

FILHOS DESTA LUTA: POSICIONANDO A PRODUÇÃO DO ROCK E DO METAL ANGOLANO NO CENÁRIO GLOBAL-LOCAL

Sons of this battle:

Positioning the production of Angolan rock and metal in the global-local scenario

Melina Aparecida dos Santos Silva

Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: melsantos1985@gmail.com

RESUMO

O artigo reflete sobre a produção do gênero musical metal, após o fim da guerra civil angolana. Nesta conjuntura de reestruturação econômica, social e política, o acesso aos meios de produção fonográfica ainda consiste em um desafio para os integrantes do movimento musical. Para observar tais dinâmicas musicais, destaco que o gênero musical possui regras sonoras, como solos de guitarra, distorção e tempos rápidos, técnicas de canto como o gutural e vocais gritados; regras visuais, como o uso de vestuários como camisas de bandas ou os conceitos estéticos reproduzidos em capas de álbuns, e líricas, formas de circulação e de consumo, suas audiências, performances e respostas corporais. Para tanto, o artigo apresenta as práticas musicais deste movimento em questão através do método etnográfico, com trabalhos de campo realizados em setembro de 2014, outubro de 2016 e de agosto a outubro de 2017 e atualização posterior de dados em contatos recentes com a rede musical.

Palavras-chave: Metal; Angola; Gêneros Musicais

ABSTRACT

This research briefly discuss the construction of metal in Angolan post-civil war scenario. To see the dynamics between the global and the local in this scene, we point the label has sonic rules, as guitar solos, distortion and fast tempos, vocal techniques, as guttural and screamed vocals; lyrical and visual dimensions, such the use of band shirts or the aesthetic rules reproduced in art covers; as well as its forms of circulation and consumption, its audience, performances, and bodily responses. For that purpose, the poster list the musical practices of this movement, using data collected in September 2014, October 2016 and from August to October 2017 and subsequent update of empirical data in contact with the musical network

Keywords: Metal; Angola; Musical Genres

Introdução

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.



Figura 1: A produção do metal no continente africano segundo a perspectiva da cena global

Fonte: The Wire

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, 2011), segundo a opinião de fãs, pesquisadores e mídias segmentadas. Estes imaginários possuem convenções de composição [solos de guitarra, *power chords*, *riffs* e distorção, volumes amplificadas 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. Contudo, é necessário reforçar que estes códigos culturais foram criados em torno de experiências de produção, de circulação e de consumo musical de sociedades específicas e adotadas como universais. 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 consomem (BAAZ, 2011; MUDIMBE, 2003; COMAROFF, COMAROFF, 2013).

Ao contrário da informação divulgada pelo Mapa do Metal sobre a concentração de bandas do gênero somente na África do Sul, os documentários *Death Metal Angola* (2012), *March of the Gods* (2014) e *Terra Pesada*, sobre a produção de metal em Angola, Botswana e Moçambique, e o livro *Heavy Metal Africa* (2016) de Edward Banchs, elencam a construção de outras cenas locais dedicadas ao metal. Essas obras teriam construído outros discursos sobre as sociedades e culturas africanas que, em grande parte, têm sido retratadas com visões estereotipadas pela mídia e pela literatura internacional (B'BERI; LOUW, 2011; MBEMBE, 2017).¹

Este artigo aborda como o rock e o metal são produzidos em um contexto de pós-guerra civil, onde os meios financeiros dificultam o acesso às tecnologias de produção e reprodução musical. Para fins de contextualização, 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 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 (PEARCE, 2016).

Para compreender como o gênero musical se altera em função desta história local, adotamos o método etnográfico (MALINOWSKI, 1985; CLIFFORD, 1999; SEEGER, 2008; INGOLD, 2017; PEIRANO, 2008) com trabalhos de campo e entrevistas presenciais e online com integrantes do movimento do rock angolano realizados em setembro de 2014, na província do Huambo, em outubro de 2016, na capital Luanda e na cidade da Catumbela, em Benguela.

Menciono, em um primeiro momento, o conceito de gêneros musicais, discutido inicialmente pelo musicólogo Franco Fabbri (1981; 1998), e as posteriores releituras com foco sociológico e musicológico (FRITH, 1998; JANOTTI JR, 2004; HOLT, 2007; TROTTA, 2008). Essas discussões fundamentarão a descrição dos códigos culturais do metal e as modificações de suas regras sonoras, visuais e ideológicas feitas pelos grupos de variados contextos culturais, após a disseminação mundial do gênero. A partir deste apoio teórico, procuro posicionar o movimento do rock angolano em relação às pesquisas já realizadas sobre cenas de rock e de metal em outras sociedades africanas. Parto, então, para a seção final, a qual descreve a produção empreendida pelos *rockers* angolanos, categoria nativa de identificação, após a guerra civil e algumas reflexões sobre como a história local se revela durante as ações destes atores sociais.

