

Fantasma Thrash Metal: O metal como porta-voz da reivindicação do papel africano no mundo¹

Melina Aparecida dos Santos Silva
Universidade Federal Fluminense²

Resumo

O artigo tem por objetivo discutir a apropriação do gênero musical metal no cenário de pós-guerra civil, Angola. Desta forma, interessa-nos apresentar a construção desta cena musical a partir de dados colhidos durante o trabalho de campo no Festival Rock Huambo, em setembro de 2014, na província de Huambo (Angola). Partimos da indagação: como o local aciona as fronteiras estilísticas globais do metal para a inserção do gênero musical em território angolano? Nossa primeira hipótese é que esta sonoridade distanciada dos ritmos locais, como semba e kuduro, consista em um novo caminho para os próprios africanos, e outras nacionalidades, entenderem, perceberem e interagirem com as culturas africanas.

Palavras-chave

Heavy Metal; Angola; Cenas Musicais; Identidades Culturais

“Você veio para o lugar errado”

Policial: (...) Pesquisa o quê, miúda?

Eu: Cenas Musicais...

Policial: Interessante! Veio pesquisar kuduro ou semba?

Eu: Não, tio. Pesquiso sobre metal e rock.

Policial: Você vem do *Rio de Janeiro* para pesquisar sobre rock em Angola?! Querida, não tem isso aqui. Você veio para o lugar errado! Você tem de ir pros Estados Unidos ou para a Europa. Aqui não tem isso. Se você me falasse que veio pesquisar kuduro, eu acreditaria...

O diálogo consiste na primeira dinâmica ao desembarcar no Aeroporto Internacional 4 de fevereiro, em Luanda, capital de Angola, no dia 17 de setembro de 2014. O deslocamento do Brasil para Angola teve o intuito de iniciar o trabalho de campo sobre a apropriação do gênero musical metal² em cenários de pós-guerra civil. O destino final era a província de Huambo para participar da 4ª edição do Festival *Rock Huambo*, realizado nos dias 20 e 21 de setembro.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: melsantos1985@gmail.com

A surpresa do angolano ao se deparar com o motivo da viagem e sua descrição do metal como uma cultura ‘europeia’, ‘americana’ e, portanto, distanciada dos ritmos locais semba e kuduro, demonstra a reprodução das formas como os próprios africanos e outros países entendem, percebem e interagem com a África. Por um lado, a mídia ocidental enquadra os relatos sobre o continente, em geral, de forma negativa, dando destaque para o discurso do afropessimismo (OBIJIOFOR, 2009). Por outro, difunde-se a África como uma expressão cultural homogênea, definidora do que seria uma identidade única. Porém, o continente possui culturas plurais, com variações conforme a origem de diversos grupos, línguas, regiões, organização social e política (KI-ZERBO, 2006).

A tentativa de desconstrução da inexistência do metal em Angola iniciou-se com o documentário *Death Metal Angola*. A obra narra a relação dos angolanos com o gênero musical como um caminho de compreensão de seu contexto social. “Espaços desconstruídos e escombros fornecem lembretes panorâmicos sobre porque a música ‘hardcore’ ganhou esta posição³” (DEATH METAL ANGOLA, 2011, online). Angola obteve independência em 11 de novembro de 1975, após 15 anos de luta armada contra o colonialismo português. Após o conflito de descolonização, Angola passou por uma guerra civil em torno de disputas de poder entre os grupos políticos: Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA). A população angolana assistiu a um breve período de cessar fogo de 1991 a 1992. A guerra terminou no ano de 2002, com a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA (FISH, 2002).

O registro conta a história do casal Wilker Flores, guitarrista de *metal*, e Sonia Ferreira, moradores do orfanato Okutiuka, e as ações para realizar o festival internacional Rock Lalimwe Eteke Ifa³. O Rock Lalimwe Eteke Ifa consiste em uma reformulação do projeto ‘Festival Fora de Stock’, idealizado pelos músicos Yvanov Guardado e Wilker Flores, em maio de 2009. Este contou com a programação de bandas de rock angolano como Marines e Fios Eléctricos. Em 2011, Sonia Ferreira, Yvanov e Wilker, em parceria com o Movimento de Apoio e Divulgação do Rock Angolano, o Rock Lalimwe Eteke Ifa contou com as bandas angolanas Instinto Primário, Dor Fantasma, Before Crush, Black Soul e Singra. Em 2012, a edição se tornou internacional, tendo como convidado o grupo moçambicano, Self Esteem.

³ Metal consiste em um termo geral para o gênero heavy metal e seus subgêneros.

A quarta edição do Rock Lalimwe Eteke Ifa escalou catorze bandas de diferentes províncias, como Benguela, Huila, Huambo e da capital Luanda: Dor Fantasma, Zé Beato e Os Desempregados, Before Crush, Afogados, M’vula, Vodka, Paralelo State, Lunna, entre outras. Contudo, a programação do primeiro dia, 20, não aconteceu pela queda de luz no Pavilhão Osvaldo Serra, o que atrasou a montagem do palco e dos equipamentos. Desta forma, esta edição aconteceu no dia 21, com a apresentação de oito grupos: Dor Fantasma, Before Crush, Lunna, Paralelo State, Kizua Gourgel, Zé Beato e Still Rolling With Times e Vodka.

