam de movimentos políticos e de direitos humanos, como o Movimento Revolucionário Angolano (MRA).

olhassem para nós como um grupo de hip-hop. Esta união que os M'vula fazem entre os dois estilos musicais não se reflete completamente na realidade dos dois movimentos sociais (Entrevista realizada por email, em fevereiro de 2018).

Seguindo a declaração de Red Kimba, menciono que, como defendido pelas propostas de Holt (2007), da música entre gêneros musicais, e de Gutiérrez (2007), de desclassificação do conhecimento, estes espaços de contato, e não de separação de culturas, revelam “as trilhas de conhecimento que a classificação convencional nega” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 42).

Música entre gêneros e culturas desafiam os pensamentos convencionais sobre o gênero. A metáfora questiona as formas que as categorias organizam e controlam o espaço social, e nos diz que existem partes da realidade que podem ser melhor apanhadas através da metáfora poética do que através do controle sistemático e da razão apática. Este não é um paradoxo inexpressivo. Em vez disso, a metáfora poética reflete a complexidade da cultura e aponta para um dos mecanismos através dos quais as categorias são definidas: noções de diferença e de alteridade reforçam as fronteiras, como já vimos em muitos casos (HOLT, 2007, p. 179).¹⁵⁵

Para compreender as dinâmicas de construção do rap-metal-rock empreendida pelo M'vula, procurei rastrear o que participar destes espaços de diálogo entre o rap e o metal/rock proporciona para os integrantes da banda angolana. O *rapper* MG, por exemplo, mencionou que cresceu ouvindo o gênero musical rock sob a influência de seu irmão mais velho e, durante a adolescência no Ensino Médio, conheceu bandas de grunge e de punk rock. Em relação ao metal, MG descreveu incômodo com as técnicas de vocalização do gênero musical, já que, como rapper, “gosta de ouvir e entender a letra da música” e, no metal, “a tendência é de gritar e fazer ruídos” (Entrevista realizada por email, em fevereiro de 2018).

É como se estivesse vivendo em dois mundos diferentes mas, no fim do dia, é amor à música. (...) Com o rock eu tenho a adrenalina que adoro ter em palco, pular, gritar, dançar, sorrir. Com o *rap* consigo passar a mensagem bem explícita que todos possam entender (Entrevista realizada por email, em fevereiro de 2018).

¹⁵⁵ Music between genres and cultures challenges conventional thinking about genre. It questions the ways categories organize and control social space, and it tells us that there are parts of reality that can better be reached via poetic metaphor than via cool reason and systematic control. This is not a meaningless paradox. Rather, it reflects the complexity of culture and points to one of the mechanisms through which categories are defined: Notions of difference and otherness intensify boundaries, as we have seen in many cases.

Isto significa que MG se identifica com a dimensão sonora do gênero musical metal como uma forma de expressão corporal e cria uma conexão com a cultura do hip hop a partir de suas letras carregadas de protesto social e político (HALL, 2003). Já o rapper Lil Jorge comentou sobre o caráter didático da banda de ensinar os códigos culturais do metal para o público mais amplo de Angola, visto que os amantes da sonoridade ainda consistem um universo micro:

Quando elas perceberem que aquilo é uma reunião familiar, é uma expressão, uma forma de expressar, uma festa, as pessoas vão aprender e vão seguir (o rock, grifo meu). A cada dia, o M'vula conquista uma pessoa. E quando falam que escutam M'vula, é adquirir a nossa personalidade, basta esta pessoa sentir o que é nosso e se torna M'vula também e vai se comportar como um M'vula. Ela vai fazer mosh na hora e vai perceber os códigos todos (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

6.5. PÕE O VOLUME NO 10! FUCK IT!

“Boas energias, boas músicas, energia positiva, temas que tem a ver com nosso dia a dia, os altos e baixos, e dá para ouvir a experiência musical de cada um. Dá para sentir a personalidade de cada um na hora de tocar junto”. Esta foi a descrição do rapper/rocker MG, quando perguntei para a banda o que o público poderia esperar do lançamento do primeiro álbum, *Focus*, realizado no dia 19 de novembro de 2016.

Focus é composto por onze canções, constituindo um “concluir de todas as riquezas dos integrantes de variadas formações”, na opinião do baixista Braz. O instrumentista alegou que o M'vula passou por mudanças de formações, as quais consistiram três fases: antes de 2011 e depois de 2012, ambas com a presença de Félix Batera, pós -2015, com a entrada de Braz e do baterista Michel para o grupo de *rock*. As canções *Mãos Ao Ar*, *Volume 10*, *Filhos Dessa Luta* e *Skills* foram compostas nas primeiras fases do M'vula, com a participação do baterista Félix Batera. O álbum possui a participação dos DJs Bruno AG (*Mãos ao Ar* e *Volume 10*) e WalGee (*Não Sei*, *Surra* e *Focus*).

Tanto o EP *Tempestade*, com início de gravações em 2012 e lançado em 2014 porque, na época, “Angola não havia condições de poder gravar e (...) capturar o som deste estilo de música”, como descrito por Paulo Teacher, quanto *Focus*, gravado em

2015, tiveram a produção de Miguel Camilo, no G-Spot Studios, em Lisboa (Portugal).

156

As 11 canções de Focus seguem uma linha de significado: a defesa da igualdade de direitos e de acesso a condições de sobrevivência; mensagens de positividade e de superação e a metáfora da chuva (M'vula) como uma das bênçãos do universo para a continuidade da vida: “Essa é a chuva que veio limpar o mal e trazer a paz”, como descrito nos versos de A Luta.

A canção Volume 10, inclusive, descreve um dos códigos sonoros do metal: quando um guitarrista executa um som intenso no instrumento musical, as tecnologias de amplificação sonora criam um som poderoso e alto, uma das principais condições de reconhecimento do gênero musical. Para além disto, também aponta os espaços de mobilidade da banda entre as fronteiras territoriais e também estéticas de ambos os movimentos musicais. E por que não os fluxos de divulgação do rock angolano no programa Volume 10: “Sintoniza-te e confere M'vula com V-10 na casa. *Rock Angolano* com certeza da *city* até o gueto/ Sei que pensavas que não daria/ Sei que pensavas que não aconteceria”.

No caso da saturação (PASTE, 2010) nas letras de Focus, ou seja, os níveis de tonalidades em que as letras defendem os códigos culturais do hip hop, como a “oposição política em relação a um segmento dominante” e a defesa da “igualdade” social, econômica, é interessante observar que as temáticas de protesto social foram distribuídas entre as 11 canções. Contudo, percebo que Filhos Dessa Luta é uma das canções de Focus com imagens mais carregadas de informações sobre as condições sociais locais, como a desigualdade social, a miséria e os conflitos enfrentados pela sociedade angolana:

Há muito que eu procuro paz para descansar/ mas não consigo encontrar e me pergunto/ quanta gente em Angola vive nesta situação/ Há quem levanta cedo vai em busca do pão/mas não consegue encontrar/ fica frustrado/perde a cabeça/ mas não fiques nessa meu irmão/ Crianças dormem nas ruas sem protecção/ a gasolina lidera no meio dessa situação/ Há quem só olha mas não quer ver/ e é assim que costumamos viver/ e tu que estás aí somente a olhar/ nem queres saber do que está a se passar/ era suposto estarmos unidos/ afinal no fim das contas todos somos/ afinal no fim das contas todos somos, né/ Filhos dessa luta.

¹⁵⁶ O EP *Tempestade* possui as faixas Filhos dessa luta, Mãos ao Ar, Volume 10 e Skills.

Para finalizar alguns pontos de análise do M'vula, a partir da proposta de interpretação da poética do rap (PASTE, 2010), destaco que a linguagem do gênero musical possui um tom “irreverente” para criar imagens sobre pessoas, sobre lugares e sobre sentimentos: a profanidade, a qual seria um componente do discurso da rotina humana. Entre os recursos linguísticos utilizados pelos “repórteres das ruas” está o uso de palavras de baixo calão, que denota a expressão de liberdade artística defendida pelo rap.

No caso do M'vula, os *rappers* negociam com as palavras de baixo calão, nas linhas em inglês, como em “we don't want the weak shit”, em Mãos ao Ar, ou “cuz we don't give a fuck” em Tristezas e Alegrias. Se, na letra da canção Filhos Dessa Luta, não esteja sinalizado o uso de palavras de baixo calão em suas linhas de poema, na performance musical o rapper Lil Jorge faz um trocadilho de “filhos dessa luta” para “filhos da puta”.

Uma das dúvidas tiradas com o baixista Braz foi como a banda de rap metal tem se movido entre as fronteiras do metal, do rap e da música popular angolana. O primeiro ponto elencado pelo instrumentista do M'vula foi a influência de ritmos africanos nas próprias formas de se tocar a bateria, em grande parte, uma herança das técnicas de composição de Félix Batera. “Em Som da Paz, no verso, tem o *groove*, uma coisa ritmada tribal”.¹⁵⁷

Braz menciona o *groove*, abordado em pesquisas acadêmicas como “uma complexidade rítmica na forma de síncope, frequentemente observada em gêneros musicais como o funk, o hip hop e a música eletrônica” (WITEK; CLARKE; WALLENTIM; KRINGELBACK; VUUS, 2014, p. 1). Tal definição trata os elementos rítmicos desta seção musical somente pela sua capacidade de fazer o corpo se movimentar.¹⁵⁸ No entanto, o *groove* também está inserido nas estruturas rítmicas de gêneros musicais com o rock, cujo processo artístico, de forma geral, “direciona sua

¹⁵⁷ Entrevista realizada por telefonema no aplicativo whatsapp, em fevereiro de 2018.

¹⁵⁸ O termo síncope, no campo musical, baseada na teoria da música clássica, de forma resumida, seria “o evento musical que rompe com a expectativa do ouvinte referente à métrica” (WITEK; CLARKE; WALLENTIM; KRINGELBACK; VUUS, 2014). Porém, Sandroni (2001) alega que o “caráter culturalmente condicionado” deste conceito de síncope começou a ser criticado por etnomusicologistas na década de 1960, entre eles Mieczylow Kolinski. Para Sandroni, Kolinski elencou a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e o do ritmo. Na Europa do fim da Idade Média e início do Renascimento, “a métrica correspondia a uma sequência de tempos neutros que possibilitam a coordenação das vozes; o ritmo, os diferentes cortes temporais de cada uma destas vozes”. Já nos processos musicais africanos, a métrica criaria pulsações com a mesma duração que “possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes, são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes: o ritmo, as durações variadas que constituem cada um dos pontos complementares de realização musical” (SANDRONI, 2001, p. 23) (MUNRO, 2010).

atenção para outros aspectos musicais como os acordes, as melodias ou as letras” (DANIELSEN, 2010, p. 4).

Em um groove, o ritmo desencadeia um ritmo básico que é fundamental para as experiências de tocar instrumentos musicais, dançar e ouvir. Esta batida não precisa estar totalmente articulada na sonoridade musical; como Chernoff alega em sua análise sobre as baterias africanas: O ritmo que pode ser considerado a principal batida da música não é enfatizada. Podemos dizer que os músicos tocam “em torno” da batida, ou que eles tocam “fora” da batida, mas atualmente ele é mais precisamente a habilidade de identificar a batida que permite que alguém aprecie a música (CHERNOFF, 1979, p. 48). A dança, o bater de palmas e o sapateado são variadas formas de externalização da batida interna (DANIELSEN, 2010, p. 20).¹⁵⁹

Contudo, o baixista Braz enumerou que a mobilidade da banda entre fronteiras do rap, do rock e da música angolana, seja em interlocução com os públicos destes gêneros musicais, seja pela incorporação de técnicas de instrumentação, também é inserida nas temáticas trabalhadas nas canções¹⁶⁰:

Acredito que alcançamos um público mais generalizado também deve-se muito ao contexto das nossas músicas. Os temas que nós abordamos são temas complexos; não só sentimentos complexos, são temas mais sérios. Uma pessoa que ouve aquilo percebe que não estamos falando daquelas histórias mais básicas. Problemas de existência do ser humano são coisas que qualquer ser humano consegue se relacionar, seja ele mais jovem ou mais velho. Dado este fator, as pessoas, independente dos estilos, acabam: "ok, eu me identifico com essa mensagem, tem uma guitarra, uma distorção, não tem problema. Mas, essa mensagem eu identifico: eu passei por isto, eu vivi isto, eu senti isto. Isto faz com que muitas pessoas escutem com muita atenção a nossa mensagem, a nossa música, independentemente de ser hip hop ou ser rock (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

Outro ponto a ser discutido, aqui, é a escolha das linguagens dos rappers para expressar suas ideias. Lil Jorge sempre rimou em português e MG na língua inglesa. Ainda que tal decisão possa ser interpretada como uma estratégia para atingir tanto o público lusófono quanto o anglófono, os integrantes comentaram que a articulação de linguagens foi um caminho natural, sem a pretensão mercadológica de alcançar uma

¹⁵⁹ In a groove, the rhythm triggers an underlying basic beat that is fundamental to the experiences of playing, dancing and listening. This beat does not need to be actually articulated in the sounding music; as Chernoff says about African drumming: ‘The rhythm that might be considered the main beat of the music is not emphasized. We can say that the musicians play “around” the beat, or that they play on the off-beat, but actually it is precisely the ability to identify the beat that enables someone to appreciate the music’ (Chernoff 1979: 48–9). Dancing, handclapping and stomping are various forms of externalization of the internal beat.

¹⁶⁰ A apresentação da banda no Angola Music Awards 2016, realizada no Pavilhão Multiusos, em Luanda, teve a participação do artista Manda Chuva do Elenco da Paz, vencedor do prêmio de Melhor Kuduro.

projeção internacional. A formação do M'vula percebeu que cantar nas duas línguas era uma forma de ampliar o público, para além das fronteiras lusófonas, e de diálogo com a comunidade hip hop global, durante a performance musical na 31ª edição do Motard Faro, em 2012, como descrito por Red Kimba¹⁶¹:

Aqui, em Angola, nesta altura era 2012, as pessoas ficavam muito impressionadas com o Lil Jorge e comentavam, muitas vezes, em relação ao MG que não conseguiam compreender porque cantava em inglês. Quando chegamos em Portugal, a reação foi um pouco ao contrário. Tocamos para um público que vinha do lado da Europa que não falava português, e o inglês do MC acabou por se destacar de uma forma que não estávamos habituados. Acho que foi a primeira vez que nós realmente percebemos...Acho que o próprio MG deve ter percebido... (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2016).

“*Yeah*, foi bem estranho”, concordou MG. Tais declarações apontam para os processos de negociação global-local e local-local pelos quais o gênero musical rap e a cultura hip hop têm passado, desde que se tornaram uma expressão artística para além das fronteiras norteamericanas. Embora existam expectativas de que os rappers sigam os códigos culturais das “raízes do gênero musical afroamericano” (CLARKE; HISCOCK, 2009), pesquisas acadêmicas têm se focado nas escolhas de linguagens e como elas são combinadas de variadas maneiras nos contextos locais do rap.

Clarke e Hiscock (2009), por exemplo, estudam o caso do grupo adolescente de hip-hop de Terra Nova, província do Canadá, Gazeebow Unit, para demonstrar como eles usam esta linguagem local terranovense típica da comunidade rural. A escolha linguística de Gazeebow Unit não é reconhecida como “local” pela comunidade do hip-hop, já que isto estaria ligada “(...) à avaliação geralmente negativa dos dialetos da Terra Nova no contexto norteamericano” (CLARKE; HISCOCK, 2009, p. 242).¹⁶² Assim, a escolha linguística de Gazeebow Unit, a qual possui o objetivo de parodiar a comunidade rural local, foi encarada pela comunidade hip-hop como um “desrespeito” aos códigos culturais do hip hop norteamericano.

Mitchell (2003) aborda o uso de linguagens nativas, em relação ao inglês, na produção do rap no Zimbábue, na Suíça, na Itália e na França como “vernáculos de resistência”, que “re-territorializam” não somente as regras gerais de compreensão

¹⁶¹ Evento de motociclistas realizada na cidade de Faro, em Portugal.