Histórias do metal no continente africano

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 (2003) em análise sobre a música popular. Portanto, destaco que os códigos culturais seguem regras sonoras, como *riffs*, *power chords*, solos de guitarra, distorção e tempos rápidos, acompanhados pelo contrabaixo e pela bateria; técnicas vocais, como gutural e vocais gritados; regras visuais e líricas, como as artes de capa de álbuns; além de regras de sociabilidade, como as respostas corporais de bandas e de suas audiências. E as temáticas das canções e demais produtos seguiam, e ainda seguem, dois caminhos fundamentais e complementares: a o hedonismo, celebração da vida, a empolgação da fruição musical, a angústia, a destruição social e a desordem (WEINSTEIN: 2000).

Portanto, a partir deste aporte teórico, ressalto três pontos importantes a serem abordados neste artigo: a) Os gêneros musicais e suas categorizações podem ter interpretações variadas, dependendo de quem os aciona, seja um ouvinte, seja a indústria fonográfica, entre outros mediadores. b) Logo, músicos, produtores e consumidores estão inseridos em uma série de expectativas criadas pelos gêneros musicais; c) Os gêneros musicais não seriam categorias estanques, com fronteiras de estilo claramente delimitadas. O sistema de

classificação está em constante mudança, graças às “contradições musicais criadas pelas transformações tecnológicas e sociais” (FRITH, 1998, p.93).²

As reflexões acadêmicas sobre o metal no continente africano, até o momento, têm abordado cenas musicais nas capitais de Botsuana, Gaborone (NILSSON, 2016; BANCHS, 2016); da Tunísia, Tunis (BARONE, 2015a, 2015b); do Egito, Cairo (HARBERT, 2013); do Quênia, Nairóbi (KNOPKE, 2015) (BANCHS, 2016).

Focando-se nas discussões do conceito de “sceneness” de Bennet e Peterson (2004), Barone (2015b) 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 em que estas cenas musicais estão inseridas.

Barone (2015a) 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, 2015b).

Já 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 metal 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). Baseando-se nos três tipos de diferenciação das cenas musicais, em local, translocal e virtual (BENNET; PETERSON, 2004), Knopke (2015) alega que o uso das redes digitais pelos rockers quenianos para buscar referências das convenções culturais do metal poderia influenciar 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, ao contrário do defendido por Knokpe (2015) em seu artigo.

Não podemos nos esquecer de que Bennet e Peterson lançaram estas três separações conceituais em um momento de consolidação das redes digitais e de que tais sistemas de classificações têm sido criticadas por cientistas sociais (PEREIRA DE SÁ, 2013). Destaco 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.

Pontos de argumentação comuns sobre o acesso às tecnologias de reprodução e de gravação musicais e às metodologias de aprendizado de convenções técnicas do metal global surgiram nos argumentos dos pesquisadores mencionados (KNOKPE, 2015; BANCHS, 2016; BARONE (2015a; 2016b). Knokpe (2015) observa que as condições de produção e circulação do metal no Quênia não seriam 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 seriam 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, na visão do pesquisador.

Consequentemente, Knokpe (2015) sugere que, pelo fato de os instrumentistas não conseguirem ensaiar mais de duas vezes por semana, suas formas de execução musical não teriam andamentos mais rápidos e estruturas rítmicas mais complexas como os padrões adotados pelas bandas mundiais (KNOKPE, 2015).

Barone (2015a; 2015b) menciona que a qualidade das produções gravadas pelos instrumentistas tunisianos não estaria compatível com as convenções técnicas do gênero musical consideradas universais. Desta forma, o uso da bateria eletrônica nas composições locais tornaria as gravações caseiras de bandas tunisianas “pouco competitivas” para a projeção internacional na cena do metal (Barone, 2015, p. 185).

Embora possuam importância nas análises das negociações global-local referentes às produções culturais no continente africano, destaco que o olhar destes pesquisadores partem de uma interpretação dos códigos culturais do metal niveladas pelas matrizes culturais dos Estados Unidos e da Europa, posicionando as artes criadas pelas sociedades africanas como inacabadas em relação a uma construção histórica (etnocêntrica) de convenções culturais (MUDIMBE, 2003; BAAZ, 2011; MBEMBE, 2017).

Partindo de experiência etnográfica em Gaborone, capital de Botsuana, Nilsson (2016) comenta como o consumo de bandas de 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 globalmente: “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” (NILSSON, 2016, p. 261).³ Nilsson (2016) sugere que somente um discurso não etnocêntrico sobre a diferença entre culturas possibilitará uma compreensão da heterogeneidade do estágio atual do metal.

Encaminho abaixo a análise sobre a produção do movimento do rock angolano, após o fim da guerra civil, em 04 de abril de 2002.

“O país abriu-se para muita coisa”

Segundo os interlocutores da pesquisa, o *rock* já circulava em Angola, desde a década de 1950, com o trabalho de artistas nacionais, como o grupo Duo Ouro Negro. 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.