Com descrições introdutórias do trabalho de campo, o artigo busca compreender as negociações do global e do local na apropriação deste gênero musical pelos angolanos. Portanto, as reflexões elencadas foram frutos de experiência etnográfica (BARZ & COOLEY, 2008; GEERTZ, 2008; MAGNANI, 2008; SEEGER, 2004; 2008), buscando analisar as relações entre a música produzida pelos angolanos, sua organização social e as negociações com a cultura nacional e a internacional, a partir do metal.

Desta maneira, o artigo se divide em três seções: a primeira apresenta discussões teóricas sobre os conceitos de gêneros e cenas musicais, identidades culturais, com o intuito de encaminhar as questões observadas em campo. A segunda consiste na descrição das primeiras impressões da experiência etnográfica e a mudança no foco da pesquisa. Na última parte, rastreamos conexões sociais e as relações existentes entre o global e o local, como sugerido por Bruno Latour (2015) na Teoria Ator- Rede, e os hibridismos culturais na fusão de ritmos africanos com o metal. O esforço consiste em descrever a construção da cena musical, os atores envolvidos, e como o local aciona as fronteiras estilísticas globais do metal para inserção do gênero musical em território angolano.

No Mapa do Metal: Cenas musicais e identidades culturais

Qual é o país do metal? Quais locais possuem as maiores quantidades de bandas por habitantes? O Mapa do Metal, criado com dados do site *Metal Archives – Encyclopedia Metallum*, apresentou o número de bandas de metal para cada 100.000 habitantes. Apesar de lançado em 2012, o mapa revela os centros de produção do metal consolidados, como Noruega, Suécia, Inglaterra e Estados Unidos, e a posição das produções ‘periféricas’, como Brasil e África. Contudo, apontamos para a representação do continente africano na

apropriação do gênero musical: em grande parte do território, os cálculos destacam a inexistência de bandas de metal⁴.

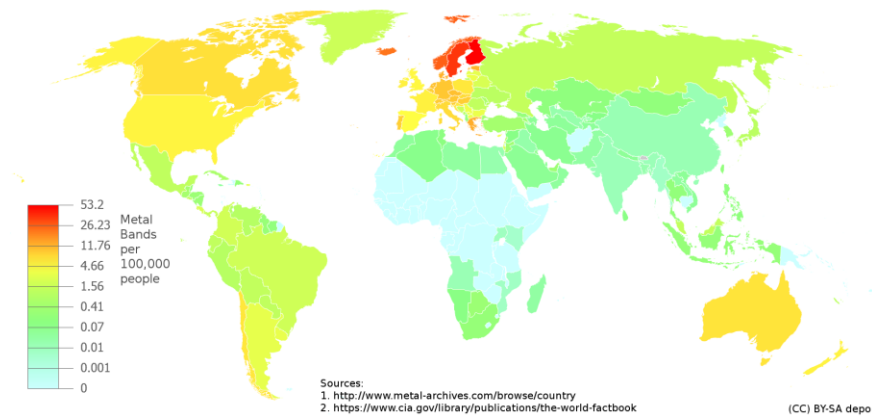


Figura 1: Metal na África? Representação do continente no mapa do metal Fonte: Whiplash

Na essência do mapa do metal e do imaginário do policial da imigração em Angola, notamos a “visão naturalizada dos países e das populações africanas, e o conhecimento nativo e estrangeiro, tanto do continente quanto de seu povo” (B’BÉRI & LOUW, 2011, p.377). Portanto, este afropessimismo, para B’béri e Louw, apresenta mais do que um discurso: consiste em um estado de espírito. Não somente como a África é imaginada e percebida no contexto da globalização, a partir dos discursos midiáticos, mas nas formas como os africanos se enxergam⁵.

O Mapa do Metal desenha a produção, a circulação e o consumo destas práticas musicais criadas em certos espaços urbanos, e ampliadas pelas tecnologias da informação. Desde a década de 1990, o conceito de cenas, problematizado primeiramente por Will Straw, reflete sobre a produção e a circulação de dinâmicas musicais desenvolvidas em certas cidades. Com análise das cenas de rock alternativo e de dance music, Straw (1991) discutiu as dinâmicas com os espaços urbanos e suas lógicas de mudança.

Nesta discussão, o conceito de cenas consistiria em uma oposição às comunidades musicais. Se a comunidade define um círculo estável de músicos, compositores, repertórios e ouvintes, em que atores se identificam com a utilização do mesmo repertório musical; cenas seriam “espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas

⁴ Acreditamos que os cálculos tenham sido prejudicados pelas poucas informações de bandas de metal divulgadas na internet, principal fonte de coleta de dados do mapa do metal.

