

Coisas que são difíceis de enquadrar em categorias: o movimento do rock angolano e questões sobre os gêneros musicais a partir do documentário Death Metal Angola

Melina Aparecida dos Santos Silva¹

Universidade Federal Fluminense/Doutoranda em Comunicação
SIMPOM: *Etnomusicologia*
melsantos1985@gmail.com

Resumo: O artigo reflete sobre a produção do gênero musical metal após o fim da guerra civil angolana, em 4 de abril de 2002, e as representações de suas práticas musicais pelo documentário *Death Metal Angola*, cuja sinopse nomeou a rede musical sob o rótulo death metal. Contudo, a empreitada de Jeremy Xido ainda apresenta controvérsias entre os atores sociais do movimento musical, já que nem todos concordam com a rotulação dada pelo produtor norteamericano. Este é o ponto de partida para aplicar a proposta descolonial do pensamento etnocêntrico, aonde procuro elencar parte das questões suscitadas pelos trabalhos de campo de 2014, de 2016 e 2017. 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.

Palavras-chave: Metal; Angola; Gêneros Musicais; Desclassificação do conhecimento

Things that are difficult to fit in categories: The Angolan rock movement and questions about musical genres introduced by Death Metal Angola

Abstract: The article reflects on the production of the musical genre metal after the end of the Angolan civil war on April 4, 2002, and the representations of its musical practices by the documentary *Death Metal Angola*, whose synopsis named the musical network under the label death metal. However, Jeremy Xido's work still presents controversies among the social actors of the musical movement, since not everyone agrees with the labeling given by the North American producer. This is the starting point to apply the decolonial proposal of ethnocentric thought, where I try to list part of the questions raised by the fieldwork of 2014, 2016 and 2017. Such theoretical inspirations seek to situate how musical genres change according to the spaces and the times in the perceptions of the social actors, direction taken by this research after the contact with the Angolan rock movement.

Keywords: Metal; Angola; Musical Genre; Declassification of knowledge

1. Introdução

O documentário *Death Metal Angola* (2012) conta como bandas e fãs angolanos se apropriaram do subgênero do metal, death metal, para interpretar o contexto

¹ Pesquisa de Doutorado orientada por Simone Pereira de Sá. Bolsa de Fomento Capes.

social após a guerra civil, terminada em 4 de abril de 2002.² O filme conta a luta dos amantes de rock/metal para realizar o *primeiro* festival de *rock*, na capital da província do Huambo, Huambo. Esta produção audiovisual divulga uma informação *diferenciada* sobre a produção da localidade: o uso do subgênero death metal como uma forma de interpretar o passado histórico.

São diversas as tentativas de contar a guerra civil de Angola, e tanto escritores da literatura quanto pesquisadores de Ciências Sociais acabam por enfrentar o “dilema de decidir por onde começar”, como anuncia Justin Pearce (2016, p.53) na obra *A Guerra Civil em Angola 1975-2002*. 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 1990.³

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).⁴

Contudo, Campoy (2009) elenca que o *death metal* construiria narrativas com “uma ampla diversidade de temas centrais” (CAMPOY, 2009, p. 172), ao contrário dos

² Entre as obras com a mesma proposta de apresentar cenas musicais de metal no continente africano temos o ensaio fotográfico *Visions of the Renegades* (2009), do fotógrafo sul africano Frank Marshall, *March of the Gods*, documentário sobre a produção de metal em Botsuana (2014), *Terra Pesada*, que está registrando a cena de metal moçambicana, e o livro do norte americano Edward Banchs *Heavy Metal Africa* (2016), em que descreve a circulação do gênero musical em Botsuana, África do Sul, Madagascar e Quênia. Entre as principais abordagens de pesquisadores de variadas áreas do conhecimento sobre a disseminação do metal em territórios do continente africano temos as realizadas nas capitais Tunísia (BARONE, 2016; 2015), Nairobi (KNOKPE, 2015; BANCHS, 2016), Gaborone (NILSSON, 2016; BANCHS, 2016).