¹⁶² The linguistic features that they adopt in their performance of hip-hop are not typically recognizable as local. Outside of Newfoundland “Irish” music, where the match between imported and local linguistic features is relatively seamless, at least part of the reason for this may lie in the generally negative evaluation of Newfoundland dialects within the North American context.

anglófona, mas de outras linguagens padrões como francês e o italiano. Perullo e Fenn (2003) examinam as linguagens usadas pelos fãs da cultura hip hop na Tanzânia e no Malawi para comparar as práticas musicais realizadas nos dois países localizados ao leste do continente africano. Os usos linguísticos dominantes nos dois locais são divididos em uma estrutura binária: os jovens tanzanianos cantam na língua local suahili e em inglês, e os malawianos escolhem entre o inglês e o chichewa.

Embora a língua inglesa seja um componente compartilhado entre ambas as nações, por serem ex-colônias inglesas, as motivações para escolha entre ambas varia entre casos de diálogo com o mercado musical e com o público. O rap, cantado em Suahili, por exemplo, foca-se nos discursos críticos sobre problemas sociais, como a corrupção, poucas oportunidades de emprego para jovens, a violência policial e preocupações de vigilância e prevenção do HIV. Ao criar imagens destes fatos em uma linguagem compreendida por todos os moradores, os artistas acreditam que estão realizando um papel de conscientização e de educação de seus fãs e de ouvintes no geral.

Contudo, os etnógrafos se depararam com artistas que cantam em inglês e abordam questões sociais importantes e outros *rappers* que usam o suahili em suas linhas de poemas e abordam temáticas hedonistas. Desta forma, os autores argumentam que as ideologias de múltiplas línguas “não compõem necessariamente a descrição de uma verdade absoluta, mas refletem as diferentes posições interpretativas e experienciais tomadas pelos indivíduos em relação a sua própria escolha de linguagem ou o uso de outras pessoas” (PERULLO; FENN, 2003, p. 37).¹⁶³

Para fechar esta análise, o projeto gráfico de *Focus* dialoga com os códigos culturais do gênero musical metal (figura 51). Em colaboração com o designer Marcos Cohen, a identidade visual das artes de capa representam as cores da bandeira do país, o que representaria a nação angolana no contexto do universo visual do metal. “Nós queríamos uma imagem que representasse África e a sua energia. Daí, surgiu o leão como a personificação do rei da selva, dono de uma voz ativa e poderosa”.¹⁶⁴

¹⁶³ Multiple language ideologies do not necessarily compete to describe some absolute truth but rather reflect the differing interpretive and experiential positions held by individuals with regard to their own and others' language choice or use.

¹⁶⁴ Entrevista realizada com Red Kimba por email em fevereiro de 2018.

Figura 52: As aproximações com os códigos visuais do gênero musical metal



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A escolha da imagem do leão para ilustrar a capa não constituiria apenas uma conexão com os imaginários midiáticos replicados sobre a cultura africana, mas com a própria dimensão do poder sonoro do metal (figuras 52 e 53). Embora as decisões estéticas do projeto gráfico de Focus não procurasse o primeiro objetivo de negociar com o tipo de “sonoridade” densa e “brutal” valorizada e reproduzida pelos participantes da cena mundial, a presença do leão rompendo a capa foi interpretada de outra forma pelo público. “Muitas pessoas acabaram por ver na capa do álbum um leão agressivo e ensanguentado. Talvez, por isso, se algum dia lançarmos um segundo álbum, é provável que a escolha recaia num elefante pacífico e dócil (risos)”.¹⁶⁵

Figura 53: O CD e a capa em sintonia com os códigos visuais do metal



¹⁶⁵ O álbum Focus estava sendo vendido na área de merchandising da Catumbela por 2000 kwanzas.

6.6. FROM UNDER THE UNDERGROUND: A CUBE RECORDS E SUAS SEQUÊNCIAS DE HORIZONTES

Creio que não há palavra que defina melhor o selo angolano Cube Records do que *underground*. Não é a toa que o *slogan* defendido pelo produtor/diretor, Carlos Bessa, seja “*from under the underground*”. Isto significa que se a Cube Records fosse um solo, poderíamos cortá-lo para observar as sequências de horizontes que, desde 2013, tem sido constituídas pelas associações de humanos e não humanos, pelos distanciamentos de seus componentes, pelas mudanças nas propostas de lançamentos musicais e de produção de eventos, pelas colisões e pelas defesas em torno das percepções do *underground* do gênero musical metal.

As vivências do *headbanger* Carlos Bessa no cenário *underground* europeu, anos depois de sua mudança de Lunda Sul (Angola) para Vila Real (Portugal), acabariam se tornando um dos agentes de constituição e de transformações da editora angolana.¹⁶⁶ Quando Carlos retornou a Angola, nos anos 2001, morando primeiro em Luanda e, sete anos depois, em Benguela, não tinha esperanças de encontrar outros amantes do gênero musical metal para interagir. Um dia, Carlos se deparou com um anúncio de um show de rock em Benguela e a curiosidade o levou até o local. Para surpresa de Carlos, ao conhecer Queirós, teve o conhecimento de que havia fãs de rock – e de metal - em Benguela.

No caso, foi quando conheci o Ladino, meu companheiro da Cube Records, o Jayro, através do Jayro conheci outras pessoas, e o Pagia dos Dor Fantasma e pronto! E aí como já me encontrava afastado, não de ouvir, mas de me envolver há muitos anos, sinceramente, quando conheci esses miúdos e vi a garra deles, a dificuldades deles de encontrar as músicas que gostavam, porque eu já passei por isso, né? E até de pontos de referência, contatos, porque música da internet não é a mesma coisa, **tem de haver troca**: “Olha descobri uma banda nova”, “olha ouvi isto e aquilo”. Pronto, pah! O contato com esses *miúdos* me deu vontade novamente de me envolver, né?¹⁶⁷. (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

¹⁶⁶ O *headbanger* atuou durante cinco anos no *fanzine Thrashers*, redigindo resenhas com máquina de escrever e colando fotos e *flyers* para ilustrar as notícias. Esta primeira versão era xerocada para ser enviada para *headbangers* em diferentes locais. Alguns *fanzines* se pareciam com “pequenos livrinhos, havia alguns mais simples, tipo *newletters*, outros eram mais profissionais, com setenta páginas, oitenta”, e tal depoimento revela as alianças estéticas em torno da circulação de *fanzines*. Estes *fanzines*, posteriormente, adquiriram caráter profissional com a possibilidade de serem editados nos programas de computador, sendo transformados em revistas, como a *Terrorizer* e a *Riff*. Entre outras formas de participação no *underground* europeu, temos idas a concertos de metal na cidade do Porto, aquisição de discos de vinil e fitas cassete, além de trocas de correspondências com *headbangers* de variados territórios.

¹⁶⁷ Carlos Bessa, entrevista concedida à autora por Skype, no dia 8 de julho de 2016.

O interessante a se observar, a seguir, é como uma das associações constituintes do “solo” Cube Records é a curiosa esfera de iniciação entre gerações de ouvintes do gênero musical metal. Nos vínculos sociais construídos em torno das trocas, seja de materiais, de informações e de emoções, identificamos uma das formas de contato primário com a *genealogia do metal*: a orientação de um *headbanger*, de uma faixa etária mais elevada, que detém conhecimento musical para um “pupilo” se inserir corretamente nas práticas culturais do metal:

Durante algum tempo, eu organizava todos finais de semana, na minha casa, uma coisinha que nós chamávamos de “santos almoços metálicos”. Este nome foi baseado no álbum do Candlemass, com o título em latim (Epicus Doomicus Metallicus, grifo da autora). Eram os santos almoços metálicos! Vinha Ladino, Jayro, Pagia e mais alguns miúdos. Basicamente, o que fazíamos era um churrasco! Ouvíamos os DVDs, os meus CDs, eu contava minhas histórias e, pronto, daí nasceu uma amizade muito grande com esse pessoal todo. Nestes encontros, eu percebia as dificuldades de acesso a certas músicas e, até como acontece muito, os miúdos só conheciam bandas contemporâneas. Não conheciam a história (do metal, grifo meu), os integrantes dos grupos, de onde veio isso, de onde veio aquilo. Ouviam Slayer, mas nunca ouviram Black Sabbath ou tinham ouvido falar e sequer sabiam quem era Black Sabbath. Ouviam *Linkin Park* e coisas assim. Achavam o Linkin Park fantástico porque descobriram a mistura de algo mais pesado com o rap, né? E eu mostrava que muitas bandas antes já tinham feito isso. Para eles, o *breakdown*, sei lá, era uma invenção do Chester Bennington [vocalista do Linkin Park, grifo da autora]. E [ele dizia, grifo da autora] “não, não foi Chester Bennington ou essas bandas core (metalcore, grifo meu) que inventaram o gutural, nem inventaram os breakdowns, nem nada disso (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

O depoimento de Carlos revela a construção de identidades e de laços sociais proporcionados pelo intercâmbio cultural, ou seja, o que Marcel Mauss (1950) propõe como a vida social é criada por trocas constantes não somente de objetos, mas também de festas, gestos, visitas etc. Na obra *Ensaio sobre a Dádiva* (1950 (2001), o sociólogo/antropólogo revela que dar e retribuir seriam obrigações universais, mas com características diferenciadas em cada contexto cultural.¹⁶⁸ A ação de dar, mesmo correlacionada à generosidade, não seria desinteressada, já que as trocas e os contratos são realizados sob a forma de presentes, em teoria voluntários, na realidade, obrigatoriamente dadas e retribuídas (MAUSS, 1950 (2001, p. 51). Embora Mauss tenha interpretado os tipos de trocas que ofereciam presentes aos chefes de tribos, como

¹⁶⁸ Destaco que Mauss assumiu as limitações de sua obra, considerando-a um ‘fragmento de estudos mais vastos’ (Mauss [1950] 2001: 51). Mauss consultou etnografias de comunidades primitivas da Polinesia, Melanesia e noroeste americano feitas por outros antropólogos para escrever o *Ensaio*. Uma das críticas a Mauss e a de nunca ter feito trabalhos de campo para contextualizar os dados.

o recebimento de tributos, outros prêmios como distinção, status, emoções e simpatia (LEVI-STRAUSS, 1982) eram resultantes.

Na visão de Mauss, estas prestações também originavam alianças culturais, econômicas, estéticas, religiosas e diplomáticas, criando um “fato social total” (MAUSS, 1950 (2001)). Foi, a partir da mediação de Carlos, que os miúdos de Benguela tomaram contato com as práticas musicais consideradas “verdadeiras” (true, gíria nativa) e que ainda são observadas nas interações sociais de seu público, da mídia segmentada e das próprias bandas atuantes no cenário, como ilustro com a declaração de Queirós Ladino:

Eu sempre fui um pupilo pra ele [para o Carlos, grifo da autora] porque ele era mais velho e eu era puto. Então, eu sempre chegava pra ele e assim: “porra, descobri um som porreiro”. Ele fica: “esse som já saiu em 1970 e não sei o quê. Isso não é original!”. Eu gostava de tentar mostrar assim as cenas: quem canta essa música é esse gajo, e tínhamos a mesma paixão. Resumindo, eu gostava das mesmas músicas que ele, apesar de serem músicos diferentes, mas a cena era a mesma (Entrevista realizada no Huambo, em setembro de 2014).

Considero a dádiva como base de toda interação e comunicação humanas, sendo as trocas não somente materiais e vantajosas, simultaneamente obrigatórias e voluntárias, interessadas e desinteressadas, mas, sobretudo, simbólicas. O depoimento de Carlos e de Queirós ajudam a compreender um fato social em sua totalidade, pois englobaria diferentes esferas do social como a economia, a cultura e a política criadas pelas trocas de objetos. A totalidade apresentaria “diferentes momentos de uma história individual” (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 23), como a adolescência e a juventude dos informantes, diferentes “formas de expressão” de um sujeito ou de um grupo (LÉVI-STRAUSS, 2001, p. 23).

A partir do momento em que Carlos se expôs às interações dos rockers de Benguela, saindo de sua casa e dirigindo-se ao evento mencionado, ele ficou sujeito a variadas condições: não imaginava que encontraria outros fãs de metal, outros pares para compartilhar as atividades que havia adquirido no *underground* europeu. Embora a Cube Records tenha surgido com a ação do tempo, com a adição e a exclusão de variadas associações, a rocha foi exposta e transformada em um dos horizontes a ser lapidado:

Daí nasceu a Cube Records, os festivalzitos, o Avalanche que, mais tarde, transformou-se no Rock no Rio. Mas, minha ligação com o metal é mais pela Cube Records, a editora, né? Para mim, foi até uma espécie de renascer

daquele envolvimento que eu tinha, anos antes, no underground da Europa, de Portugal. Depois disso, aos poucos, o underground foi desaparecendo e eu sempre continuei a ouvir, mas não me envolvi diretamente fazendo alguma coisa como editor, como músico ou qualquer coisa que seja (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

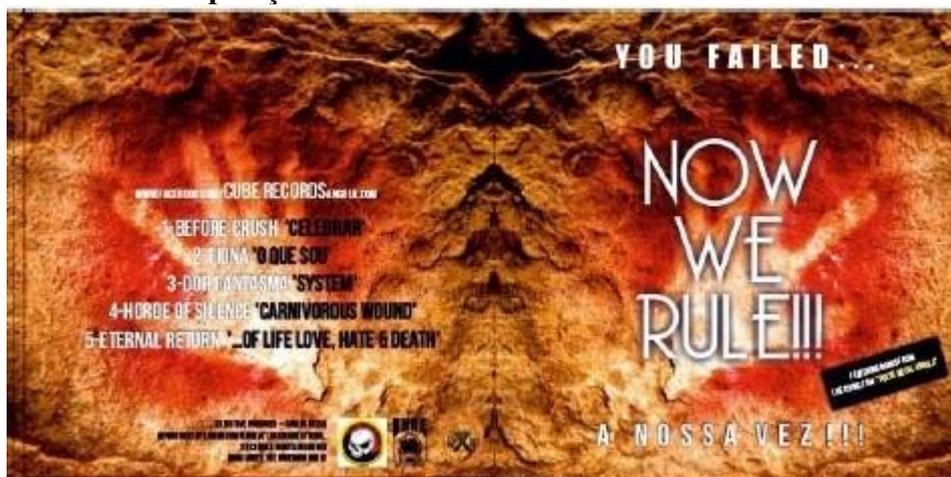
O título foi criado a partir da junção das iniciais dos sobrenomes dos sócios, Cumpanhe e Bessa (CUBE). Se o primeiro horizonte da Cube Records foi constituído pela organização de eventos dedicados ao rock e ao metal em Benguela, o segundo horizonte apresenta a cristalização da música gravada, segundo os ditames do modo de produção do underground.

A ideia inicial de Carlos e de Ladino era divulgar as bandas locais, dando mais um incentivo para o *rock* angolano já que, naquele período, poucas pessoas davam abertura para divulgação dos grupos locais, com excessão do programa Volume 10, como explicou Carlos abaixo:

Aqui, em Angola, não podemos dizer que existe uma cena de metal. Existe, sei lá, 100 pessoas em Angola inteira que gostam de metal ou por volta disto. Então, é fácil as bandas se perderem pelo caminho, vão desistindo, os membros percebem que não é fácil estar numa banda que dá um concerto por ano. Há sempre um elemento que vai estudar fora ou vai mudar de cidade ou perde até o interesse na música, começa a ouvir outro tipo de música. Então, não é fácil manter as bandas (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

Como um processo de constituição de um de seus horizontes, a coletânea *You Failed, Now We Rule* foi lançada em 10 de dezembro de 2013 (figura 54). Fruto de um fenômeno de variadas associações, a *Cube Records* lançou as bandas locais *Before Crush* (Lobito), *Fiona* (Lobito), *Dor Fantasma* (Benguela), *Horde of Silence* (Benguela/Luanda) e *Eternal Return* (Benguela). A produção das 200 cópias da coletânea seguiu os preceitos da ideologia *Do It Yourself* e do “real espírito do underground” (CAMPOY, 2010).

Figura 54: A marca de uma mão ancestral na parede de um gruta – a inspiração do álbum da banda sueca Entombed



Fonte: Cube Records.