⁵ Pensamento ocidental criado antes da colonização do século XIX. As justificativas oferecidas pelos britânicos para construir seu império africano traçaram algumas esferas das raízes do afropessimismo. Após tentativas de negociação com os africanos, os britânicos julgaram que eles não alcançavam os requisitos para explorar seus recursos naturais, e não tinham estrutura requisitada para construir uma economia viável. Este discurso do império britânico foi naturalizado em toda a Europa e se transformou em uma justificativa para a colonização da África.

musicais” (STRAW, 1991, p.373). Em discussões posteriores, Straw (2006) revê a oposição entre comunidade, apontada como conservadora, e cenas, descritas como disruptivas. “Cenas são, na maior parte do tempo, vividas como efervescentes, mas também criam as linhas em que as práticas e as afinidades se fixam” (STRAW, 2006, p.11).

Portanto, elas podem atuar na fixação de práticas, afinidades e gostos, aproximando-se do sentido de comunidade (SÁ, 2011). Em outras palavras, as cenas e suas relações com os bairros, com a cadeia midiática especializada, como gravadoras e lojas segmentadas, fanzines, programas de rádio e shows em clubes e festivais, grupos de discussão na internet, sites etc, criam mapas urbanos, laços sociais, sensibilidades, experiências estéticas e relações de consumo (JANOTTI & PIRES, 2011).

Na essência destas práticas musicais urbanas atuam os gêneros musicais. Com os estudos pioneiros de Franco Fabbri (1981), e as posteriores releituras (FRITH, 1997; JANOTTI, 2006), destacamos que o gênero musical media a relação entre o gosto do consumidor e a produção fonográfica, organiza a cadeia produtiva e cria expectativas nos consumidores. Os gêneros musicais são identificados a partir de convenções de composição; de comunicação [como a música funciona como um discurso a partir das letras ou de outros tipos de artefatos]; de comportamento [rituais de performance ao vivo ou gravadas], além de regras sociais [conjunto de regras aceito e reproduzido pelos integrantes das cenas musicais] e regras econômicas e jurídicas.

As narrativas míticas do gênero musical metal consistem em um campo de disputas entre músicos, fãs, mídias e pesquisas acadêmicas. Para os integrantes da cena musical, o lançamento do primeiro álbum dos britânicos do Black Sabbath seria o marco de origem⁶. Sua consolidação veio com o heavy metal britânico, na década de 1980, com bandas específicas que seguiam certos elementos sonoros, visuais e comportamentais⁷.

O uso de distorções, *riffs*, *power chords*, solos de guitarra, acompanhado pela sensação de peso do contrabaixo e da bateria, consiste na dimensão sonora do metal. Com a contratação de bandas de *heavy metal* pelas grandes gravadoras, o gênero musical passou a transitar entre dois modos de produção/circulação: *underground*, com uma cadeia produtiva restrita; *mainstream*, com ampla divulgação de formatos musicais, tendo como meta o sucesso comercial (JANOTTI JR, CARDOSO FILHO, 2006). Os fanzines tiveram papel de importância na expansão do gênero musical para fora do território origem. As trocas de

⁶ O homônimo Black Sabbath foi lançado em 13 de fevereiro de 1970.

⁷ New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM). Bandas citadas como precursoras da NWOBHM, com obras lançadas entre 1979 e 1982, são Judas Priest, Iron Maiden, Diamond Head entre outros.

cartas e de fitas cassete entre fãs criava laços globais em torno da cena musical. Com turnês de bandas, circulação de álbuns, trocas de cartas e as tecnologias de informação, as fronteiras do heavy metal britânico foram repensadas e rearticuladas em cenas ao redor do globo⁸.

Em sintonia com os subgêneros, o aspecto visual inclui a performance musical ao vivo ou gravada; *logos* de bandas; as capas de álbuns e fotografias, reproduzidas nas camisas, bandeiras, canecas etc. Esta esfera visual existe as temáticas das canções, guiadas por dois caminhos fundamentais: a celebração da vida, a busca pelo prazer e o elogio da fruição musical; a angústia, a desordem e a destruição social (WEINSTEIN, 2000).

O metal consiste nesta cena musical global, com redes sociais locais que compartilham as convenções do gênero musical; ao mesmo tempo, em que buscam singularidade cultural de suas nações. Motti Regev (2013) discute o status do pop-rock como um modelo de modernidade universal no campo da música popular, ou seja, o gênero musical seria um exemplo da formação do “cosmopolitismo estético”, e sua reconfiguração na cultura mundial.

O circuito da globalização da cultura que produz cosmopolitismo estético consiste em uma busca por reconhecimento, por um senso de igualdade, por participação no que atores individuais e coletivos, ao redor do mundo, acreditam ser as fronteiras inovadoras da criatividade e da expressão artística na cultura moderna⁹ (REGEV, 2013, p.6).