³ 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, MPLA e UNITA, apresentando suas divergências históricas, de classe ou etnolinguísticas como principais causas, como destacam os historiadores Marcelo Bittencourt (2000) e Justin Pearce (2016).

⁴ 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).

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) argumenta que os vocais no death metal não seriam convenções técnicas protagonistas no subgênero, e seus vocais inteligíveis, 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 elemento 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.⁵

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, como destaque na fala do 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).

Cenas consolidadas, como Flórida (EUA) e Gotemburgo (Suécia), tratam as temáticas de forma abstrata e não costumam mencionar, com frequência, o contexto local.

⁵ 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.

Contudo, certos grupos negociaram com estes códigos ao realizarem fusões com suas histórias locais, como os brasileiros do Sepultura.⁶

Esta discussão consiste em uma das esferas abordadas na primeira etnografia sobre a produção do gênero musical metal em Angola, a ser defendida para obtenção do título de Doutorado. Na atual conjuntura de reestruturação econômica, social e política do país, o acesso aos meios de produção e distribuição fonográfica ainda consiste em um desafio para os músicos do movimento musical. Esta reflexão tem se baseado em “experiências etnográficas” (CLIFFORD, 1999), visto que a pesquisa não segue os padrões do método etnográfico da Antropologia Clássica, ou seja, a conviver um longo período entre os integrantes da cultura estudada, com o objetivo de compreender o “ponto de vista do nativo” (MALINOWSKI, 1978).⁷ Os dados interpretados consistem nos trabalhos de campo e entrevistas com músicos e produtores angolanos realizados em setembro de 2014, na cidade do Huambo, em outubro de 2016 e de agosto a outubro de 2017 na capital Luanda e na cidade da Catumbela (Benguela), o qual tem sido complementado por e-mail e por skype.

Refletir sobre o contexto abordado inclui uma questão fundamental: Esta seria uma cena de death metal? Para Will Straw, o conceito de cena, aplicado à música, descreve a produção e a circulação de práticas musicais desenvolvidas em certos espaços urbanos. Tal questão me chamou a atenção já que os integrantes da rede musical não consideram o movimento musical como death metal. O rótulo, na realidade, acabou por esconder características importantes do movimento do rock angolano, como a fluidez entre gêneros musicais, como blues, reggae, metal e rock, empregada pelos seus instrumentistas. Se o conceito de cenas posiciona as linhas nas quais práticas culturais e afinidades são fixadas, como podemos interpretar esta conexão entre bandas angolanas de diferentes gêneros musicais e as controvérsias em torno da rotulação dada pelo documentário?⁸

⁶ Roots criou polêmicas na cena do metal brasileiro devido às fusões com a cultura local e às participações especiais, como Carlinhos Brown. Contexto que apresenta as disputas em torno das categorizações e de quais elementos devem compor ou não o gênero musical metal. O álbum é considerado um cânone internacional pelo fato de ter explorado percussões da música negra e da música indígena, para abordar a nação de forma mais ampla (AVELAR, 2011).

⁷ O objetivo inicial era realizar trabalhos de campo longos em Angola. Porém, o custo de vida em Angola consiste 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 para ter o visto aprovado. Até 2015, tive parte de meu trabalho de campo financiado pela Pró-Reitoria Acadêmica da UFF. Como tenho financiado todos os gastos por conta própria, nos últimos anos, tenho realizado trabalhos de campo curtos e continuo me comunicando com os integrantes da cena pelas redes sociais e por skype.

⁸ 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

Portanto, acredito que essas fronteiras fluidas do metal angolano possam ser compreendidas a partir de propostas descoloniais do conhecimento eurocêntrico e moderno (QUIJANO, 1990) (MIGNOLO, 2007), como a “desclassificação do conhecimento” de Gutiérrez (2007) e a metáfora da “music in between” de Holt (2003), em que constrói um “conceito descentralizado de gênero”. Tais perspectivas apresentariam alternativas de organização do pensamento, das culturas e das identidades. A teoria desclassificatória permite um entendimento aberto dos intercâmbios musicais presentes no movimento do rock angolano, os quais ultrapassam as fronteiras rígidas e homogêneas delimitadas pelo mercado fonográfico, pelas mídias especializadas, pelos consumidores, pelas próprias estruturas de organização do conhecimento em categorias e pelo próprio rótulo dado à rede musical como death metal.⁹ Procuo 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.