Para a captação dos instrumentos musicais, Queirós conectou os cabos dos equipamentos a uma adaptador para liga-los direto na entrada de áudio do computador. Foi assim que os instrumentos musicais foram gravados com o auxílio de softwares:

A bateria nós tivemos muita sorte, porque ia ser um problema muito grave fazer uma captação numa bateria normal, não é? Fazer a captação de uma bateria acústica, normal, ia ser muito complicado porque exigiria uma série de microfones, uma série de equipamentos para isolamento, para não ter nenhum ruído. Tivemos uma sorte que, na altura, um dos bateristas (Nick Costa, grifo meu) de uma das bandas de *rock* (Before Crush, grifo meu) comprou uma bateria eletrônica e a captação também foi feita através do computador (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

Campbell (2010) propõe que os cientistas sociais deveriam direcionar seu olhar para a existência dos consumidores que se engajam em um ato “artesanal” de consumo. O uso do termo artesanal por Campbell sugere demonstrar as práticas de consumo em que o objeto é “em essência, percebido como sendo idealizado e fabricado pela mesma pessoa” (CAMPBELL, 2010, p. 45). Portanto, consistiria em uma forma de consumo em que o consumidor “empresta suas habilidades, conhecimento, discernimento e paixão ao ser motivado por seu desejo de se expressar” (CAMPBELL, 2010, p. 46).

Exemplos dados por Campbell para ilustrar seu argumento seriam práticas de “customização” e de “personalização” de itens de decorações de ambientes, na escolha e na modificação de vestuários etc. Os moldes de produção da coletânea ou da produção de *fanzines* realizados por Carlos consistem em ilustrações deste tipo de consumo

artesanal, como evidencio na declaração de Carlos, a seguir, sobre o processo de criação das capas da coletânea:

Depois de arranjar um papel essencial para a capa (a qual foi criada no computador e depois impressa), lembro de entrarmos na garagem, tínhamos uma maquinazinha chamada guilhotina, que não estava em funcionamento... Então, fomos na tesoura! Fizemos várias capas de CD na tesoura, cortando todas as capas, outros colando. Foi super caseiro. Mais caseiro não existe mesmo (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

As sessões de captação dos instrumentos musicais e de gravação do formato musical, com duração de seis meses, eram realizadas inicialmente no escritório de um armazém de posse de Carlos, na época. O local, ocupado pelos integrantes das bandas participantes, nos finais de semana, era decorado com um banner estampado com a logomarca da Cube Records, para dar uma sensação de estarem em um estúdio. Após alguns meses de trabalhos, Queirós construiu um pequeno estúdio na garagem de sua residência, na cidade da Catumbela, chamado Lussege Studios, aonde os vocais de cada banda foram gravadas.

A produção da coletânea *You Failed, Now We Rule* demonstra como os participantes da iniciativa não apenas controlam, de forma minuciosa, todo o processo criativo envolvido na fabricação do objeto, mas também consomem os mesmos produtos que criaram, como trabalhado por Campbell (2010). Para o sociólogo, o “trabalhador artesanal” é o sujeito que coloca sua personalidade, sua individualidade em cada passo de produção do objeto em si, o que torna um dos aspectos cruciais para se compreender o consumo artesanal. “(...) o trabalhador artesanal é alguém que escolhe o projeto do produto, seleciona o material necessário e, em geral, confecciona pessoalmente o objeto em questão (ou ao menos supervisiona diretamente sua confecção)” (CAMPBELL, 2010, p. 50).

Contudo, uma de suas principais associações, a banda *Before Crush*, liderada pelo então sócio Queirós Ladino, entrou em um hiato desde 2016:

A banda *Before Crush* sofreu um bocadinho com algumas coisas que eu falei: um dos elementos simplesmente começou a deixar de ouvir metal e desinteressou-se, deixou de aparecer nos ensaios. Se já não é fácil achar um baterista que se encaixe na tua banda, seja no Rio de Janeiro que tem milhares de bateristas, imagine arranjar um baterista que toque metal numa cidadezinha como Lobito, de onde são os gajos do *Before Crush*. Depois, quando finalmente conseguimos arranjar alguém para a bateria, o baixista mudou de cidade, e também já não estava a tocar metal. Pronto, são muitas dificuldades. (Entrevista realizada por Skype, em julho de 2016).

Embora a formação tenha conquistado certa repercussão midiática em mídias segmentadas internacionais, como o site *Loudwire*, desde o lançamento da obra audiovisual *Death Metal Angola*, e da atuação em um festival *underground* de metal, em Bayreuth, cidade alemã, em 2013, o afastamento dos integrantes em relação às práticas culturais do gênero musical metal acabou por ocorrer. Um tipo de ação do tempo, das condições locais na Cube Records, modificando a estrutura material e social que basearam sua constituição:

Na *Loudwire*, que é um dos sites de metal mais conhecidos, mais famosos, fizeram uma crítica muito boa. Mas foram momentos passados, eles perderam o interesse. São *miúdos* que estão em fase de crescimento, os próprios gostos ainda estão em mutação: começam a gostar mais de outras coisas, afastam-se. As pessoas começam a conviver com outras, mudam de cidade, vão estudar fora. Pronto. Não é fácil. Mas, enquanto houver alguém querendo fazer alguma coisa, a gente está aqui pronto para ajudar.

Até o segundo semestre de 2016, o solo da Cube Records acumulava a produção do Palco Rock (Rock no Rio Catumbela), com a inserção de uma equipe maior na organização do evento financiado pela cervejaria Cuca. Das bandas participantes da coletânea, somente Dor Fantasma e Horde of Silence permaneceram ativos na produção do gênero musical metal, seja com ensaios, concertos ao vivo, novas composições, mudanças de formações. Horde of Silence realiza suas atividades com uma periodicidade restrita, pois se trata de uma formação com integrantes majoritariamente da capital Luanda, com exceção do guitarrista Jayro Cardoso, morador de Benguela.

No caso da produção musical em si, o grupo Dor Fantasma tem sido um dos principais agentes de transformação da Cube Records e de um novo horizonte da editora: a de produção de um formato musical com parâmetros mais próximos da música gravada atual, em parceria com as associações dos produtores Tiago Oliveira (Estúdio 2) e Antonio Barrote (Nightfear Records).

6.7. FALTA A PARTE FANTASMA!

Há dois seguranças sentados em frente a um portão que parecia dar acesso a uma garagem. Cumprimentei ambos e segui em frente, atravessando um pátio até encontrar uma escada de acesso à entrada do prédio, como orientado pelos dois profissionais angolanos. Avisei o vocalista Pagia que havia chegado ao local, através de uma

mensagem de texto para o celular. Pagia abriu a porta para mim e pediu para eu segui-lo até o fim de um corredor. Viramos no final da passagem à direita, aonde estava uma escada com uma placa escrita Estúdio 2. “Literalmente underground”, eu disse (figura 55). Pagia riu após ouvir minha observação, enquanto descia as escadas de acesso ao estúdio.

Figura 55: Literalmente underground: Estúdio 2



Fonte: Arquivo pessoal

“iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiihhhhhhhhhh!”, disse Yuri Almeida ao se deparar comigo, após a entrada de Pagia. “É assim que você me trata, Yuri?”, respondi para o baixista da banda Instinto Primário. Risos gerais. Yuri estava em pé, organizando os canais da mesa de som, enquanto Tiago arrumava os instrumentos musicais. Amílcar estava sentado em um banco, com a guitarra no colo, aguardando as próximas decisões do produtor Tiago Oliveira.

“Tum, tum, tum, tum”. A contagem do tempo musical realizada pelo metrônomo representava o início das gravações do primeiro álbum do Dor Fantasma. Nesta sessão, três takes da canção X foram gravadas pelo guitarrista-solo Amílcar Gonçalves e pelo vocalista/baixista Pagia Chitumba. O baterista Gildo Lancelot gravou as tomadas com uma bateria eletrônica, as quais serviriam de referência para as gravações dos demais integrantes. “Ele vai ter de regravar tudo de novo para ter um som acústico, quando vier a Luanda”, comentou Pagia, quando perguntei sobre o baterista. “Ele vai demorar dois meses só para fazer isso”, completou o vocalista/baixista Pagia aos risos.

Aponto, neste momento, as dinâmicas de gravação do estúdio em múltiplas faixas, as quais transformaram e ainda transformam a natureza das práticas e das experiências musicais (WALLACH, 2005; PORCELLO, 2005a). Tiago destacou que o desafio a ser enfrentado pelo baterista Gildo Lancelot seria conseguir reproduzir certas passagens gravadas na bateria eletrônica na bateria acústica, e que tal aspecto será modificado nas próximas sessões para a execução musical soar “orgânica”. O que Tiago indica é como a gravação de estúdio, em pistas múltiplas, permite a manipulação, a edição e as combinações das partes musicais gravadas.

A inquietação de Tiago sobre a possibilidade ou não de se reproduzir na bateria acústica os trechos musicais gravados por Gildo Lancelot na bateria eletrônica, vai de encontro à sugestão de Porcello (2005b) de observar as implicações de formas de “mediação tecnológica no conhecimento e na interpretação dos indivíduos, nas sensações, e nas ações posteriores nos seus ambientes acústicos conforme construídos em tempos e espaços específicos de produção e de recepção do som (PORCELLO, 2005b, p. 273).¹⁶⁹

É assim que Porcello (2005b, p.273) lança o conceito de “*techoustemology*”, em que procura compreender as relações complexas entre a música, as práticas sociais, os conhecimentos musicais e as tecnologias, ou seja, uma junção das propostas da epistemologia e da acustemologia (FELD, 1996).¹⁷⁰ Tiago Oliveira demonstrou preocupação com os passos futuros na sessão de captação da bateria de Gildo, visto que desejava que o instrumento soasse “orgânico”, revelando “o papel das práticas e das tecnologias de gravação de som” (PORCELLO, 2005b, p. 273).

Enquanto Tiago procurava os arquivos de áudio enviados pela banda pelo aplicativo Viber para confirmar o tempo musical da faixa X, o guitarrista Amílcar comentou com o produtor musical que o arquivo de áudio tocado “faltava a parte fantasma” (figura 56).

¹⁶⁹ (...) to foreground the implication of forms of technological mediation on individual’s knowledge and interpretations of, sensations in, and consequent actions upon their acoustic environments as grounded in the specific times and places of the production and reception of sound.

¹⁷⁰ Feld propôs uma crítica à antropologia da música de Alan Merriam, seu mentor, a partir do conceito de antropologia do som já que o termo “música”, segundo o antropólogo, limitava a investigação e a aproximação com a diversidade de sonoridades e de argumentos que constituem o mundo. Para tanto, criou o conceito acustemologia (junção da acústica, fazer e perceber o som) com epistemologia (conhecimento) concebendo um “método de conhecimento do mundo” através do som (FELD, 2017, p. 8; SILVA, 2016).

“Mas, o que seria isso?”, perguntou Tiago, enquanto virava a cadeira em que estava sentado, em frente ao computador, para prestar atenção na explicação dos integrantes.

“É a parte morta: tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam, tam”, explicou Pagia procurando imitar o encadeamento de *riffs* das guitarras para Tiago. O guitarrista Amílcar sugeriu que o vocalista/baixista Pagia explicasse a “parte fantasma” para Tiago executando os *riffs* na guitarra, já que o instrumentista conseguia explicar melhor sobre as estruturas das composições. Após a execução dos *riffs* de guitarra, tocados por Pagia, Tiago pode esquematizar os tempos musicais da canção X na pista exclusiva do instrumento musical.

Figura 56: O guitarrista Amílcar e o produtor Tiago à procura da parte fantasma



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Logo depois, o guitarrista Amílcar perguntou para Tiago se era necessário executar um som “mais sujo”, “com mais efeito” na guitarra para a gravação dos takes. Quando Pagia pediu para Amílcar se concentrar nas gravações, o guitarrista respondeu: “Não estás a ter fé, Pagia”. Tens de ter fé”. “Ter fé” na procura de cada instrumentista pelo som ideal do gênero musical metal. Greene (2005, p.10) argumenta que os músicos e os ouvintes, localizados em variados contextos culturais adquirem tecnologias de som e gravações musicais com “ansiedades”, de um lado, e “desejos” de outro. Greene (2005) relata que muitas pesquisas têm relatado como estas ansiedades e desejos de músicos, produtores musicais e consumidores são representados em valores como “realidade” e “fidelidade” da música gravada e consumida nos variados territórios.

As diversas expressões de ansiedade, de um lado, e o desejo de aquisição de conhecimentos e de equipamentos musicais, por outro, reveladas nas sessões de gravação do álbum do Dor Fantasma, apontam a movimentação dos atores para produzir – e intensificar – um tipo particular de timbre sonoro: o peso. Embora Rizzi (2016) aborde quais técnicas e quais processos de mixagem são utilizados na pós-produção do gênero musical metal, o musicólogo, partindo da questão “O que uma mixagem de metal precisa ter?” (RIZZI, 2016, p. 15), revela que, de forma geral, uma obra gravada de metal apresenta “frequências proeminentes de baixo, altos volumes e elementos rítmicos dominantes”, como o peso.

Esta foi uma das primeiras informações elencadas pelo produtor Tiago Oliveira, quando explicou os caminhos tomados para alcançar as convenções sonoras do metal em estúdio. “A guitarra é o elemento mais dominante no metal, mas no caso dos Dor Fantasma, como são duas guitarras, este peso associado ao metal estaria relacionado a elas” (Entrevista realizada em setembro de 2017 e complementada por ligação em fevereiro de 2018).

Ainda que não existam dúvidas sobre as técnicas específicas na produção do gênero musical como um todo, não podemos nos esquecer de que existem subgêneros do metal que demandam metodologias de produção diferenciadas (RIZZI, 2016; REYES, 2008), como elencado por Tiago Oliveira:

Dependendo do subgênero do metal, por exemplo, o gothic metal, posso usar sintetizadores para criar ambiências nas etapas de produção. No caso do metal, cada instrumento musical ocupa um espectro de som e, dependendo do subgênero do metal, você pode pegar uma seção sonora para ficar destacada em relação a outra. No *thrash metal*, você pode cortar as frequências médias das guitarras (este tipo de frequência molda os timbres da guitarra e de outros instrumentos musicais, grifo meu), pelo fato de serem muito agudas, na mixagem você pode equilibrar isso (Entrevista realizada por ligação no aplicativo whatsapp, em fevereiro de 2018).

Desta forma, a gravação faixa a faixa possibilita que o trecho musical de cada instrumentista adquira altos níveis de definição e de inteligibilidade, fatores essenciais para uma boa mixagem de um álbum de metal. Uma das técnicas de engenharia de som bastante empregada nas mixagens é o uso de leves panoramas de guitarra, fazendo o som deslizar para a esquerda e para a direita nos alto-falantes, como explicado pelo produtor Tiago Oliveira abaixo:

Os produtores capturam o som na mesma pista de áudio e depois colocam as pistas sobrepostas. Isto daria mais peso para o som, como se atuasse como uma camada de preenchimento sonoro. Dependendo do álbum que você

escuta, você pode ter a impressão de que se tem 3, 4, 5 guitarras. Isto pode ser feito com camadas extras das guitarras gravadas: nós pegamos vários *takes* de guitarra, elas são sobrepostas na mixagem, podendo ser jogadas para a esquerda e para a direita, o que causa o preenchimento do som (Entrevista realizada por ligação pelo aplicativo whatsapp em fevereiro de 2018).

Esta ação dos engenheiros de som, durante o processo de mistura, equilibra o desempenho das caixas de som e constrói a definição dos instrumentos musicais na composição final (RIZZI, 2016). O musicólogo Rizzi (2016) demonstra, através dos depoimentos de produtores musicais entrevistados, que os engenheiros de som têm procurado formas diferenciadas de mixagens para dar conta dos parâmetros de produção e de reconhecimento do gênero musical metal, nos dias atuais.