Este processo de aproximação estética e conectividade entre nações e etnias, a partir de uma dada prática cultural, tem sido abordado pelos Estudos Culturais. Entre os autores que se debruçaram sobre o tema da hibridação cultural estão Arjun Appadurai, Homi Bhabha, Nestor Garcia Canclini. Bhabha (1998) trata a hibridação nos processos de colonização e os modos como culturais locais resistiram a esta hibridação imposta pela colonização. Logo, critica as noções tradicionais de colonizador versus colonizado – ou de globalizadores e globalizados, como proposto pelo historiador Joseph Ki-Zerbo (2006) -,

⁸ Com a renovação sonora e visual do gênero musical, novas bandas, influenciadas por outros estilos musicais, como punk, rock progressivo, intensificaram o peso, o andamento musical e a técnica dos vocais, fragmentando-se em subgêneros como thrash metal, death e black metal. Thrash metal, subgênero com influências do hardcore punk e da NWOBHM, é considerado um dos marcos de renovação do gênero musical, na década de 1980, com ícones como Exodus, Death Angel, Testament, Metallica, Slayer etc. Formações, como Death, Morbid Angel e Deicide, adotaram em suas canções temas niilistas, como a morte, criando o death metal. O black metal, mais concentrado nos países escandinavos, tem canções sobre o satanismo, paganismo e mitologias nórdicas.

⁹ (...) the circuit of cultural globalization that produces aesthetic cosmopolitanism consists of quests for recognition, for a sense for parity, for participation and membership in what collective and individual actors around the world believe to be the innovative frontiers of creativity and artistic expression in modern culture.

sugerindo as influências mútuas e dinâmicas culturais recíprocas. Os autores problematizaram a visão de que as culturas sempre foram representadas hierarquicamente, sendo uma delas mainstream, e outras periféricas e pouco desenvolvidas.

Com esta introdução, encaminhamos uma das questões levantadas durante o trabalho de campo: Como os angolanos estão acionando os códigos do gênero musical para construção de identidades? Por identidades culturais consideramos a descrição de Stuart Hall (2006): o senso de pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais (2006). Focando-se em Angola e na produção do metal, aproximamo-nos da ideia de identidades modernas como ‘deslocadas’ ou “fragmentadas”.

Para Hall, o sujeito, que no passado possuía uma identidade unificada, tornou-se deslocado; possuindo várias identidades, certas vezes contraditórias ou não resolvidas. Logo, estas identidades estão entrando em colapso como resultado de mudanças estruturais e institucionais, decorridas em certa parte pela globalização. Assim, refletiremos sobre como esta sonoridade, considerada “americana” e “europeia” pelos africanos, como exposto pelo policial da imigração, está sendo rearticulada por este circuito juvenil como caminho de produção de “africanidades”.

Rock Huambo: Primeiras impressões e a experiência reveladora da etnografia

O passo inicial buscava compreender o papel do metal na representação da nação angolana, revelando cenários de insegurança e eventos históricos no contexto social. Desta forma, os elementos essenciais dos subgêneros do metal, como ódio, violência e brutalidade, consistiriam em uma interpretação literal do período pós-guerra civil angolana. A inserção na experiência etnográfica tinha como hipótese o enquadramento da memória angolana a partir dos subgêneros do metal. Hipótese desestruturada logo em meu desembarque no aeroporto 4 de fevereiro, como exposto na introdução do artigo, e no contato com as bandas que tive oportunidade de entrevistar, durante o festival.

Nos primeiros momentos em campo, as duas fases da experiência etnográfica (MAGNANI, 2002): a **primeira impressão**, em contato com o campo desconhecido e, a **experiência reveladora**, com a pesquisa já em andamento, ocorreram de forma simultânea. A primeira impressão foi de desconforto, pois não consegui identificar quem era componente da cena musical, devido ao pouco consumo de produtos culturais de nicho, como camisas de bandas, acessórios etc.

Outra esfera reveladora é que não há separação entre as cenas de rock, metal e reggae em Angola: pela demanda de músicos do gênero musical, há transição e mobilidade entre projetos paralelos. Por exemplo, o guitarrista Costinha, da banda de *deathcore* Before Crush, toca no grupo de reggae Zé Beato e Os Desempregados. Desta forma, o metal angolano tem uma peculiaridade no circuito: as cenas do metal globais têm fronteiras delimitadas em relação a outras redes musicais e, neste caso, as delimitações não são claras.

Contudo, a experiência revelou outros elementos para se compreender a construção desta cena musical. Nesta edição do festival, a formação de Zé Beato e Os Desempregados foi o vocalista Yvanov Guardado ou Zé Beato, Anderson Gavião Duarte (guitarras/violão), Costinha (Before Crush/guitarra) e o baterista Antonio Videira (O Toke É Esse). Com a entrevista de Zé Beato, observei uma questão: a circulação dos músicos entre Luanda, Benguela, Lobito e Huambo. De outra forma, os integrantes desta cena musical não se identificam com esferas da cultura angolana, como os gêneros musicais semba e kuduro. Porém, ritmos tradicionais, ligados às culturas tribais, são reverenciados pelos músicos.