2. Esta não é uma cena de death metal? O global e o local articulados no roteiro de Death Metal Angola

Death Metal Angola conta a história do então casal Wilker Flores, guitarrista de *death metal*, e Sonia Ferreira, coordenadora do orfanato Okutiuka. Em parceria com o músico angolano Zé Beato, Wilker e Sonia produziram o *primeiro* festival nacional de ‘rock’, na província de Huambo, em 2011. 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 da banda de metal Horde of Silence, Yannick Merino, a seguir:

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

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.

⁹ 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. A forma de financiamento da produção foi realizada por crowdfunding na plataforma Kickstarter. Embora Death Metal Angola tenha recebido sessões em cinemas norte-americanos e em festivais independentes de cinema na América Latina, como os realizados nas capitais Buenos Aires (Argentina) e São Paulo (Brasil), em Angola, e em países europeus.

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.¹⁰

Ainda que 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. Segundo os músicos e produtores angolanos, o *rock* já circulava em Angola, desde a década de 1950, com o trabalho de artistas nacionais, como a dupla Duo Ouro Negro e o conjunto The Rocks. Em meados da década de 1970, programas culturais veiculados pela Televisão Pública de Angola (TPA) passavam peças audiovisuais de bandas internacionais consagradas como as britânicas Dire Straits e Beatles, e os reis da Jovem Guarda, os brasileiros Roberto e Erasmo Carlos. O *rock* também circulava na rádio Programa C, a qual anos depois se tornou a RFM 96.5, e na Rádio Nacional de Angola. O *rock* em Angola, nos anos 1990, foi impulsionado pela atuação de bandas como Mutantes, Acromaníacos, Anexo, Os Crystals, Metal Tomb e Os Sonhadores, todas de Luanda, e Calhambeque Band, de Benguela.

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

¹⁰ 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.

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. 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*.¹¹ 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)*.¹²

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, sociabilidades e 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 etnocêntricos e dicotômicos (GUTIÉRREZ, 2007, p. 35).

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” (GUTIÉRREZ, 2007, p. 5), Antonio Garcia Gutiérrez propõe um tipo de hermenêutica 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 (GUTIÉRREZ, 2007).

¹¹ 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).

¹² 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 *moshs*, as respostas corporais do público em frente ao palco. Para mais informações acessar site <http://metaldescent.com/breakdown/>.

Inspirado pelos estudos descoloniais (QUIJANO, 1992; MIGNOLO, 2008) a proposta hermenêutica de Gutièrrez 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.

Ressalto que o objetivo da seleção do aporte teórico é compreender a fluidez, as contradições e as inconsistências inerentes aos processos musicais do movimento musical 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.

3. Músico não especifica se é reggae, se é rock

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 e, portanto, procurei compreender o movimento do rock angolano através da metáfora “*music in between*” (música entre gêneros, em português) (HOLT, 2007), para compreender os gêneros musicais de forma descentralizada. Portanto, Holt (2007) afirma que os gêneros musicais são constituídos nos espaços em que variadas formas culturais atuam. Quando a música entra em pauta, não somente os aspectos musicais são postos em análise, mas uma série de valores, de regras sociais e estéticas, de práticas musicais, de territórios e da atuação de variados grupos sociais também estão em jogo. Desta forma, Holt apresenta a metáfora da música entre gêneros 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).¹³

Isto significa que as pesquisas de gêneros musicais também devem abordar 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, inspirada pela proposta de Franco Fabbri. Quando ouvimos uma canção do gênero metal, por exemplo, o primeiro passo que realizamos, segundo Tagg, é o reconhecimento dos musemas, 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

¹³ 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.

quais são apontados pelos musicólogos como elemento principal de identificação do gênero musical.