Todos os sentimentos e as sensações de inquietude em torno da busca pelo “som ideal”, “pesado”, “inteligível”, apresentados nas sessões de gravação em estúdio vivenciadas, demonstram a vontade dos atores de criar um nível aceitável de precisão referentes às convenções culturais do gênero musical, como ilustro no depoimento do produtor musical do selo português Nightfear Records, Antonio Barrote:¹⁷¹

A produção é essencial. Existem inúmeros casos de discos, gravados por bandas com bastante rotação no meio e que, por terem tido a infelicidade de serem produzidos de forma menos conseguida, não obtêm um resultado final adequado ao valor e “sensação de peso” da banda. Dou um exemplo concreto: o álbum “The Fourth Dimension” dos sucos Hypocrisy. A banda já tinha todos os elementos necessários para que o seu som pesado se mantivesse e crescesse, mas a escolha de um produtor que não estava habituado aos sons do metal, fez com que o som final do disco ficasse bem aquém do que seria expectável. Mas não é caso único, infelizmente (Entrevista realizada em fevereiro de 2018, por email).

Embora o timbre distorcido da guitarra consista no principal elemento para a criação do peso sonoro no *metal*, o produtor musical Antonio Barrote acrescenta que a execução das técnicas de bateria, das guitarras, do baixo e de vocalizações agregam a sensação do *peso sonoro*, da *agressividade* e da *inteligibilidade* (RIZZI, 2016) das gravações:

O “peso” no metal é algo que surge naturalmente, pela sua própria natureza. Seja pelas guitarras com distorção bem acentuada, seja pelas vozes bem

¹⁷¹ O selo português Nightfear Records iniciou as atividades em 2017, como uma parceria de Antonio Barrote a convite de Nuno Pereira, guitarrista da banda Happy Farm, uma das produzidas pela iniciativa com base na cidade do Porto, em Portugal. Quando chegou a Angola, Antonio procurou por eventos locais de metal, baseando-se nos grupos participantes do documentário DMA, entre eles a banda Dor Fantasma. Em conversas com o produtor Carlos Bessa, a ideia da co-produção do álbum do grupo angolano entrou em pauta com o intuito de “aproveitar os nossos conhecimentos em África e Europa para chegar o mais longe possível com este trabalho” (Entrevista realizada por e-mail, em fevereiro de 2018).

agressivas, seja pela rapidez e poder das baterias, tudo contribui para que a sensação de “peso” esteja sempre presente. Claro que essa noção também é relativa, isto é, depende do tipo de metal que estamos habituados a ouvir. Por exemplo, pessoalmente, prefiro as sonoridades mais extremas, tal como o Death Metal mais “underground” e algum Black Metal, o que faz com que, para mim, algo do metal mais “tradicional” (e mesmo o mais “comercial”) já não pareçam “pesados” aos meus ouvidos (Entrevista realizada por email, em fevereiro de 2018).

Ainda que Antonio Barrote tenha mencionado que o peso no metal é uma dimensão sonora que surge “naturalmente”, não podemos nos esquecer de que a principal condição de reconhecimento do metal consiste no resultado de domínio de técnicas de instrumentação e de uma cadeia de produção sonora mediada tecnologicamente. Atingir o peso no metal seria “natural” para Antonio Barrote pelo fato de seu corpo estar adaptado ao “sistema de montagens simbólicas” (MAUSS, 2008), o qual foi acumulado durante anos de incorporação de técnicas e de escuta do metal.

Porcello (2005b) propõe o conceito de *techoustemology* para observarmos a importância da mediação tecnológica nas construções de conhecimentos empregados e adquiridos com e através da produção e da escuta do som. O peso também denota um cenário afetivo, de filiação a um certo tipo de subgênero do metal e aos códigos culturais, de conhecimento construído na e através da trajetória de consumo musical, como pode-se observar na declaração de Barrote.

Sem encontrar a paleta que desejava em sua calça jeans, Pagia pediu o item emprestado para Tiago. Enquanto Pagia escolhia uma paleta entre as opções presentes em uma caixa, Tiago recomendou que o baixista angolano usasse as paletas de material mais flexível por causa do som que gostaria de produzir. Logo depois, Tiago acrescentou à sugestão anterior:

“Experimente o baixo que tem o som mais metálico, Pagia”. Enquanto Pagia escolhia qual baixo usaria para conseguir o som “metálico”, Tiago apontou para o baixo da marca Fender explicando que o som dele também era “porreiro”. Em seguida, Tiago apontou para o instrumento da marca LTD, enquanto explicava para o músico angolano que “para gravações de metal era o melhor. O som é mais agudo”. Após Tiago perguntar se Pagia preferia outro tipo de paleta, com material mais rígido, Pagia comentou: “como é bom ter um produtor que entende” (figura 51).

Estes discursos não somente seriam termômetros de observação dos “tipos de intervenções tecnológicas e dos efeitos sonoros permitidos ou negados segundo as

propostas estéticas de cada artista” (GREENE, 2005, p.11). Estes juízos de valor e as reações quanto às influências das mediações tecnológicas na produção e na recepção musicais, como descritos nas sessões de gravação, “seriam a base extramusical mais importante para a definição contemporânea dos gêneros musicais” (PORCELLO, 2005b, p. 273).¹⁷²

Pagia escolheu o baixo ESP e Tiago abriu a interface do programa Guitar Rig, colocando os canais de guitarra para Pagia gravar as passagens do baixo por cima. “Seu baixo me dá pesadelos! Precisas comprar *pickups* novas”. Pagia mencionou que a aquisição de captadores de baixo já estava em seus planos. O produtor Tiago Oliveira sugeriu que o instrumentista pedisse ao guitarrista Jayro para trazer os acessórios musicais da “S.A.” (South Africa), já que o companheiro de banda estava visitando o local, na época.

A antropóloga Louise Meintjes (2003) trabalha como o estrangeiro enquadra a produção musical e o imaginário dos músicos de mbaqanga, gênero musical zulu, na década de 1990. Meintjes evidencia os atores e suas práticas específicas em relação ao uso das tecnologias, ou seja, uma formatação do que seria o social dentro do estúdio, no caso de sua etnografia, a empresa independente Gallo, localizada em Joanesburgo, África do Sul. Os avanços na tecnologia, os talentos individuais dos artistas e as pressões mercadológicas precisam ser analisados, caso procuremos compreender as decisões criativas da produção musical em relação às tecnologias digitais (MEINTJES, 2003; 2005).

O diálogo entre o produtor Tiago e o baixista Pagia sobre a aquisição de novos captadores para o baixo do instrumentista angolano demonstra as variadas associações entre humanos e não humanos (LATOUR, 2012) com o mercado musical local. Esta passagem também demonstra as expressões referentes a uma ideia de restrição de ofertas de equipamentos musicais específicos para a produção do gênero musical rock.

¹⁷² Such evaluative discourses are, of course, interesting data in their own right for what they reveal about local responses to technological mediation, i would go so far as to suggest that such ideological stances, and the responses and actions that feed them and flow from them with respect to technological mediation, may be the single most important extramusical basis for defining contemporary popular music genres.

Figura 57: O produtor Tiago e o baixista Pagia durante captação das linhas de baixo



Fonte: Arquivo pessoal.

Embora Louise Meintjes (2003; 2005) tenha desenvolvido sua pesquisa na indústria fonográfica sul africana, a qual criou dinâmicas particulares de produção musical originadas em sua história de segregação racial, a qual intensificou o isolamento profissional e também impedia as ações de quebrar estas barreiras raciais, creio que os dois contextos musicais revelam as angústias dos atores em torno da mediação tecnológica. Aqui, vemos o desejo dos atores na produção musical de adquirir os conhecimentos e os equipamentos musicais oferecidos por um mercado musical consolidado e, majoritariamente, concentrado nos grandes pólos fonográficos “no exterior”.

Para Meintjes (2003), todos os músicos envolvidos no campo musical ponderaram sobre problemas no estúdio e na indústria fonográfica como um legado do apartheid. Portanto, o “exterior” seria uma categoria imaginada, que contextualiza uma rede de laços sociais, materiais e subjetivos cultivados com o global. No imaginário dos músicos sul africanos, as condições de produção, circulação e consumo globais se tornam idealizadas em contraposição às limitações das histórias locais, como afirma Meintjes a seguir:

Além disso, o exterior é desejado e imaginado como o caminho para sair dessas limitações locais e condições abusivas de fazer música. O exterior é um tipo ideal e uma comunidade compartilhada: facilitaria a criatividade, insistiria em altos padrões técnicos e musicais; exige o máximo de

desempenho de performances e valores; forneceria o material de produção necessário [orçamento e apoio promocional]; que opera se baseando na relação profissional e não racial; e que recompensa com reputação e respostas. Exterior é sobre trocas, não isolamento. Exterior é uma empresa que está livre de política do Estado e mais perto de se distanciar de preconceitos raciais contemporâneos (MEINTJES, 2011, p.242-243)¹⁷³

Tum, tum, tum, tum... (metrônomo em ação)

Pagia tenta executar a canção X para Tiago construir o primeiro take da faixa. Após as idas e as vindas entre paletas “rijas” e “flexíveis”, durante a execução musical, Pagia decidiu testar novamente a paleta com material menos rígido para o produtor comparar os sons produzidos com ambas. Já no fim do primeiro take da canção X, o baixista Pagia suspirou, demonstrando cansaço e incômodo com o tempo musical controlado pelo dispositivo: este metrônomo...

Tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum...

6.8. VEJA A CENA DOS SEPULTURA

“EE
EEIIIIIIIIIIAA
AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!!!”.

O vocalista e baixista da banda Dor Fantasma, Pagia Chitumba, iniciava os exercícios para aquecer as cordas vocais, após mastigar um pequeno pedaço de gengibre. Enquanto Pagia realizava o ritual de iniciação para gravar as técnicas vocais, os produtores Tiago Oliveira e Antonio Barrote organizavam os equipamentos musicais, como fones de ouvido, microfones e cabos, para iniciar a sessão de captação das vozes de Pagia.

“Só um minuto, Pagia, tenho de verificar os microfones. Veja lá qual dos dois micros está ligado”, disse Tiago.

¹⁷³The appeal and fantasy of the place overseas is heightened by the lived conditions of music making at home. Viewed, imagined and desired from the postcolonial, post apartheid, and professional backwaters, overseas become idealized as everything the local is not. It is the antithesis of the dysfunctional local conditions of music production. In addition, it is desired and envisioned as the way out of these local constraints and exploitive conditions of music making and living. Overseas takes on specific characteristics as an ideal type as a shared community: it facilitates creative inventiveness; it insists on high technical and musical standards; it demands peak performance and values excellence; it provides the necessary material backing (budget and promotional support) it operates on the basis of non-racial professional relationships; and it rewards with reputation and returns. Overseas is about flow, not isolation. (...) Overseas is an enterprise that is free from state politics and much closer to being rid of contemporary racial prejudices. Tradução da autora.

Os Dor Fantasma são uma banda com talento, composto por pessoas fantásticas. No entanto, talvez fruto da realidade musical angolana, não têm ainda os hábitos de trabalho que deviam ter para conseguir evoluir de forma clara e positiva. O número de ensaios são manifestamente inferiores ao mínimo exigível, o que tem provocado alguns problemas nas sessões de estúdio. Nada, no entanto, que não se consiga ultrapassar com, lá está, trabalho! (Entrevista realizada por email, em fevereiro de 2018).

Quando me deparei com a sessão de gravação dos vocais de Pagia que, na realidade, tornou-se um momento mais intenso de ajustes dos takes dos instrumentos musicais, indaguei-me até que ponto as expectativas do público do gênero musical metal, o qual procura por músicas mais pesadas e com tempos musicais cada vez mais rápidos, têm se refletido no trabalho de produtores e de bandas como modos de organização de experiências para se alcançar uma sonoridade idealizada. De outro modo, a pressão seria inerente a este trabalho, pois se trata do primeiro álbum de uma banda de thrash metal, mais próximo às condições de reconhecimento mundial do metal, gravado em Angola.

Mesmo sem indagar o produtor Antonio Barrote sobre esta questão, em dado momento da entrevista, este cenário da produção do metal nos dias atuais foi mencionado:

Para que uma banda edite um álbum de metal é preciso que trabalhe muito, acredite no que está a fazer e que goste verdadeiramente da música que escolheram tocar. Em relação a este último ponto, é tudo mais fácil, porque, para mim, quem vive no mundo do metal, gosta verdadeiramente do que faz. Quanto ao segundo ponto, depende de cada banda. Mas não há dúvida de que quem não acredita, não consegue lá chegar, mesmo que se aplique bastante e trabalhe muito. Isto leva-nos ao ponto principal, o trabalho. Acreditar e gostar, por si só, nunca serão suficientes. Por vezes acreditamos e gostamos muito, mas vivemos uma ilusão. Sem trabalho (e muito), não se chega a lado nenhum e o sucesso nunca aparecerá (Entrevista realizada por email, em fevereiro de 2018).

Durante esta vivência no estúdio, o vocalista/baixista Pagia Chitumba demonstrou preocupação em como os refrões da canção Y, a qual possui versos na língua do grupo étnico umbundu, soariam nas etapas de captura das vozes, já que gostaria que os versos “não soassem mecânicos”, “ao ponto de se distanciarem da língua nacional”. Portanto, o integrante do DF esforçava-se para cantar “conforme fala-se o umbundu”, buscando, ao mesmo tempo, não “cantar como se fosse um robô”.

Figura 58: Barrote e Pagia durante ajustes dos takes



Fonte: Arquivo pessoal.

O uso da língua na música também inclui formas alternadas de duas ou mais linguagens nas letras, como o caso da banda Dor Fantasma que possui letras em português, em inglês e em umbundu, ou das formações Black Soul e M'vula, os quais intercalam versos em português e em inglês, Instinto Primário que também se expressa em português e nos termos “mwangolés”. Contudo, o idioma majoritário do movimento do rock angolano é o português. Embora a escolha das línguas nas canções, abordada em pesquisas sobre cenas musicais, debrucem-se sob a perspectiva da “resistência cultural” e da “preservação de uma autonomia étnica”, como realizado por Mitchell (2003), os músicos angolanos parecem usar as línguas oficiais como um caminho de negociações de identidades culturais, de aproximação das comunidades locais com o gênero musical *rock*, ao mesmo tempo em que procuram se inserir na estética da globalização.

Os gêneros musicais rock e o metal são criados majoritariamente com letras em inglês. Mas isto não significa que as bandas localizadas em territórios periféricos não negociem com tais convenções sonoras, como destaque no relato do vocalista Pagia, a seguir: “Eu estava preocupado porque o estilo é rock, né? E, sendo *rock*, já ia ficar um bocadinho diferente do que é a música popular angolana. Tive que fazer todo o esforço possível para que minha forma de cantar se enquadrasse na forma normal de falar o umbundu”.

Logo depois, o produtor Antonio Barrote comentou que este não seria um problema em si, e que o vocalista/baixista Pagia poderia encarar esta situação de maneira positiva: “Veja a cena dos Sepultura e do álbum *Roots*”. Neste ponto, destaque

os imaginários dos atores do movimento do rock angolano sobre as matrizes culturais que partem não apenas dos Estados Unidos ou Europa, mas de territórios periféricos e lusófonos, como Brasil. Integrantes das bandas angolanas que dialogam com texturas sonoras densas citaram Sarcófago, Sepultura, Project 46, Ratos de Porão, Charlie Brown Jr como influências musicais. “Somos os irmãos mais novos do Brasil. Estamos caminhando para o mesmo caminho que o Brasil percorreu, nos bons aspectos e nos aspectos negativos. Isto é o mais engraçado”, como destacado pelo vocalista do SW, Marco Ferraz (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2017).

Creio que a citação de *Roots* se deva ao fato de que o Sepultura, no início da carreira, não dialogava com a musicalidade brasileira, até então (HARRIS, 2000). Portanto, as canções eram escritas em inglês e cantadas com a técnica do gutural (HARRIS, 2000).¹⁷⁴ Em dada passagem da conversa, o vocalista Pagia demonstrou preocupação com a fluência do inglês na canção X. Apontei que o Sepultura não era fluente na língua inglesa, no início da carreira, e que o parâmetro da fluência linguística não é um elemento exigido no cenário mundial.¹⁷⁵

Sepultura usou referências da cultura brasileira no álbum *Chaos AD*, com as letras voltadas para questões políticas e sociais, como *Biotech Is Godzilla* e *Manifest*, e as primeiras tentativas do baterista Igor Cavalera com as variações rítmicas inspiradas pela música afrobrasileira (AVELAR, 2011; GLIGORIJEVIK, 2011; HARRIS, 2000). Acredito que *Roots* seja uma matriz cultural para certas bandas angolanas, como Dor Fantasma e Singra, pelo fato de ser o álbum que aborda a nação brasileira de forma ampla e negocia com os códigos estéticos do metal.