Nosso grupo é formado principalmente por pessoas com...Como é que se diz? Com características muito diferentes das partes que tocam em Angola. Quase todos desse nosso grupo, desse circuito do rock, se você reparar, no sítio de onde eles vêm, da família de onde eles vêm, são as ovelhas negras. Isso é um grupo de ovelhas negras. É um pouco, por isso, que somos buen unidos. Somos todos ovelhas negras de onde viemos, né? É assim que vejo o pessoal. Mas, fora isso, nós todos gostamos de música, gostamos da mesma coisa, estamos na mesma direção. Então, não tem por quê remar para trás. Estamos todos a remar pra frente. Então, essa nossa união vem de um par de coisa¹⁰.

Neste momento, evidencia-se a discussão de Stuart Hall sobre as concepções de identidade e as mudanças nos processos de identificação, através dos quais os indivíduos projetavam suas identidades culturais. Para Hall, o sujeito do Iluminismo consistia no imaginário do sujeito como indivíduo unificado, dotado de razão e de consciência, permanecendo o mesmo ao longo de sua existência. O sujeito sociológico desmistifica a ideia do sujeito autônomo, ou seja, a identidade é formada na interação entre o indivíduo e a sociedade. Logo, ele ainda possui um núcleo interior que é o “eu real”, porém, este é criado e modificado na interação com os mundos culturais e as identidades que esses círculos oferecem.

¹⁰ Entrevista de Yvanov Guardado, realizada em 20 de setembro de 2014, na província de Huambo. As entrevistas foram transcritas com a língua nativa, Português de Portugal.

No caso da cena musical angolana, detectamos a ligação com o imaginário do sujeito sociológico, a partir da construção da cena musical e das afinidades, como descrito por Zé Beato. Porém, outros integrantes também evidenciam esferas do sujeito pós-moderno: não possuem uma identidade fixa, essencial ou permanente. Ela consiste em uma “celebração móvel”: o sujeito assume identidades diferentes em momentos diversos, identidades que não são unificadas ao redor de um sujeito coerente (HALL, 2006, p.18).

Por outro lado, a esfera do Faça Você Mesmo consiste em um lema para as bandas angolanas. Zé Beato, o qual possui o grupo desde 2010, lançou o primeiro álbum “Cru” no festival. Zé Beato gravou sozinho violão e voz, e o álbum foi gravado em um quarto de um amigo, no Lobito (Benguela). A gravação durou três dias e as artes da capa criadas no computador. Posteriormente, foram impressas na casa de um amigo em Catumbela. “É um disco totalmente feito em casa, aliás, deveria de se chamar Cubículo esse disco. Ou Apartamentos. Cru tá *fixe*. É uma coisa crua, só violão e voz¹¹”.

‘Ideologia’ da banda de *metal* Before Crush, desde 2006. A formação atual tem Queirós Ladino Cumpanhe (vocais), Costinha (guitarra), Alex Portela (baixo) e Nick Costa (bateria). O grupo possui um EP, Ídolos Ancorados, lançado em 2010, e dois clipes “A bruxa” e “A grande conquista” (2011). O BC é uma das poucas bandas com material disponível no *Youtube*. “Tentamos procurar produtoras, algum produtor que pudesse nos produzir... Não encontramos. Decidi eu mesmo começar a produzir a banda, a gravar, a fazer o vídeo, o áudio, e nossa primeira demo foi em 2007¹²”.

No passado, as canções eram cantadas em inglês. Porém, o vocalista escolheu o português para se aproximar do público, e ampliar o consumo do gênero musical em Angola. “Fiz vários cursos de vocais... Em tutoriais da internet. Guturais eu aprendi em um tutorial. Porém, os vocais limpos eu aprendi quando cantei no coro da Igreja. Desde os oito anos, eu sempre fui um *puto* do coral¹³”.

¹¹ Entrevista concedida à autora no dia 20 de setembro de 2014, na província de Huambo.

¹² Entrevista concedida à autora no dia 20 de setembro de 2014, na província de Huambo. Puto: Sinônimo de criança.

¹³ *Ibid.*



Figura 2: Before Crush e o deathcore do Lobito [Crédito: Melina Santos]

Relembramos o conceito de cosmopolitismo estético (REGEV, 2013) para destacar como a globalização da cultura não elimina a diversidade cultural, mas transforma antigas produções culturais em novas práticas. Neste caso, os grupos juvenis de variados territórios, acreditam nos significados destes modelos culturais. Por isso, os atores criam ações para se tornarem participantes reconhecidos a partir destas convenções, além de contribuir com as variações baseadas nos padrões culturais de circulação global (REGEV, 2013).

Portanto, a apropriação do metal em Angola não será tratada, nesta análise, sob a ótica da dominação da cultura ‘americana’ ou ‘europeia’ sob o local. Como sugere Bruno Latour (205), devemos rearticular as relações existentes entre o global e o local. “O macro não está acima nem abaixo das interações, mas unidos a elas como outra de suas conexões, alimentando-as e sendo por elas alimentado. Não há outra maneira conhecida de fazer coisas em escala relativa” (LATOUR, 2015, p.255).