Apesar de os integrantes, em sua maioria, nomearem a rede musical como *rock*, ressalto que os atores sociais transitam entre as convenções estéticas 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, Kassio. “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 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).

Considerações finais

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.

A descrição da cena angolana como “Death Metal” pelo documentário não apenas significa um rótulo. Este rótulo aciona os conceitos estéticos do subgênero e também aponta as histórias locais de perdas, de fragilidade do ser humano em um contexto de conflitos armados. Este cenário não ofereceu apenas uma ponte para a apresentação do movimento para a cena global, mas também revela como as condições de produção, circulação e consumo se tornam idealizadas em oposição às demandas locais.

Referências

- AVELAR, I. 2011. 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. Durham & London: Duke University Press.
- BANCHS, E. Swahili-tongued devils: Kenya's heavy metal at the crossroads of identity. *Metal Music Studies* 2 (3), 2015, pp. 311-324.
- BANCHS, E. *Heavy Metal Africa: Life, Passion and Heavy Metal in the Forgotten Continent*. EUA: Word Association Publishers, 2016.
- BARONE, S. Fragile scenes, fractured communities: Tunisian Metal and Scenesc. *Journal of Youth Studies*, 19.1: 20-35, 2016.
- BERGER, H. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the phenomenology of musical experience*. Londres: Wesleyan University Press, 1999.
- BERGER, H; FALES, C. “Heaviness” in the perception of Heavy Metal Guitar Timbres: The March of Perceptual and Acoustic Features Over Time. In: Paul D. Greene; Thomas Porcello (eds). *Wired For Sound*. Engineering and Technologies in Sonic Cultures. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.
- CAMPOY, Leonardo C. *Trevas sobre a luz*. O underground do Heavy Metal Underground no Brasil. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.

CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. José Reginaldo Santos Gonçalves (org). Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CONNELL, J.; GIBSON, Chris. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. Londres: Psychology Press, 2003.

FABBRI, F. A Theory Of Musical Genres: Two Applications. *Popular Music Perspectives* (D.Horn; P.Tagg eds), International Association For The Study of Popular Music, 1981.

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

GUTIÉRREZ, A. *Desclasificados*. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.

HOLT, F. *Genre in Popular Music*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2007.

JANOTTI, J. Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: Produção e Consumo da Canção na Mídia. *Comunicação, Mídia e Consumo*, ESPM, São Paulo, v.3, n.7, jul.2006.

KNOPKE, Ekkehard. Headbanging in Nairobi: The emergence of the Kenyan metal scene and its transformation of the metal code. *Metal Music Studies*, v.1, n.1, 2015, pp. 105-126.

LOPEZ-CANO, R. *Favor de no tocar el género: Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual*. In: Martí, J.; Martínez, S. (eds). Voces e imágenes en la etnomusicología actual. VII Congreso de La SIBE. Madrid: Ministerio de Cultura. 2004. pp.325-337.

MIGNOLO, W. DELINKING. *Cultural Studies*, 21:2, 2007, pp.449-514.

NILSSON, M. Race and gender in globalized and postmodern metal. In: *Heavy Metal: Gender and Sexuality. Interdisciplinary Approaches*. Florian Heesch; Nial Scott. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2016.

PURCELL, Natalie. *Death Metal*. Jefferson: McFarland, 2003.

QUIJANO, A. Colonialidade y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, H. Los Conquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, FLACSO, 1992, pp.437-449. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. *E-Compós - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, v.6, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83>>. Acesso em: 20 mai. 2017.

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

- ENTREVISTAS

Kassio. Entrevista de Melina Silva em outubro de 2017. Benguela. Áudio. Praia Morena.

FERREIRA, Sónia. Entrevista de Melina Silva em outubro de 2017. Benguela. Áudio. Praia Morena.

MERINO, Yannick. Entrevista de Melina Silva em setembro de 2017. Luanda. Áudio.

TEACHER, Paulo. Prenome(s) do Autor do Trabalho. Entrevista de Melina Silva em outubro de 2016. Luanda. Áudio e vídeo. Local de ensaio da banda M'vula.