Isto não significa que a banda angolana Dor Fantasma consista em uma “cópia” da banda “brasileira” Sepultura. Embora possuam semelhanças nas convenções estéticas adotadas pela banda internacional, como a escolha do nome da banda na língua oficial portuguesa, o Dor Fantasma procura negociar, desde o início das atividades, com as histórias locais. Dor Fantasma é em um termo clínico para descrever a dor na área do corpo retirada após uma cirurgia ou, no caso da guerra civil, em acidentes com minas terrestres ou conflitos armados, como ressaltou Pagia:

¹⁷⁴ O Sepultura construiu o que se tornaria padrão para a produção do metal brasileiro, a partir dos anos 1990: distanciar-se do português permitia escrever letras com temáticas críticas ou até mesmo encuradas" pela sociedade, como o ocultismo, e uma entrada no mercado internacional (AVELAR, 2003).

¹⁷⁵ Grande parte das formações surgidas na década de 1980 cantava na língua oficial do Brasil e, somente na década de 1990, com a inserção do grupo mineiro no cenário internacional, e com a abertura de atuação no mercado musical no exterior, é que passaram a compor também na língua anglófona.

Em 2004, nós estivemos cá no Huambo mesmo, ouvimos falar da guerra, de histórias muito íntimas de pessoas que viveram a guerra, até de pessoas mutiladas que contavam cenas de dores do membro que não existia. E, então, toda aquela história da guerra e das pessoas, tanto aquela dor física e sentimental daquelas pessoas, fez-nos dar o nome da banda de Dor Fantasma. Então, como tudo isso se enquadra na filosofia do thrash metal, que é a guerra, a luta contra a realidade, essas coisas...Nós procuramos nas nossas músicas idealizar isso (Entrevista realizada em setembro de 2014, no Huambo).

O *thrash metal*, subgênero com influências do *hardcore punk* e do *heavy metal* britânico, é considerado um dos marcos de renovação do gênero musical, em meados da década de 1980. Entre os conceitos do *thrash metal* estão as críticas políticas, sociais e ambientais e, inclusive, letras sobre as guerras. Os temas abordados nas letras, majoritariamente, não citam contextos locais específicos, sendo escritos também de maneira abstrata, como o Death Metal. Logo, a proposta da banda casa-se com o projeto global do *thrash metal*, em sua dimensão sonora e temática, ao mesmo tempo em que dialoga com as culturas locais, como destacou Pagia:¹⁷⁶

O thrash metal que nós usamos é aquele thrash metal seco mesmo, sem efeitos, sem nada. Já temos músicas com alguns ritmos um pouco nacionais que é quase kilapanga [ritmo tradicional do povo Bacongo, localizado em Angola e no Congo, grifo da autora], um bocado mais africano, até porque as músicas em dialeto têm um andamento thrash, mas, africano. A percussão que nós usamos é um pouco parecida ao ritmo africano. Então, nós juntamos esse contexto thrash metal, ritmo global, mas misturando um bocadinho com aquilo que é africano, que é que sempre temos de mostrar de onde viemos, né? Onde é que estamos pra, um dia, se tivermos mundo afora pra mostrar aquilo que nós somos: africanos, né? (Entrevista realizada em setembro de 2014, no Huambo).

Contudo, as matrizes culturais advindas do Brasil não estariam somente relacionadas ao caso da banda Sepultura, o qual foi mencionado em conversas informais com as bandas mais próximas aos códigos culturais do rock e do metal. Artistas brasileiros, como os lançados na década de 1980, como Barão Vermelho e Cazuza, foram mencionados como músicos que “serão ouvidos para sempre”, segundo o músico Zé Beato e por Wilker Flores.

O Brasil constitui o imaginário dos músicos angolanos pelo fato de ser considerado um território em que o gênero musical rock “seria aceito socialmente”,

¹⁷⁶ Nos últimos anos, a banda angolana tem procurado ampliar não somente as técnicas musicais empregadas em suas canções, mas também as temáticas trabalhadas. Uma das preocupações elencadas pelo vocalista/baixista Pagia, no primeiro semestre de 2016, foi a de que a formação não carregasse o estigma de somente cantar sobre a guerra civil e demais temas históricos.

como descrito pelo guitarrista Paulo Teacher, com ampla oferta de festivais musicais de magnitude estrutural, como o Rock in Rio, e um espaço geográfico em que as bandas internacionais procuram realizar *shows*.

O Brasil teria uma cadeia de produção e de circulação do underground consolidada, permitindo a circulação de bandas nacionais e internacionais e as trocas constantes de informações, de acesso a técnicas musicais e a instrumentos musicais, como destacado pelo guitarrista do SW, Edson Ferraz, e pelo baterista do Singra, Claudio Henriques.

O espaço de isolamento do social empregado pelo estúdio evidenciou os atravessamentos lusófonos entre Angola, Brasil e Portugal. Vimos, com inspiração no trabalho de Meintjes (2011), como no imaginário dos rockers angolanos as condições de produção, de fluxos e de consumo globais idealizam o exterior em relação às variadas formas da história local, ao mesmo em que existe um movimento ambivalente dos instrumentistas para a consolidação do “rock” no mercado local e de um reposicionamento de Angola nos fluxos culturais globais.

CONCLUSÃO

Esta tese rastreou as condições de possibilidades realizadas pelos rockers angolanos para consolidar a produção, a circulação e o consumo do “rock” no país. Neste cenário de pós-guerra civil e de reestruturação econômica, política e social, os meios financeiros e tecnológicos dificultam a ampliação das produções do movimento rocker. Os interlocutores da pesquisa denominam suas práticas musicais com o uso abstrato do termo “*rock*”, em primeiro lugar, para unir esforços, experiências e técnicas musicais com o objetivo comum de somar produções musicais interligadas ao rock no país.

Quando procurei compreender o que o termo geral “rock” significava para os instrumentistas, os vocalistas, os radialistas, os produtores musicais e de eventos segmentados, vi que a percepção de “gênero musical” surgia nas descrições do fazer musical, das performances musicais, das práticas de escuta e de domínio dos códigos culturais do *rock* de âmbito mundial, posicionando o local como distanciado das condições “ideais” de produção musical. De certa forma, a noção de gênero musical elencada pelos interlocutores da pesquisa parecia evidenciar somente “um tipo particular de música com uma rede cultural distintiva de produção, de circulação e de significados” (HOLT, 2007, p. 19). Mas, no decorrer da pesquisa, observei que os gêneros musicais constituem uma rede cultural complexa e confusa de grupos sociais, como músicos, ouvintes, produtores e discursos dos sujeitos sobre a produção e o consumo musicais e não apenas pela mediação de uma cadeia produtiva (FRITH, 1997; HOLT, 2007).

Embora os *rockers* criem condições de atuação do *rock* em Angola, segundo os próprios recursos financeiros e com parcerias com empresas privadas, como as cervejarias Cuca e a Tigra, a sensação de isolamento quanto aos ditames globais de produção e de consumo musicais é um sentimento comum aos interlocutores da pesquisa. Estas representações mentais dos rockers, por um lado, deixaram-me apreensiva, durante a escrita desta tese, pelo fato de evidenciar a desestabilização financeira e estrutural de Angola. Logo, eu poderia cair em um discurso tendencioso e afropessimista sobre este indício econômico do pós-guerra civil. Porém, ao rastrear as práticas musicais dos *rockers* e os esforços para estabilizar o *rock* no país, concluí que não poderia ignorar as condições socioeconômicas e, muito menos, o conteúdo dos relatos de interlocutores da pesquisa sobre a história local.

O *rock* parece ser considerado um gênero musical “estrangeiro” entre os moradores locais e os componentes da rede musical ainda são observados com opiniões desfavoráveis. Porém, este contexto não seria uma peculiaridade de Angola, mas também já foi abordado em outras sociedades periféricas, como Brasil, Índia, Iraque, Tunísia, seja em pesquisas acadêmicas ou em produções audiovisuais dedicadas ao metal, como Ruído das Minas e Woodstock-Mais do que uma loja no caso do Brasil, Heavy Metal in Baghdad, sobre a existência de bandas de metal no Iraque, The Distorted Island: Heavy Metal and Community in Puerto Rico e Global Metal.

Para compreender as dinâmicas sociais do rock angolano foi necessária uma interlocução com as teorias pós-coloniais e as perspectivas de descentralização do conhecimento/racionalidade eurocêntrico e moderno (QUIJANO, 1992; 1999; MIGNOLO, 2007). Segui a proposta aberta dos sistemas de classificações da cultura e não abandonei as reflexões sobre gêneros musicais já empreendidas pela Sociologia, pela Musicologia e pela Comunicação. Durante a argumentação, procurei um diálogo mais sensível aos desejos e às ansiedades dos interlocutores da pesquisa referentes às dinâmicas musicais construídas nesta história local. Portanto, partindo da questão “como o metal é ressignificado ao longo do movimento do rock angolano?”, trabalhei como a cultura do “rock” é constituída pela coexistência de instrumentistas, vocalistas e produtores musicais cujo fazer e escuta musicais conectam as fronteiras do metal, do rap, do reggae, do blues e da música angolana.

Os caminhos seguidos pelos *rockers* intercalam os códigos culturais do metal como, por exemplo, as técnicas de instrumentação e de vocalização, as convenções comportamentais, como respostas corporais no palco, ou nas matrizes culturais internacionais idealizadas pelos *rockers* angolanos. O que me intrigou, durante os anos de pesquisa, foi que o gênero musical metal sempre aparecia nos discursos dos interlocutores ora como influência musical, ora como caminho de adaptação corporal para as técnicas musicais, com o consumo de tutoriais de instrumentistas renomados na cena mundial ou de instrumentos musicais configurados pelos integrantes de bandas de metal que os inspiraram.

Rastrear as associações entre instrumentistas de “rock” locais, equipamentos musicais, locais de ensaios e de performances musicais, técnicas musicais tendo como norte a teoria ator-rede, apresentou formas de organização desta rede musical desenhadas nos anos 1990, que ainda reverberam, nos dias atuais, nas formas de musicar do movimento do *rock* angolano. Verificamos que a produção do gênero

musical rock, no cenário de guerra civil entre os partidos políticos MPLA e UNITA, na década de 1990, é relatado pelos interlocutores da pesquisa como isolamento em relação ao global-local e local-local. Este imaginário global agrega a oferta de instrumentos musicais, de locais de ensino e de ensaio, de tecnologias de gravação e de reprodução musical. No caso do imaginário local-local, os rockers mencionaram a restrição ao consumo de produtos culturais do rock e do metal, como álbuns, à demanda de tecnologias de gravação e de profissionais especializados na captação do rock, à oferta de instrumentos musicais nas lojas e à mobilidade territorial e de comunicação de bandas existentes entre as províncias.

Neste cenário, o gênero musical metal aparece como uma das influências musicais dos *rockers* angolanos que interagiam nos ambientes escolares, nas vizinhanças, com os amigos de infância e familiares com poder aquisitivo para realizar viagens ao exterior. Os instrumentos musicais eram importados de outros países, como Portugal, e encaminhados pela mediação de familiares e de conhecidos, e equipamentos usados eram encontrados nas feiras realizadas nos centros urbanos.

Os integrantes do movimento do rock angolano desenvolveram métodos de estudo através de um cenário de influências externas, como o contato com o rock e o metal a partir de aquisições familiares e de amigos ou conhecidos, com a imitação de performances gravadas oferecidas pelos veículos de comunicação estatal, com o aprendizado musical empregado em objetos que inicialmente não eram criados com o intuito de se fazer música, como cilindros e almofadas, com os ensinamentos informais através de instrumentistas experientes na música angolana, com as trocas de técnicas musicais em ensaios abertos realizados pelas bandas.

Com o fim da guerra civil, rockers que migraram para o exterior, a estudos, retornaram para a terra natal, constituindo novas associações para a retomada da cultura do rock. Por um lado, a sensação de isolamento local de comunicação entre províncias foi diminuída com a possibilidade de mobilidade territorial dos rockers, o que possibilitou a produção de eventos em espaços underground de Benguela e de Luanda. Por outro lado, ainda que a oferta de instrumentos musicais nas lojas locais tenha aumentado, a percepção de restrição ao acesso aos instrumentos musicais e às metodologias de gravação em estúdio revela as nuances desta história local nos relatos dos interlocutores.

Os métodos de ensino informal e intuitivo, as formas de acesso a instrumentos musicais emprestados por outros instrumentistas ou as práticas musicais realizadas em

ensaios abertos consistem nas bases de conhecimento e de experiências dos rockers angolanos. A música ao vivo constitui o principal meio de circulação, de divulgação e de consumo do gênero musical em Angola. Baseadas nas dinâmicas de repetição de performances musicais e de festivais gratuitos para públicos amplos, estes territórios solidificam as práticas *entre* gêneros musicais empregadas pelo movimento do *rock* angolano.

Locais, como Catumbela e Huambo, permitem a concentração dos *rockers* locais desdobrada em dinâmicas de consciência cênica, como ofertas de performances ao vivo, trocas de técnicas e de informações sobre instrumentos musicais. O papel dos dois maiores festivais locais, ORLEI e Rock no Rio Catumbela, não estaria somente correlacionado ao entretenimento, aos níveis de felicidade e de prazer de seus participantes. As práticas culturais do rock-metal ganham um caráter didático facilitado pelos participantes do movimento musical: convenções de vestuários, de comportamentos da cena musical, de respostas corporais esperadas do gênero musical e do aparato tecnológico da ciência do rock são apresentados às comunidades locais de forma presencial.

Os *rockers* têm procurado no método de ensino informal e intuitivo, como tutoriais de internet e as trocas de informações entre instrumentistas, os caminhos para se alcançar a estética da globalização nos espaços de isolamento de estúdios. De outra forma, aprendem majoritariamente na prática dos estúdios, seja na capital Lisboa ou Luanda, com a orientação de profissionais como Miguel Camilo e, atualmente, com o produtor Tiago Oliveira, o qual também possui interlocução com o produtor Antonio Barrote da Nightfear Records e mediação da Cube Records.

Ao identificar as percepções global-local como categorias imaginadas de matrizes culturais Norte-Sul, como as produções que partem dos Estados Unidos-Europa, e Sul-Sul, como Brasil e África do Sul, reflito sobre como esta etnografia foi transformadora para minha visão como pesquisadora de gêneros musicais, como brasileira e como fã de metal. Fiquei surpresa quando me depararei com a posição de poder do Brasil surgida nos imaginários dos rockers, não apenas com o argumento de que o país aumentou a representatividade na conjuntura econômica e política internacional, articulando-se como BRICS. Brasil seria uma matriz cultural do rock e do metal consumida pelos rockers angolanos e idealizada como mercado de produção e de circulação musical.

O imaginário coletivo sobre o Brasil descreve o país como uma fonte de bandas qualificadas nos circuitos mainstream/underground e reconhecidas no cenário internacional, além de ser território de concentração de instrumentistas e de profissionais especializados que dominam as técnicas musicais. É local de acesso mais facilitado aos instrumentos e equipamentos musicais, de oferecimento de turnês internacionais *mainstream/underground*, de organização de grandes festivais, como o Rock in Rio e Lollapalooza, do apoio de estabelecimentos como bares e casas de shows, de profissionais dedicados à captação, à mixagem e à masterização dos gêneros musicais rock e metal. É interessante mencionar que estes imaginários coletivos estariam correlacionados aos fluxos culturais concentrados na região Sudeste, caso tomemos como parâmetros de intensidade das cenas locais, a quantidade de datas de shows e de festivais e a produção de música gravada.

Para além de obter outra visão de minha própria cultura, fui guiada para um processo de distanciamento de mundos *supostamente* conhecidos e defendidos pelas minhas experiências, inserindo-me em diferentes universos subjetivos, contraditórios e interconectados nos processos identitários (GARCIA GUTIÉRREZ, 2009). Creio que não há metáfora melhor para descrever este “identicídio” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2009) como etapas da reação química de um comprimido efervescente ao tomar contato com a água. Durante os contatos com os *rockers* angolanos, senti-me cada vez mais diluída e também confusa nestas dinâmicas sociais desenhadas pela cultura do gênero em Angola.