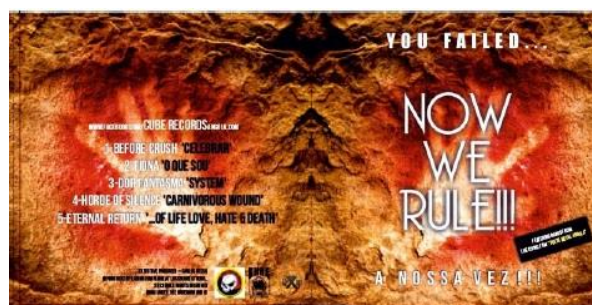


Figura 3: A vez do metal angolano Fonte: Cube Records

Com o amigo Carlos Bessa, Queirós montou o selo Cube Records, em 2012. O selo lançou a coletânea *You Failed ..Now We Rule*, em 2013, com cinco bandas: Before Crush, Fiona, Dor Fantasma, Horde of Silence e Eternal Return. O grupo tocou no MetalZone Fest, em Bayreuth, Alemanha, em outubro de 2013. O baterista Nick desdobra-se em mais duas bandas: a de metal *Vodka*, e a de *blues* *Still Rolling With Times*, com Wilker Flores no

baixo. De outro modo, o selo atua como produtora, agregando o circuito musical nas províncias angolanas. Os eventos são realizados em: Luanda, em parceria com o bar Kings e o DJ Manel Kavalera; Benguela; Huambo; Catumbela e o festival Rock no Rio Catumbela¹⁴.

Pensar a nação com o heavy metal

A construção desta cena musical em Angola possui como espaços de efervescência as províncias de Benguela, Lobito, Huambo, Catumbela, e a capital Luanda, cujas atividades são apoiadas pela Associação Angolana de Rock. Neste ponto, articula-se a Teoria Ator-Rede de Bruno Latour, buscando redefinir a noção de “social” e os passos da Sociologia Clássica, de forma a englobar os aspectos não-humanos ao centro do debate. Latour propõe que consideremos o termo “social” como uma série de associações entre elementos diversos, ao contrário do uso dado pelos cientistas sociais, ou seja, o social como algo homogêneo. Logo, Latour se aproxima dos primórdios das ciências sociais redefinindo a sociologia não como a “ciência do social”, mas como a busca de associações.



Figura 4: Províncias do Rock

Na busca de associações entre humanos e não-humanos, como sugere Latour, detectamos esferas do pós-guerra na cena musical: há limitações para adquirir instrumentos musicais e tecnologias digitais para produção de música popular massiva. Os músicos conheceram o gênero musical através de familiares, amigos vindos de Portugal, e artistas mais antigos, com programas de rádio ou com pouco acesso à internet. Somente três programas se dedicam ao gênero, no momento: Volume 10, no ar há 20 anos; Submarino

¹⁴ Este ano, o Rock no Rio Catumbela completa a terceira edição.

Angolano, nas ondas da rádio Luanda Antena Comercial, há 13 anos; e Muzangola Rock, na mesma estação, lançado em junho de 2015¹⁵. O acesso aos bens culturais do rock, como álbuns, camisas, DVDs, é importado, pois não há fábrica de prensagem de álbuns internacionais e, muito menos, de nacionais. O Neblina foi o primeiro grupo de metal a lançar um álbum em Angola, “Innocence Falls in Decay”, em 2006. O grupo, no momento com as atividades suspensas, também foi o primeiro a tocar na Alemanha, ao acompanhar a seleção angolana de futebol.

O perfil dos integrantes da cena é variado: a faixa etária varia de 17 a 33 anos, tendo como formação mínima o Ensino Médio. Em sua maioria, os músicos estão cursando ou já completaram o Ensino Superior, nas áreas de Administração, Psicologia, Ciências da Informação, Engenharia de Telecomunicações.

As poéticas criadas pelo trio Dor Fantasma, formado por Pagia Chitumba (vocalis/baixo), Jayro Cardoso (guitarras) e Gildo Lancelot (bateria), reinterpretem e englobam os vestígios do contexto histórico em um jogo de memória e de história. Desde 2007, os músicos de Benguela bebem da fonte histórica de Angola para criar canções que interpretem as tradições culturais com o universo do gênero musical metal. O nome escolhido relembra o contexto histórico, como destacou o vocalista Pagia:

Dor Fantasma é um termo muito conhecido, é um termo clínico até...É a dor do membro que o indivíduo sente no membro que não existe. 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...Então, nós procuramos nas nossas músicas idealizar isso. Luta contra a guerra, a criminalidade, o preconceito e, muitas das vezes, nós refazemos histórias mesmo lá de Benguela, daqueles fatos, daquelas histórias que fala sobre os mitos¹⁶.