Em primeiro lugar, considero que uma das lições mais difíceis de se lidar, durante os trabalhos de campo, foi perceber minha filiação essencialista aos códigos culturais do metal, como se houvesse a possibilidade de os gêneros musicais serem puros. Prestei atenção que meus repertórios acumulados como fã de metal e como jornalista musical eram dissolvidos, desconstruídos a cada processo de conhecimento desta rede musical e dos interlocutores da pesquisa, mesmo com a presença de fãs e de bandas de “metal” na rede musical. Eu reproduzia o olhar etnocêntrico referente ao metal baseando-me nas produções do gênero musical consolidadas no eixo Norte-Sul, como ocorrido com outros pesquisadores do metal no continente africano, como Magnus Nilsson em seu trabalho de campo em Gaborone. No início de meus diálogos com os *rockers*, sentia um “bloqueio” que não me deixava compreender por quais motivos os fluxos culturais, que partem do Brasil, seja no rock ou no metal extremo, eram descritos com idealização nas narrativas dos interlocutores.

Em segundo lugar, passei por conflitos emocionais quando observei minha trajetória como fã de metal, sendo do gênero sexual feminino e negra. Os momentos de confusão mental levaram-me a pensar que estas seriam esferas excludentes, caso olhemos os discursos de delimitação de gêneros sexuais nas práticas musicais ou a própria inserção de negros nas cenas do metal de uma perspectiva do macro. Esta confusão identitária não foi causada pelos interlocutores da pesquisa, os quais sempre me trataram com carinho, durante os anos de correspondências. Creio que o distanciamento de meu território natal foi o que me retirou de minha zona de conforto, tornando o conhecido em um contexto estranho.

Estar inserida nas interações da rede musical me ofereceu experiências de pertencimento a esta coletividade e, como era de se esperar, lidei com uma mistura desordenada de valores culturais, de dinâmicas raciais e de afetos. Se, por um lado, houve a identificação racial com integrantes do movimento musical, mudando minha posição na cena musical de “exceção” para a “regra”, caso eu observe as formações e os públicos do metal no Brasil, por outro, eu e as mulheres presentes nas dinâmicas da rede, querendo ou não, ocupávamos um espaço “micro” neste universo musical heteronormativo.

Com a proposta descolonial do conhecimento eurocêntrico e moderno, tive condições de compreender como os rockers angolanos estão construindo outros modos de se conceber epistemicamente o mundo, a cultura angolana, o rock e o metal. Se, nos primeiros passos da pesquisa, considerei que o gênero musical precisaria ser deletado desta análise, hoje percebo que a discussão – ainda - é importante para a compreensão dos processos identitários e da complexidade de relações entre músicos, o mercado fonográfico, a mídia, o musicar, os rituais, os códigos culturais, os grupos sociais envolvidos, os afetos e os imaginários global-local e local-local.

Para finalizar esta conclusão, acredito que o movimento do *rock* angolano propõe um reposicionamento (político) das sociedades e das culturas angolanas na conjuntura da globalização. Os *rockers* estão rompendo com as percepções historicamente construídas de quais formas culturais são esperadas pelo exterior e pelos moradores locais que as sociedades angolanas criem e consumam. Não é a toa que o *grito de guerra* da rede musical seja “*we do rock too*”. O “*slogan*” destaca como o *rock* pode ser um elo entre como o mundo percebe as populações e as culturas africanas e interage com as mesmas, ao mesmo tempo em que revela como a estética da

globalização se estabiliza de formas diferenciadas com o esforço de atores sociais localizados nos variados contextos culturais.

REFERÊNCIAS

ALVES, Amanda Palomo. OH, MUXIMA! A formação da música popular urbana de Angola e o grupo N'gola Ritmos (1940-1950). **Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)**, [S.L.], v. 7, n. 2, p. 193-218, jul./dez. 2016.

ALVES, Amanda Palomo. “Angolano segue em frente”: Um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Tlálpan: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

AZEVEDO, Cláudia. Metal in Rio de Janeiro 1980's-2008: An overview. In: **The Metal Void**: First Gatherings, Niall W.R.Scott; Imke Von Helden (eds), Inter-Disciplinary Press, 2010.

APPADURAI, Arjun. **A vida social de las cosas**.: Perspectiva cultural de las mercancías.. 1 ed. México: Editorial Grijalbo, 1991.

APPADURAI, Arjun. **Soberania sem territorialidade. notas para uma geografia pós-nacional**: In: YEAGER, P. (ed) *The Geography of identity*. 1 ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996. 40-58 p.

APPELROUTH, S.; KELLY, C. Rap, Race and the (Re) Production of Boundaries. **Sociological Perspectives**, New York, v. 56, n. 3, ago. 2013. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1525/sop.2013.56.3.301>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

ARAÚJO, Samuel. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Musicological Annual**, Ljubljana, v. 44, n. 1, p. 13-30, abr. 2008. Disponível em: <<https://revije.ff.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/viewFile/3105/2823>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

AVELAR, Idelber. Heavy metal music in postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. **Journal of Latin American Cultural Studies**, v.12, n.3, 2003.

AVELAR, Idelber. Otherwise National: Locality and power in the art of Sepultura. In: Wallach, J., Berger, H., Greene, P. **Metal Rules the Globe**. Heavy Metal Music Around The World. Durkham & London: Duke University Press, 2011.

BAAZ, Maria Eriksson. **Introduction – african identity and the postcolonial**: In: Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

BANCHS, Edward. **Heavy Metal Africa: Passion, and Heavy Metal in the Forgotten Continent**. 1 ed. Tarentum: World Association Publishers, 2016. 388 p.

BANCHS, Edward. Swahili-tongued devils: Kenya's heavy metal at the crossroads of identity. **Metal Music Studies**, Intellect Books, v. 2, n. 3, p. 311-324, set. 2016.

BARDINE, Bryan A. Elements of the Gothic in Heavy Metal: a match made in hell. In: **Heavy Metal Music in Britain**, Gerd Bayer (org), Ed, Ashgate, 2009.

BARONE, Stefano. Identities in Tunisia: Locality, Islam, Revolution. Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures. **Modern Heavy Metal: Market, Practices and Cultures. International Academic Conference**, Helsinki, jun./jul. 2015. Disponível em: <<http://iipc.utu.fi/MHM/Barone.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BARONE, Stéfano. Fragile scenes, fractured communities: Tunisian Metal and sceneness. **Journal of Youth Studies**, Inglaterra, v. 19, n. 1, p. 20-35, jul. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1048203>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BARROS, Carla. Trocas, hierarquia e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas: **Tese** (Doutorado em Administração). 259 f. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro: Instituto COPPEAD de Administração, 2007.

BARZ, G; COOLEY, T.J. **Shadows in the Field**. New Perspectives of Fieldwork in Ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 2008.

BATES, Eliot. The social life of Musical Instruments. **Ethnomusicology**, Illinois, v. 56, n. 3, p. 363-395, fev. 2010. Disponível em: <[10.5406/ethnomusicology.56.3.0363](https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363)>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BATES, Eliot. What Studios Do. **Journal on the Art of Record Production**, [S.L], n. 7, nov. 2012. Disponível em: <<http://arpjournal.com/what-studios-do/>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BEAUDRY, Nicole. The Challenges of Human Relations in Ethnographic Enquiry. Examples From The Arctic and Subartic Fieldwork. **SHADOWS IN THE FIELD**. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology. Gregory Barz & Timothy J. Cooley (eds). Nova York: Oxford University Press, 2008.

BELL, Albert. Metal in Micro Island State. An insider's perspective. In: In: J.Wallach; Harris Berger; Paul D. Greene (eds). **Metal Rules The Globe**. Heavy Metal Music Around The World. Durham & London: Duke University Press, 2011.

BEER, Arnold S.. News from and in the dark continent: Afro-pessimism, news flows, global journalism and media regimes. **Journalism Studies**, [S.L], v. 11, n. 4, p. 596-609, fev. 2010.

BENNET, ANDY. **Plug in and play!: uk indie guitar culture**: In: Andy Bennet; Kevin Dawe (eds). **Guitar Cultures**. 1 ed. New York: BERG, 2001.

- BENNET, ANDY; DAWE, KEVIN. **Guitar cultures**. New York: BERG, 2001.
- BENNET, Andy; PETERSON, Richard. **Music scenes: Local, Translocal and Virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. 255 p.
- BERGER, H; FALES, C.. “heaviness” in the perception of heavy metal guitar timbres. the match of perceptual and acoustic features over time: In: GREENE, Paul D. PORCELLO, Thomas (eds). *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.
- BERGER, Harris M; CARROLL, M. **Global pop, local language**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.
- BERGER, H. *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover: University Press of New England, 1999.
- BENDRUPS, D. The Metal in the Marrow of Easter Island Music. In: WALLACH, J; BERGER, H. M; GREENE, P. D. **Metal Rules The Globe**. Heavy Metal Music Around The World. Londres: Duke University Press, 2011, pp.313-332.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BINDER, A. Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music. **American Sociological Review**, [S.L], v. 58, n. 6, p. 753-767, ago. 1993.
- BITTENCOURT, Marcelo. Fissuras na luta de libertação angolana. **MÉTIS: História**, [S.L], v. 10, n. 19, p. 237-255, jun. 2011.
- BITTENCOURT, Marcelo. Modernidade e atraso na luta de libertação angolana. **In: REIS, Daniel; ROLLAND, D. (org) Modernidades Alternativas**, Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 277-294, 2008.
- BITTENCOURT, Marcelo. A história contemporânea de Angola: Seus achados e suas armadilhas. Construindo o passado angolano: as fontes e a sua interpretação. **Actas do II Seminário Internacional sobre a História de Angola**, 4 a 9 ago 1997. Luanda, Comissão Nacional Para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, pp.161-185.
- B´BÉRI, Boulou Ebanda; LOUW, P. Afropessimism: a genealogy of discourse. **Critical Arts**, Inglaterra, v. 25, n. 3, p. 335-346, out. 2011.
- BRAGAGLIA, A.. Comportamento de consumo na contemporaneidade. *Comunicação, Mídia e Consumo*. Jul. 7 (19), 2010, pp.107-124. Available at: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/197>>. Acesso em 01 abr 2018.

BRUSILA, Johannes. Musical Otherness and the Bhundu Boys: The construction of the 'West' and the 'Rest' in the discourse of World Music. In: **Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production**. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

CAMBRIA, V; FONSECA, E; GUAZINA, L. "With the People": Reflections on Collaboration and Participatory Research Perspectives in Brazilian Ethnomusicology. *Ethnomusicology in Brazil. New Series, Journal of Department of Musicology of the Georg August University Gottingen*, Gottingen, v. 5, n. 1, p. 55-80, jan. 2007. Disponível em: http://www.journaltheworldofmusic.com/previous/womns2016_5_1.html. Acesso em: 28 mar. 2018.

CAMPBELL, C. O Consumidor Artesão: Cultura, Artesania e Consumo em uma Sociedade Pós-Moderna. *Antropolítica*, n. 17, pp. 45-67, 2º semestre 2004. Disponível em: http://www.uff.br/antropolitica/revistasantropoliticas/revista_antropolitica_17.pdf. Acesso em 18 fev. 2018.

CAMPOY, Leonardo. **Trevas sobre a luz: O underground do Heavy Metal Extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2012.

CANCLÍNI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CANCLÍNI, Nestor Garcia. **La globalización imaginada**. Buenos Aires: Paidós, 1999.

CARDOSO FILHO, Jorge. As materialidades da canção midiática: Contribuições metodológicas. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 11, n.2, 2009, pp.80-88.

CLARKE, P. A Magic Science: Rock Music as a Recording Art. *Popular Music*, v. 3, n. 1, p. 195-213, jan./jan. 1983.

CLARKE, S; HISCOCK, P. Hip-hop in a Post-insular Community. Hybridity, Local Language, and Authenticity in an Online Newfoundland Rap Group. *Journal of English Linguistics*, Inglaterra, v. 37, n. 3, p. 241-261, mar. 20.

CLAWSON, M.A. Women Play The Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation In Alternative Rock Music. *Gender and Society*, v. 13, n. 2, apr. 1999.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CLIFFORD, J; MARCUS, G.E (eds). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

COMAROFF, J; COMAROFF, J. **Theory from the south: Or, how euro-america is evolving toward Africa**. 1 ed. Londres e New York: Routledge, 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CONNEL, John; GIBSON, Chris. **Sound tracks: music, identity and place**. Londres: Routledge, 2003. 307 p.

CORREIA, Joaquim. **Beto dos windies: beto kalulu: Da cena musical em Luanda à consagração no Algarve**. 2 ed. Lisboa: Ideias com História, 2017.

CUNHA, Anabela. Processo dos 50: memórias da luta clandestina pela independência de Angola. *Revista Angolana de Sociologia*, n.8, 2011. Disponível em: <http://ras.revues.org/543 ; DOI : 10.4000/ras.543>. Acesso em 29 mar 2018.

DANIEL, Y. **Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba Blacks in the Diaspora**. Indiana: Indiana University Press, 1959.

DANIELSEN, A. **Musical Rhythm in The Age of Digital Reproduction**. Farham: Ashgate, 2010.

DAWE, K. The cultural study of musical instruments. In: Martin Clayton; Trevor Herbert; Richard Middleton (eds). **The Cultural Study of Music**. A critical introduction. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2003.

DELORY-MOMBERGER, C. **As histórias de vida: Da invenção de si ao projeto de formação**. Natal: EDUFRN, 2014.

DE NORA, T. **Music in everyday life**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.

DEWEY, John. **Art as experience**. 23 ed. Nova Iorque: Perigee Books, 1980.

DIAS, Helenice Moreira. Angola na Rota pela Independência: Apontamentos iniciais para um debate historiográfico da produção acadêmica brasileira. **XIV Memória e Patrimônio**, Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010.

DURAND, G. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ERLMANN, Veit. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. **Public Culture**, [S.L], n. 8, p. 46-87, set. 1995.

FABBRI, F. **Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind**. X **International Association for the Study of Popular Music**, Liverpool, 1998.

FABBRI, F. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: HORN, D; TAGG, P (eds). **Popular Music Studies**. Gotemburgo: International Association for the Study of Popular Music, 1981, pp. 52-81.

FELD, S. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: GIANNATTASIO, F; GURIATI, G. **Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?** Udine: Intersezioni Musicali, 2017.

FEARING, A.; KONKLE, T. LAITSCH, J, PIERCE, H. RATER, C., REECE, K, STOECKER, R. VARELIS, T. Is Hip-Hop Violent? Analyzing the Relationship Between Live Music Performances and Violence. **Journal of Black Studies**, 1 (21), 2018.

FERNANDES, Fernando. O autodidata em música. 2008. **Monografia** (Licenciatura em Música). Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FIUZA, Alexandre. Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa. **ArtCultura**, Uberlândia, v.17, n.31, jul-dez 2015, pp. 57-72.

FORTUNATO, J. Análise da Dependência Externa e da Inflação na Economia Angolana na Década de 1990. 70 f. **Monografia** (Graduação). Departamento de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Santa Catarina. 2001.

FONSECA, S. Leituras da África e da Afrodescendência nas Produções Contemporâneas de MC Kappa, MC Valete e do Grupo Simples RapOrtagem. **Dissertação** (Mestrado). 103 f. Departamento de Letras.

FREIRE FILHO, J. Das subculturas às pós-subculturas juvenis: Música, estilo e ativismo político. **Contemporanea** – Revista de Comunicação e Cultura, v.3, n.1, 2005, pp.138-166.

FRIEDLANDER, P. Rock and Roll: Uma história social. São Paulo: Record, 2002.

FRITH, S. 1998. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GARCIA GUTIÉRREZ, Antonio. **Desclasificados**: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación. 1 ed. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

GARCIA GUTIÉRREZ, Antonio. Desclassification in Knowledge Organization: a post-epistemological essay. **Transinformação**, Campinas, v. 23, n. 1, p. 5-14, jan./abr. 2011. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/doritchka/garca-gutierrez-desclassificao>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

GARCIA GUTIÉRREZ, Antonio Garcia. **La identidade excessiva**. 1 ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

GARSON, M. Jovem Guarda: A construção social da juventude da indústria cultural. 349 F. **Tese** de Doutorado (Sociologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GLIGORIJEVIK, Jelena. The global and the local in Max Cavalera's Music Projects. **Etnomusikologian Vuosikirja**, v.23, 2011, pp.140-164.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: 34, 2001.