¹⁵ Submarino Angolano é apresentado pelo baterista Antonio Videira; Muzangola Rock possui Antonio e o Dj Manel Kavalera nas apresentações.

¹⁶ Entrevista concedida à autora no dia 20 de setembro de 2014, na província de Huambo.



Figura 5: Dor Fantasma e o thrash metal angolano

Logo, a memória, o processo coletivo de acontecimentos e interpretações do passado que se deseja guardar (POLLAK, 1992), integra-se em tentativas, conscientes ou não, de consolidar o senso de pertencimento e de consolidação de fronteiras sociais. Para interpretar as histórias de sua cultura local, Dor Fantasma utiliza-se de linguagens tribais, da fusão de elementos sonoros nativos, ao mesmo tempo em que articula canções em inglês e em português. O trio possui oito canções, como Fantasma Thrash Metal e Visions of Suicide, inseridas no novo EP em processo de gravação com a Cube Records.

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 kilabanga, um bocado mais africano, até porque as músicas em dialeto têm um andamento thrash. Mas, africano, pois 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, né¹⁷?

Encaramos a apropriação do gênero musical como uma nova forma de pensar a nação, privilegiando suas relações e conflitos sociais, minorias, como trabalhado por Bhabha (1998). Este espaço de intervenção a partir da hibridação cultural, apresenta a liberdade criativa dentro da existência humana. “E, uma última vez, há retorno à encenação da identidade como interação, a recriação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da imigração” (BHABHA, 1998, p.29). Logo, o gênero musical metal, como uma cena musical global, cria uma articulação com músicos e audiências ao redor do mundo que interagem com suas convenções. Estas interações impulsionam

¹⁷ Ibid.

produções locais e nacionais, étnicas e, posteriormente, culminam na conectividade, na proximidade entre culturas musicais globais (REGEV, 2013).

Para além mar: Novas questões, novos rumos

Baseando-se nas ideias de Kingsbury (1988), em etnografia sobre o sistema cultural de um conservatório nos Estados Unidos, buscamos compreender a apropriação deste gênero musical como “um sistema cultural, uma trama intercontextualizada de representações conceituais, ações e reações, ideias e sentimentos, sons e significados, valores e estruturas¹⁸” (KINGSBURY, 1988, p. 178). Desta forma, o objetivo consistia em destacar as primeiras impressões da experiência etnográfica (BARZ & COOLEY, 2008; MAGNANI, 2008), descrevendo questões desencadeadas pela inserção no campo.

Por um lado, a experiência reveladora da etnografia apontou que a recepção, o consumo e a interpretação dos produtos culturais não são idênticos ao redor do mundo. E, neste caso, ampliamos a discussão para o próprio contexto da globalização, do fluxo de pessoas, tecnologias, economias e cultura (APPADURAI, 1996). Por outro, indo na direção oposta de análises que generalizam a cultura do gênero musical, desconsiderando os valores e afetos da cena musical, ressaltamos que as apropriações da sonoridade em Angola são variadas. Para além da expressão do ódio, da violência, da agressividade, elementos essenciais do gênero musical, as articulações do modelo global com a inserção local criam outros tipos de variações culturais.

Logo, a construção da cena musical em Angola aponta para a natureza complexa das identidades culturais contemporâneas, e para o papel da música popular e das mídias na reconfiguração de tais identidades (MORLEY & ROBBINS, 1995). As negociações advindas deste cosmopolitismo estético (REGEV, 2013) permitem que as bandas abordem temáticas variadas: desde o contexto histórico e suas histórias locais sobre a guerra civil até sentimentos do dia a dia como amor, esperança, medo, ódio e rancor, como destacado pelo guitarrista da banda Dor Fantasma, Jayro Cardoso.

“Eu acho que o heavy metal tem uma forma mais encantadora de contar essas coisas. Então, acredito que o heavy metal tem aquele tom especial, né? E tem mais encanto contar histórias assim, de guerras e da cultura local, dentro do heavy metal¹⁹”.

¹⁸ Music is a cultural system, an intercontextualized weave of conceptual representations, actions and reactions, ideas and feelings, sounds and meanings, values and structures.

¹⁹ Entrevista concedida à autora no dia 20 de setembro de 2014, na província de Huambo.

O trabalho de campo revelou questões para além do enquadramento da memória através dos conceitos visuais, líricos e sonoros do metal. A antropóloga Louise Meintjes (2003), no livro *Sound of Africa*, reflete sobre as dinâmicas da produção da música Zulu na indústria fonográfica sul africana, na década de 1990. Ao analisar o imaginário local sobre o estrangeiro, um conceito influente na produção musical sul africana, ela descreve como a articulação entre local e global aparece e reaparece na imaginação e no discurso dos artistas e produtores.