GONZALES, Z.; BAUM, C. Desdobrando a Teoria Ator-Rede: Reagregando o Social no trabalho de Bruno Latour. **Polis e Psique**, v.3, n.1, 2013.

GRANT, J. Bring the Noise: Hypermasculinity in Heavy Metal and Rap. **Journal of Social Philosophy**, v.27, n. 2, outono 1996.

GREENE, P. Wired Sound and Sonic Cultures. In: **Wired for Sound**. Engineering and technologies in sonic cultures. Paul D. Greene, Thomas Porcello (eds). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2005.

GREENE, P. Electronic and Affective Overdrive. Tropes of Transgression in Nepali's Metal Scene. In: J.Wallach; Harris Berger; Paul D. Greene (eds). **Metal Rules The Globe**. Heavy Metal Music Around The World. Durham & London: Duke University Press, 2011.

GUIMARÃES, R. Luandino Vieira: A resistência nos musseques (1962). **Revista Eletrônica Boletim do TEMPO**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 19, 2009. Disponível em: <http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4975:luandino-vieira--a-resistencia-nos-musseques-1962&catid=40&Itemid=127>. Acesso em 29 mar 2018.

GUMBRECHT, Hans. **A produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HAGEN, R. Musical style, Ideology and Mythology in Norwegian Black Metal. In: WALLACH, J; BERGER, H. M; GREENE, P. D. **Metal Rules The Globe**. Heavy Metal Music Around The World. Londres: Duke University Press, 2011, pp. 180-200.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, P. The Relationship Between Types of Rap Music and Memory in African American Children. **Journal of Black Studies**, 28 (6), jul. 1998, pp. 802-814.

HALL, J. Irony in the Lyrical and Appropriation Criticism of Rage Against The Machine. **Studies in Popular Culture**, v.26, n.1, out. 2003, pp. 77-89.

HALNON, K. Alienation Incorporated: F*** the mainstream music in the mainstream. **Current Sociology**, v. 53, n. 3, 2005.

HARBERT, Benjamin J. Noise and its formless shadows: egypt's extreme metal as avant-garde nafas dawsha: **The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.

HARRIS, K. Roots?: The relationship between the global and the local within the Extreme Metal Scene. **Popular Music**, v.19, n.1, 2000, pp. 13-30.

HARRISON, K. The Second Wave of Applied Ethnomusicology. **MUSICultures**, v.41, n. 1, 2014, pp. 57-72.

HECKER, P. **Turkish Metal**. Music, Meaning and Morality in a Muslim Society. Burlington: ASHGATE, 2012.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n.8, jan/jul 2011, pp.253-277.

HEIMER, Franz-Wilhelm. Estrutura social e descolonização em Angola. **Análise Social**. Segunda Série, Vol. 10, No. 40 (1973), pp. 621-655.

HERSCHMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI JR, J; PEREIRA DE SÁ, S. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

HERITAGE, G. Accept(ing) the other (Metallica) hypermasculine image: Case studies towards an alternative understanding of hypermasculinity in the aesthetics of 1980s heavy metal. **Metal Music Studies**, v. 2, n. 1, 2016.

HILL, R. Power has a penis: Cost reduction, social exchange and sexism in metal – Reviewing the work of Sonia Vasan. **Metal Music Studies**, v. 2, n. 3, 2016.

HOCHHAUSER, S. The marketing of Anglo-identity in the North American Hatecore Metal Industry. In: WALLACH, J; BERGER, H. M; GREENE, P. D. **Metal Rules The Globe**. Heavy Metal Music Around The World. Londres: Duke University Press, 2011, pp. 161-180.

HOLT, Fabian. **Genre In Popular Music**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.

HUBER, A. Mainstream as a Metaphor: Imagining Dominant Culture. In: BAKER, S.; BENNET, A; TAYLOR, J. **Redefining Mainstream Popular Music**. Londres/New York: Routledge, 2013.

INGOLD, T. Anthropology contra Ethnography. **HAU**, Journal of Ethnography Theory, v.7, n.1, 2017, pp. 21-26.

INGOLD, T. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da Antropologia. **Educação**, Porto Alegre, v. 39, n. 3, pp. 404-411, dez.2016.

KAHN-HARRIS, Keith. **Metal Beyond Metal**. Disponível em: <http://www.kahn-harris.org/metal-beyond-metal/>. Acesso em 28 mar 2018.

KAHN-HARRIS, K. **Extreme Metal**. Music and Culture on the Edge. New York: Berg, 2007.

KAHN-HARRIS, K. "You are from Israel and hat is enough to hate you forever": Racism, Globalization and Play within the Global Extreme Metal Scene. In: J, Wallach. H. Berger. P, D.Greene, 2013. **Metal Rules The Globe**: Heavy Metal Music Around The World. Durham & London: Duke University Press, 2011. pp.200-226.

KING, S. **Reggae, Rastafari and the Rhetoric of Social Control**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2002.

KNOPKE, Ekkhard. Headbanging in Nairobi: The emergence of Kenyan Metal Scene and its transformation of the metal code. **Metal Music Studies**, v.1, n.1, 2015.

KONKLE, T; FEARING, A; LAITSCH etc al. Is Hip-Hop Violent? Analyzing the Relationship Between Live Music Performances and Violence. **Journal of Black Studies**, v.49, n.3, 2018, pp. 235-255.

KROMHOUT, M. An Exceptional Purity of Sound: Noise Reduction Technology and the Inevitable Noise of Sound Recording. **Journal of Sonic Studies**, n. 7, june 2014.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Heavy metal com dendê: Rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

JANOTTI JR, J; CARDOSO FILHO, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: Trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, UNB, 6 a 9 de setembro de 2006.

JANOTTI JR, J. **Rock me like the devil**. A Assinatura das cenas musicas e das identidades metálicas. Recife: Pergaminho de Papel Finíssimo, 2014.

JANOTTI JUNIOR, J. ; PEREIRA DE SÁ, S (orgs). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

JOFFÉ, G. A Primavera Árabe no Norte de África: Origens e Perspectivas de Futuro. **Relações Internacionais**, n.30, pp. 85-116.

JOSSO, M.C. História de vida e projeto: A história de vida como projeto e as histórias de vida a serviço de projetos. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.25, n.2, jul/dez 1999, pp. 11-23.

JULIEN, O. The diverting of musical technology by rock musicians: The example of double-tracking. **Popular Music**, v. 18, n. 3, 1999, pp. 357-365.

LATOURE, B. **Reagregando o social**. Uma introdução á Teoria Ator-Rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LÁZARO, G.; SILVA, O. Hip-Hop em Angola: O Rap de Intervenção Social. **Caderno de Estudos Africanos**, 2016, 31, pp. 41-67.

LEE, C; LEE, Y; WICKS, B. Segmentation of festival motivation by nationality and satisfaction. **Tourism Management**, n. 25, 2004, pp. 61-70.

LEITÃO, A.N. Mercado Económico em Angola: Perspetiva de Evolução. Embaixada da República de Angola em Portugal. **Representação Comercial**. 2015.

LIBERATTI, Marco Antonio. A privatização dos conflitos na África: O caso de Angola. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, USP, São Paulo, n.22-23, 2001, pp.157-172.

LOPES, P. A. Heavy Metal no Rio de Janeiro e Dessacralização de Símbolos Religiosos: A música do demônio na cidade de São Sebastião das terras de Vera Cruz. **Tese** (Doutorado). 191f. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006.

LOPEZ-CANO, Ruben. Favor de no tocar el género?: Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. In: MARTÍ, J; MARTINÉZ, S. (eds). **Voces e imágenes en la etnomusicología actual. Actas del VII Congreso de la Sibe**, Madrid, mar. 2004.

LULL, J. Popular Music: Resistance to New Wave. **Journal of Communication**, winter 1992. pp. 121-131.

LYNXWILER, J. GAY, D. Moral Boundaries and Deviant Music: Public Attitudes Toward Heavy Metal and Rap. **Deviant Behaviour**, 21 (1), 2000, pp. 63-85.

LYSLOFF, R. T.A., GAY, L.C.G. Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century. In: **Music and Technoculture**. René T.A. Lysloff; Leslie C. Gay Jr (eds). Middletown: Wesleyan University Press: 2003.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.1, n.15, 2001, pp. 74-82.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MANUEL, Peter. The cassette industry and popular music in North India. **Popular Music**, v.10, n.2, may. 1991, pp. 189-204.

MARTINS, R.; BARROS, M; LIMA, R.W. Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil. **Famecos, Mídia Cultura e Tecnologia**, 22 (1), pp. 59-80, jan-mar 2015.

MARTINS, V. Politics of power and hierarchies of citizenship in Angola. **Citizenship Studies**, 2016, 21 (1), pp. 100-115.

MARZANO, A. Cruzes e Feitiços. Identidades e trocas culturais nas práticas fúnebres em Angola. **Varia História**, Belo Horizonte, v.32, n.59, mai/ago 2016, pp. 471-504.

MAUSS, M. **Antropologia e Sociologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAYER, Adam; TIMBERLAKE, Jeffrey M. The fist in the face of God: Heavy Metal Music and Decentralized Cultural Diffusion. **Sociological Perspectives**, 2014, v.57 (1), pp 27-51.

MBEMBE, A. **Sair da grande noite**. Ensaios sobre a África descolonizada. Luanda: Mulemba, 2014.

MBEMBE, A. O tempo em movimento. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 3, dez/2017-mar/2018.

MCKENZIE, T.S. **Power Chord**. One man's ear-splitting quest to find his guitar heroes. Nova Iorque: Harper Collins, 2012.

MEDEIROS, Abda de Souza. **Entre a Terra do Sol e a Cidade Maravilhosa: Rotas, Desvios e Torneios de Valor nos Circuitos do Rock-Metal**. Curitiba: Editora CRV, 2017.

MEINTJES, L. **Sound of Africa!** Making Music Zulu in a South African Studio. Londres: Duke University Press, 2003.

MEIRELES, A.; CAVALCANTE, F. Qualidade de voz no estilo de canto heavy metal. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 32, 2015, pp. 197-218.

MENEZES, Solival Silva e. Dinâmica da transição de uma economia dependente colonial para economia centralmente planejada e sua inflexão recente para economia de mercado. **Tese de Doutorado**. Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da USP, Universidade de São Paulo, 1996.

MESSIANT, Christine. Luanda (1945-1961): Colonisés, Société Colonialiste. In: M. Cahen (ed). **Vilas et Cidades: Bourgs et Villes en Afrique Lusophone**. Paris: L'Harmattan, 1989.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/ Projetos globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, W. Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em Política. **Caderno de Letras da UFF**. Dossiê Literatura, Língua e Identidade, n. 34, 2008, pp. 287-324.

MIGNOLO, Walter. DELINKING. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. **Cultural Studies**, [S.L], v. 21, n. 2, p. 449-514, out. 20078. Disponível em: <http://waltermignolo.com/wp-content/uploads/2013/03/WMignolo_Delinking.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2018.

MILLER, Daniel. **Stuff**. Cambridge: Polity Press, 2010.

MITCHELL, TONY. Doing Damage in My Native Language. The Use of “Resistance Vernaculars” in Hip Hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand. In: **GLOBAL POP, LOCAL LANGUAGE**. Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (ed). Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.

MIZRAHI, M. “É o beat que dita”: Criatividade e a não proeminência da palavra na Estética Funk Carioca. **Revista Ensembles**, 2015, v.1, n. 2, pp. 42-65.

MOEHN, F. New dialogues, old routes: Emergent Collaborations between Brazilian and Angolan Music Makers. **Popular Music**, v.30, n.2, may 2011, pp. 175-190.

MONSON, Ingrid. Repetition, and theories of globalization. **Ethnomusicology**, v.43, n.1, winter, 1999. Ohio: Ohio University Press, 2008.

MONTEIRO, T. **Tudo isto é pop**: portugalidades musicais contemporâneas entre a tradição e a modernidade. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

MONTEIRO, T. “Entre a Sé de Braga e Nova Iorque” ou “modernidade rural” e “tradição urbana” na música popular midiática portuguesa – o caso António Variações. **XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Fortaleza, set. 2012.

MOORMAN, M. **Intonations**: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times. Ohio: Ohio University Press, 2008.

MORGAN, M. Making Space for Experiences. **Journal of Retail and Leisure Property**, n. 5, 2006, pp. 305-313.

MUDIMBE, V.Y. **The invention of Africa**: Gnosis, philosophy and the order of knowledge. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

MUNRO, M. **Different Drummers**. Rhythm & Race In The Americas. Los Angeles: University of California Press, 2013.

NASCIMENTO, Washington Santos. Gentes do Mato: Os “Novos Assimilados em Luanda (1926- 1961). **Tese** (Doutorado). 235 f. Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2013.

NEGUS, K. **Popular Music in Theory**: An Introduction. Cambridge: 1996.

NEVES, J. L. C. O crescimento económico português no pós-guerra: um quadro global. **Análise Social**, v.29, n. 128, 1994, pp. 1005-1034. Disponível: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223378178X8sYF6cn2Bl69AP4.pdf>. Acesso em 01 de abr 2018.

NILSSON, Magnus. Race and gender in globalized and postmodern metal. In: HEESCH, F; SCOTT, N. **Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches**, Routledge: Londres/Nova Iorque, 2016, p. 258-271.

OBIJOFOR, Levi. Is bad news from Africa good news for western media?. **Journal of Global Mass Communication**, v.2, n.3/4, 2009.

OCHOA, Ana María. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Santiago de Chile: Grupo Editorial Norma, 2003.

O'CONNEL, J.M.; CASTELO-BRANCO, S (eds). **Music and Conflict**. Illinois: University of Illinois, 2010.

OLIVEIRA, A.; GUERRA, P. I make the product: Do it yourself ethics in the construction of careers in the Portuguese Alternative Rock Scene. In: GUERRA, P.; COSTA, P. **Redefining Art Worlds In The Late Modernity**. Porto: Universidade do Porto, 2016.

OLIVEIRA, R.S. **Magnífica e Miserável**. Angola desde a Guerra Civil. Lisboa: Tinta da China, 2015.

OLIVEIRA, Silvia de. Olhar a pobreza em Angola: causas, consequências e estratégias para sua erradicação. **Ciências Sociais Unisinos**, v.48, n.1, jan-mar, 2012, pp. 29-40.

PATE, A. **In the Heart of the Beat**. The Poetry of Rap. Maryland: The Scarecrow Press, 2010.

PEARCE, J. A Guerra Civil em Angola 1975-2002. Lisboa: Tinta da China, 2017.

PEREIRA DE SÁ, S. Cultura Material, Gostos e Afetos para Além da Noção de Presença. In: MENDONÇA, C.; DUARTE, E.; FILHO, J (orgs). **Comunicação e Sensibilidade**. Pistas Metodológicas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

PEREIRA DE SÁ, S. Contribuições da Teoria Ator-Rede para a Ecologia Midiática da Música. **Contemporânea** (Comunicação e Cultura), v. 12, n. 3, set-dez 2014, pp. 537-555.

PEREIRA DE SÁ, S. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JR, J; PEREIRA DE SÁ, S. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

PHILIPPOV, M. **Death Metal and Music Criticism**. Analysis of the Limits. Maryland: Lexington Books, 2012.

PIMENTA, F. Ideologia Nacional dos Brancos Angolanos (1900-1975). **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**, Coimbra, setembro de 2004.

PINEAU, G. As histórias de vida em formação: Gênese de uma Corrente de Pesquisa-Ação-Formação-Existencial. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 32, n. 2, mai/ago 2006, pp. 329-343.

POLANYI, Karl. **A grande transformação**: As origens de nossa época. 2 ed. Rio de Janeiro: Compus, 2000.

PURCELL, N. *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*. Carolina do Norte: Macfarland, 2012.