Esta análise abriu um flanco de questões quanto ao posicionamento das bandas angolanas sobre o imaginário ‘além-mar’, no contexto da inserção no mercado global. No discurso dos músicos, observamos que os modelos de produção do gênero musical não partem somente do eixo Estados Unidos-Europa. No imaginário das bandas existem variados *mainstreams* (MARTEL, 2012) como Brasil e África do Sul, com modelos a serem seguidos e encarados como pontos de tentativa de inserção. Uma das ações de imersão nas cenas africanas consiste na apresentação de duas bandas angolanas de metal, Dor Fantasma e Last Shout, no festival Gorofest 2015, em Pretoria, África do Sul.

Desta maneira, como estas esferas influenciam as escolhas estéticas no processo de gravação, seguindo as expectativas do mercado e do público de metal? Baseando-se nas discussões de Latour (2015) e a articulação entre elementos humanos e não-humanos nas pesquisas sociológicas, “como ocorre a construção desta cena musical, e da música popular massiva (JANOTTI, 2007), ligada às interfaces tecnológicas e ao consumo de produtos culturais, em um território desestruturado pelo contexto da guerra civil?”.

De outra forma, destacamos que o imaginário do global e do local, no discurso dos integrantes da cena, é idealizado. O global seria o acesso a instrumentos musicais, a profissionais especializados, a tecnologias digitais, a turnês de bandas internacionais, a mobilidade entre os diversos territórios e suas práticas musicais, à inserção de bandas locais no cenário internacional, como o caso citado: a banda brasileira Sepultura. Portanto, o global se torna idealizado como algo que o local não é.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**: A modernidade sem peias. Portugal: Teorema, 1996.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J (eds). **Shadows in the Field**: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Nova York: Orxford University Press, 2008.

B'BÉRI, Boulou Ebanda; LOUW, P. Eric. Afropessimism: a genealogy of discourse. *Critical Arts: A South-North Journal of Cultural & Media Studies*, v.25, n.3, pp. 345-366, 2011.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**: Two applications. In: HORN, D; TAGG; P (eds). *Popular Music Perspectives*. International Association for Study of Popular Music, Gotenborg and Exeter, 1981, pp.52-81.

FISH, Bruce. **Angola, 1880 to the present: slavery, exploitation, and revolt**. Estados Unidos: Chelsea House Publishers, 2002.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2002.

KINGSBURY, Henry. **Music, Talent and Performance**. A conservatory cultural system. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África?** Entrevista com René Holestein. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

JANOTTI JR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Comunicação, Mídia e Consumo, ESPM*, v.3, n.7, pp.31-47, jul.2006.

JANOTTI, Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: Um universo particular. **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos, São Paulo, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

JANOTTI, Jeder; PIRES, Victor de Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: **Dez anos a mil**: Mídia e música popular massiva em tempos de internet. Jeder Janotti Jr, Tatiana Rodrigues Lima; Victor de Almeida Nobre Pires (orgs), Simplíssimo, 2011.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: Uma introdução à teoria do Ator-Rede. Savador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n.32, pp.129-156, jul-dez 2009.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: A guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MEINTJES, Louise. **Sound of Africa**. Making music Zulu in a South African Studio. Inglaterra: Duke University Press, 2003.

MORLEY, David; ROBINS, Kevin. **Spaces of identity**: Global media, electronic landscapes and cultural boundaries. Londres: Routledge, 1995.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **ESTUDOS HISTÓRICOS**. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.5, n.10, 1992, p. 200-212.

OBIJIOFOR, Levi. Is bad news from Africa Good News for Western Media?. In: HANITSCH, Thomas; LOUW, P. Eric (eds). **Journal of Global Mass Communication**, v.2, n.3/4, Summer/Fall 2009.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music**. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Polity

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: **Comunicação e Estudos Culturais**, Jeder Janotti Jr e Itania Maria Mota Gomes (orgs), Bahia: EDUFBA, 2011.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, Anthony. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21-st Century. Em Pauta. Porto Alegre, v.19, n.32/33, jan-dez 2008.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **E-Compós** – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v.6, 2006.

STRAW, Will. Systems of articulation. Logics of change: Scenes and communities in Popular Music. **Cultural Studies**, v.5, n.3, 1991, pp.361-375.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal**: The music and its culture. Da Capo Press, 2000.

Entrevistas:

CARDOSO, Jayro. Entrevista [setembro 2014]. Huambo, Angola. Entrevista concedida à Melina Aparecida dos Santos Silva.

CHITUMBA, Pagia. Entrevista [setembro 2014]. Huambo, Angola. Entrevista concedida a Melina Aparecida dos Santos Silva.

CUMPANHE, Queirós Ladino. Entrevista [setembro 2014]. Huambo, Angola. Entrevista concedida à Melina Aparecida dos Santos Silva.

GUARDADO, Yvanov. Entrevista [setembro 2014]. Huambo, Angola. Entrevista concedida à Melina Aparecida dos Santos Silva.

Sites consultados

METAL: MAPA REVELA OS PAÍSES COM MAIS BANDAS DO ESTILO. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/curiosidades/161966.html#ixzz3ekSjRyjD>. Acesso em 05 jun 2015.