QUEIRÓS, A.F.S. A experiência nos festivais de música. **Dissertação** (Mestrado). 117f. Instituto Superior de Contabilidade e de Administração da Universidade de Aveiro. 2014.

QUEIROZ, T. NARONDY, B. Cenas Musicais no Interior do Nordeste. In: **XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, 04 a 07 set 2015.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em América Latina. **Dispositio**, v. 24, n. 51, *Crítica Cultural em Latinoamérica: Paradigmas globales y enunciaciones locales* (1999), pp. 137-148.

RADOVANOVIC, B. Ideologies and Discourses: Extreme Narratives in Extreme Metal Music. **ART + MEDIA**, Journal of Art and Media Studies, n. 10, out 2016.

REIA, J. Around the X: Reflections on Straight Edge, Visuality and Identity Boundaries. **Imaginations**, Journal of Cross-Cultural Image Studies, v. 7, n. 2, 2017.

REGEV, Motti. **Pop-rock music**. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Cambridge: Polity Press, 2013.

REGEV, Motti. Cultural uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism. **European Journal of Social Theory**, 2007, v.10, n.123. <http://est.sagepub.com/content/10/1/123>

REGEV, M. Algunas Notas Acerca Del Surgimiento Del Campo Global de Música Pop-Rock: Los Casos de Argentina E Israel. In: **VI Congreso de La Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)**. Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina. Anais, Buenos Aires, Argentina, 2005.

RICE, T. Ethnomusicology in Times of Trouble. **Yearbook for Traditional Music**, v. 46, 2014, pp. 191-209.

ROBERTSON, M. The constraints of colour: Popular Music Listening and the Interrogation of Race in Post-Apartheid South Africa. **Popular Music**, v. 30, n. 3, out 2011, pp. 455-470.

ROCHOW, K; STAHL, G. The Scene and The Unseen: Mapping the (Affective) Rhythms of Wellington and Copenhagen. **Imaginations**, v. 7, n. 2, 2017.

RICHES, G; BRETT, L.; KARL, S. FEMALE, MOSHER, TRANSGRESSOR: A Moshography of Transgressive Practices Within Leeds Extreme Metal Scene. **Journal of the International Association for the Study of Popular Music**, v.4, n. 1, 2014.

RIZZI, E.M. Music Production in Heavy Metal Music. How can Genre-Specific Post-Production Techniques Increase Heaviness in Heavy Metal Music? **Dissertação** de Mestrado em Produção Musical. 30p. University of New York: 2016.

ROBERTSON, Mary. The constraints of colour: popular music listening and interrogation of 'race' in post-apartheid South Africa. **Popular Music**, v. 30, n.3, 2011, pp.455-470.

RODRIGUES, F. Antigos Combatentes Africanos das Forças Armadas Portuguesas. A Guerra Colonial como Território de (Re)conciliação. 350f. **Tese** (Doutorado). Departamento de Economia da Universidade de Coimbra. 2016.

RODRIGUES, Cristina Udelsmann. Pobreza em Angola: efeito da guerra, efeitos da paz. **Revista Angolana de Sociologia**, n.9, 2012, pp.113-123.

RODRIGUES, V. Fora da Mídia e Dentro do Salão: Samba-Rock e Mestiçagem. **Dissertação** (Mestrado). 98f. Departamento de Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

ROGERS, A. Women in Hypermasculine Environments: An Analysis of Gender Dynamics in the Heavy Metal Subculture. **Dissertação** (Mestrado). 76f. University of South Carolina, Columbia, 2015.

SABIN, R. (ed). **Punk Rock: So what?** Londres: Routledge, 1999.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2003.

SANDRONI, C. **Feitiço Decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: ZAHAR, 2012.

SANTOS, Boaventura De Sousa. **Descolonizar el saber, reinventar el poder**. Uruguai: Trilce, 2010.

SANTOS, B. Epistemologías del Sur. Estudio. **Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social**, v.16, n. 54, jul/set 2011, pp. 17-39.

SARDO, S. Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. **Música e Cultura**, v. 8, n.1, 2013, pp. 66-77.

SARDO, S. **Guerras de Jasmin e Mogarim**. Música, Identidade e Emoções em Goa. Alfragide: Texto, 2010.

SCHPPERS, M. **Rockin'Out Of the Box**. Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock. Londres: Rutgers University Press, 1964.

SEEGER, A. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21-st Century. Em Pauta, v. 19, n. 32/33, jan/dez 2008. SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, pp. 237-260, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>. Acesso em 29 mar 2018.

SEEGER, A. **Por que Cantam os Kisedjê**. Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: COSAC NAIFY, 2015.

SILVA, R. Sons e sentidos: Entrevista com Steven Feld. **Revista de Antropologia**, v.58, n.1, 2015, pp. 439-468.

SILVA, S.R. A globalização como desafio para o trabalho de campo e a produção etnográfica. In: BARROS, C; CAMPANELLA, B (org). **Etnografia e Consumo Midiático**. Novas tendências e desafios metodológicos. Rio de Janeiro: e-Papers, 2016.

SILVA, M.A.S. Cartas, fitas cassete e fanzines: A circulação do metal no Brasil como modelo da dádiva. **Metal Music Studies**, v.4, n. 1, 2018. pp.229-237.

SMALL, Christopher. **Musicking**. The Meaning of Music. Middletown: Wesleyan University, 1998.

SMIALEK, E. Genre and Expression in Extreme Metal Music. **Dissertação** (Mestrado). 330f. Schulich School of Music, McGill University. 2015.

SOUZA, Mariana Jantsch. Fronteiras Simbólicas. Espaço de hibridismo cultural, Uma leitura de dois irmãos de Mil Hatoum. **Letrônica**, Porto Alegre, v.7, n. 1, pp. 475-489, jan/jun 2014.

SULLIVAN, R. RAP and RACE: It's Got a Nice Beat, But What About the Message? **Journal of Black Studies**, v. 33, n. 5, may 2003, pp. 605- 622.

STRAW, W. Some Things a Scene Might Be. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2015, pp.476-485.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities.. **E-Compós**, [S.L], v. 6, n. 1, p. 1-16, mar./mai. 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies**, Londres, v. 5, n. 3, p. 361-375, out. 1991.

STETINA, T. **Metal Rhythm Guitar**.v.1. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.

SILVA, M., JANOTTI, J., RIBEIRO, N. Um artefato que deve ser valorizado: o suporte sonoro fitas cassete como patrimônio cultural da cena do metal. In: Sá, S., Polivanov, B., Evangelista, S. **Música, som e cultura digital**. Perspectivas comunicacionais brasileiras. Rio de Janeiro: e-Papers, 2016.

RODRIGUES, Fátima da Cruz. Antigos combatentes africanos das Forças Armadas Portuguesas. A guerra colonial como território de (re)conciliação. **Tese de Doutorado** em Sociologia, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <<http://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/23328/4/capa%20tese%20final%20original%20Fatima%20Rodrigues.pdf>>. Acesso em 03 nov 2017.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da Sociologia**: indivíduo e sociedade. Zahar: Rio de Janeiro, 2006.

TAGG, Philipp. Analisando a música popular: Teoria, método e prática. **Em Pauta**, v.14, n.23, dez.2003.

TJORA, A. The social rhythm of the rock music festival. **Popular Music**, v. 35, n. 1, 2016, pp. 64-83.

THORNTON, S. **Club Cultures**: Music, Media, and Subcultural Capital. Hanover: University Press of New England, 1996.

TORRES, A. Pacto Colonial e industrialização de Angola (anos 60-70). **Análise Social**, v. 19, n. 77, 1983, pp. 1101-1119.

TRIPP, D. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, v. 31, n. 3, 2005, pp. 443-466.

TROTTA, F; MONTEIRO, M. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. **E-Compós**, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago 2008.

TYGEL, J; NOGUEIRA, L. Etnomusicologia participativa: Alguns pontos sobre conceitos e possibilidades. **XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)**, Salvador, 2008.

VARAZ-DIAZ, N. et al. Predictors of communal formation in a small heavy metal scene: Puerto Rico as a case study. **Metal Music Studies**, Intellect Books, v. 1, n. 1, p. 87-103, out. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1386/mms.1.1.87_1>. Acesso em: 24 mar. 2018.

VERNE, Markys. Music, Transcendence and the Need for (Existential) Anthropologies of the Individual. **Zeitschrift fur Ethnologie**, v.140, pp.75-89, mar 2015. Disponível em: <http://www.ethnologie.uni-bayreuth.de/de/team/_Ehemalige_Mitarbeiter/Verne_Markus/publikationen/Verne-2015---Transcendence.pdf> . Acesso 24 mar 2018.

VERNE, Markus. The Limits of Contextualism. Malagasy Heavy Metal, “Satanic” Aesthetics, and the Anthropological Study of Popular Music. **Deja Lu**, v. 1, p. 1-20, jan. 201. Disponível em: <<https://www.wcaanet.org/downloads/dejalu/translations/verne.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

VISCONTI, E. A guitarra elétrica na Música Popular Brasileira: Os estilos dos Músicos José Menezes e Olmir Stocker. **Tese (Doutorado)**. 255f. Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas Canibais**: Elementos para uma Antropologia Pós-Estrutural. São Paulo: COSAC NAIFY, 2015.

ZUMTHOR, P. **A Letra e a Voz**. Literatura Medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WALLACH, J; BERGER, H.; GREENE. Affective overdrive, scene dynamics and identity in the global metal scene. In: Jeremy Wallach, Harris M. Berger, Paul D. Greene (eds). **Metal Rules The Globe**. Heavy Metal Music Around The World. Durham & Londres: Duke University Press, 2011.

WALLACH, Jeremy; LEVINE, Alexandra. I want you to support local metal: A theory of metal scene formation. **Popular Music History**, Sheffield, v. 6, n. 1, p. 116-134, mar. 2011.

WALSER, R. **Running With The Devil**. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WALTENBERG, L. Perspectivas para pensar o álbum conceitual no cenário musical contemporâneo. **VI CONECO** – Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação – UERJ- UFF-UFRJ-PUC-RIO-FIOCRUZ, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 23 a 25 out 2013.

WEINSTEIN, D. The Globalization of Metal. In: J. Wallach; H. Berger; Paul D. Greene (eds). **Metal Rules The Globe** – Heavy Metal Around The World. Durham & Londres: Duke University Press, 2011.

WEINSTEIN, D. **Heavy Metal. The Music and Its Culture**. Los Angeles: DA CAPO PRESS, 2001.

WHEELER, Jesse Samba. Rumba Lingala e a revolução na nacionalidade. **Em Pauta**, v.13, n. 21, dezembro 2002.

WHITE, Bob W. Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms. *Cahiers d'études africaines*, n. 168, 2002, p. 663-686. Disponível em: <http://etudesafricaines.revues.org/161>. Acesso em 29 mar 2018.

WICKE, P. Rock Music: A musical aesthetic study. **Popular Music**, v.2, jan 1982, pp. 219-243.

WITEK, M.; CLARKE, E.; WALLENTIM, M.; KRINGELBACK, M; VUUST, P. Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music. **PLOS ONE**, v.9, n.4., abr. 2014.

WOODWARD, K. Identidade e Diferença: Uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA; T., HALL, S; WOODWARD, K (orgs). **Identidade e Diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

Entrevistas

Adilson Marcelino

Ailton

Antonio Barrote
Aventino
Álvaro Reis
Anderson Gavião
Braz
Bona Ska
Carlos Bessa
Claudio Henriques
Costinha
Eddy British
Edson Ferraz
Edvírus
Lil Jorge
Luís Fernandes
Jayro Cardoso
João Paulo
Josias
Hélio Cruz
Hugo Pedreira
Igor de Almeida
Kcassio Kacage
LP
Manel Kavalera
Marco Ferraz
Markus Reis
Michel Fio
MG
Otoniel Helber
Paulo Teacher
Nilzo Baptista
Pagia Chitumba
Queirós Ladino
Red Kimba
Seth William

Sónia Ferreira
 Tiago Oliveira
 Tiranuz
 Yannick Matos
 Yannick Merino
 Yuri Almeida
 Toke É Esse
 Tozé
 Vanilson Teixeira
 Vladimir Torrinha
 Zé Beato
 William Sazanga
 Wilker Flores

Literatura

AGUALUSA, J.E. Guerra I Pau a Angola. Kosmopolis. Festa Internacional de la Literatura. 14 a 19 set 2004, Barcelona.

AGUALUSA, J.E. Estação das Chuvas. Alfragide: Dom Quixote, 1996.

PEPETELA. A geração da utopia. Lisboa: Leya, 2013.

Sites consultados

A WORLD MAP OF METAL BANDS PER CAPITA. THE ATLANTIC. Entertainment. 29 mar 2012. Disponível em: <<http://www.thewire.com/entertainment/2012/03/world-map-metal-band-population-density/50521/>>. Acesso em 18 mai 2017.

BROWSE BANDS – BY COUNTRY. ENCYCLOPEDIA METALLUM. The Metal Archives. Disponível em: <<http://www.metal-archives.com/browse/country>>. Acesso em 18 mai 2017.

DEATH METAL ANGOLA. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011. Disponível em: <<http://www.deathmetalangola.org/>>. Acesso em 18 mai 2017.

FÁBRICA DE GUITARRAS GIBSON LUTA CONTRA FALÊNCIA E TEM DÍVIDA DE US\$ 375 MILHÕES, DIZ JORNAL. Música. G1 Globo. 20 fev 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/fabrica-de-guitarras-gibson-luta-contra-falencia-e-tem-divida-de-us-375-milhoes-diz-jornal.ghtml>>. Acesso em 01 abr 2018.

FORTURNATO, J. MÚSICO CARLOS BURITY. Um activista da semba. Jornal de Angola. Cultura. Música. 29 jul 2013. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/musico_carlos_burity_um_activista_do_semba>. Acesso em 01 abr 2018.

METAL DESCENT. Breakdown. Disponível em: <http://metaldescent.com/breakdown/> Acesso em 01 ago 2017.

MORREU RAUL INDIPWO, música e cantor do Duo Ouro Negro. AngoNotícias. 05 jun 2006. Disponível em: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/9500/morreu-raul-indipwo-musico-e-cant>. Acesso em 01 abr 2018.

OLIVEIRA, W. Elias Dia Kimuezo. Grande Entrevista. Cultura. Caderno da Rede Angola. Disponível em: ><http://www.redeangola.info/especiais/a-musica-nacional-esta-a-desaparecer/>>. Acesso em 31 de mar 2018.

RAPPER LIL JORGE NO ESPAÇO BAHIA. Cultura. Portal de Angola. 25 set 2012. Disponível em: <<https://www.portaldeangola.com/2012/09/rapper-liljorge-no-espaco-bahia/>>,. Acesso em 01 abr 2018.

Documentários

GLOBAL METAL. Direção de Sam Dunn e Scot McFadyen. Produção: Banger Films. 2008. 93 min.

HEAVY METAL IN BAGHDAD. Direção de Suroosh Alvi e Eddy Moretti. Produção de Vice. Elenco: Acrassicauda. 2008.

RUÍDO das Minas. A origem do Heavy Metal em Belo Horizonte. Direção de Felipe Sartoreto. Produção de Gracielle Fonseca. Edição de Leandro B. Lima. Minas Gerais, 2009. 83 min.

THE DISTORTED ISLAND: Heavy Metal Music And Community in Puerto Rico. Produção de Puerto Rico Heavy Metal Studies. 117:44 min.

WOODSTOCK- Mais que uma loja (2014). Direção de Wladimir Ratys Marques da Cruz. Produção do Estúdio BDT. Elenco: Igor Cavalera, Max Cavalera, João Gordo, Andreas Kisser, Gastão Moreira, Chris Skepis, Felipe Machado, Marcos Kleine.

GLOSSÁRIO

Bwé (Bué): Muito

Eh pá: Epa!

Fixe: Legal, bacana

Gajo: Rapaz

Granda: Grande

Kimbo: Conjunto de moradias localizadas nas zonas rurais do interior de Angola.

Lixado: “Foda” no sentido de “maneiro”, “incrível”

Mwangolé: Angolano

Miúdo: Criança, garoto.

Ombala: Pequenas aldeias ou povoados na língua umbundu.

Porreiro: Maneiro.

Puto: Jovem do sexo masculino.

Soba: Chefe de aldeias.