Já na década de 1990, o contato com o rock e com o metal ocorreu através de familiares, de amigos e de vizinhos que viajaram para outros países, como Brasil, Portugal e Londres, a estudos ou a trabalho. Já os que migraram na infância ou na adolescência para Portugal junto com familiares, para se proteger da guerra civil, tomaram contato com estes gêneros musicais com amigos portugueses ou migrantes de outros países, como Brasil, com fanzines dedicados ao gênero, com trocas de cartas, fitas cassete, com turnês internacionais de bandas e o consumo de álbuns. As práticas musicais do rock foram impulsionadas pela atuação de bandas como Mutantes, Acromaníacos, Anexo, Os Crystals, Metal Tomb e Os Sonhadores, todas de Luanda, e Calhambeque Band, de Benguela. A produção do rock durante a guerra civil angolana será abordada em artigos futuros, devido à complexidade de questões elencadas pelos interlocutores da pesquisa, durante os trabalhos de campo realizados.

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). 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”.

Em 2006, a banda Neblina lançou o primeiro registro fonográfico considerado pelos interlocutores como do gênero musical metal em Angola, com 2.500 unidades. A produção de Innocence Falls In Decay, com duração de dois anos, foi dividida em gravações nos estúdios do mini-clubê da ELF (atual TOTAL), da Endipu Empresa Discográfica e da Kriativa, ambas em Luanda. 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 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 (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. Harris Berger e Cornelia Fales (2005) exploram a importância dos timbres de guitarra como condição de reconhecimento do metal. O conceito de “*heaviness*” é aplicado pelos *headbangers* para padronizar timbres de instrumentos e de elementos de composição, como harmonias e melodias. Assim a insatisfação do músico com a captação incorreta dos instrumentos e demais técnicas de gravação específicas para se produzir um álbum de *rock* e de metal, demonstra uma tentativa de vinculação aos códigos sonoros e ao padrão mundial de produção do gênero.

No caso da produção atual do movimento do rock angolano, rastreei suas práticas musicais em trabalhos de campo realizados em setembro de 2014, em outubro de 2016 e de agosto a outubro de 2017 nas cidades de Luanda, Benguela, Catumbela. Os festivais locais dedicados ao rock, O Rock Lalimwe Eteke Ifa (ORLEI), no Huambo, e Rock no Rio Catumbela, na Catumbela, demonstraram uma característica do local: grupos e/ou artistas de metal, de reggae, de rock, de blues e da música popular angolana definem a mesma rede musical e todas estas bandas são apoiadas pela Associação Angolana de Rock. “Refletir sobre este cenário possui uma questão fundamental: “Esta seria uma cena de metal?”. Para Straw (1991; 2015), o conceito de cenas, aplicado à música, descreve a produção e a circulação de práticas musicais desenvolvidas nos espaços urbanos. Se o conceito de cenas define as linhas em que as práticas e afinidades são fixadas, como podemos justificar a conexão entre estas bandas angolanas de gêneros musicais diferentes?

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. De forma geral, observei que bandas e artistas solo inseridos na rede musical, mesmo que não se dediquem ao rock, na atualidade, tiveram algum tipo de vínculo em formações antigas e/ou consomem o gênero musical.

As práticas musicais do rock e do metal, nos anos 1990, foram baseadas no compartilhamento de instrumentos e de técnicas musicais, de locais para ensaios e para shows, de álbuns musicais. Nos dias atuais, essas dinâmicas musicais circunscritas por laços familiares e de amizade são reproduzidas em certos atores da cena. Parte dos músicos adquiriram as técnicas musicais através de metodologias informais com a mediação de amigos, familiares, vizinhos e instrumentistas de outros gêneros musicais. Certos vocalistas aprenderam a cantar em coros da igreja, como Queirós Ladino (ex-Before Crush) e William Sazanga (Horde of Silence), com amigos ou ampliaram suas técnicas com tutoriais do YouTube, como Marco Ferraz e Manel Kavalera.

Ainda que a oferta de instrumentos musicais nas lojas locais tenha aumentado, segundo os interlocutores da pesquisa, a percepção de restrição ao acesso aos instrumentos musicais e às metodologias de gravação em estúdio revela as nuances desta história local. Instrumentos e equipamentos musicais, escolhidos com parâmetros de boa fabricação e durabilidade, são adquiridos pelos rockers angolanos em viagens ao exterior, como Namíbia, Portugal e Alemanha, ou através de compras em sites internacionais.

Alguns instrumentistas tiveram acesso aos métodos de ensino musical tradicionais em Escolas de Música, como os ex- instrumentistas Hugo Red Kimba e Braz da banda M'vula, ambos oriundos de Lisboa, ou o baterista da banda Horde of Silence, Yannick Merino, em Luanda. Os três mencionados são atualmente integrantes da banda Kishi ao lado do vocalista Manel Kavalera. As escolas de música são consideradas muito caras pelos rockers locais e estão concentradas na capital Luanda. As condições das rodovias ainda dificultam a mobilidade de instrumentistas entre províncias, dificultando o acesso às escolas de música e a maior interação entre as bandas e os eventos organizados em cidades como Huíla, Benguela, Luanda e Huambo.

Os integrantes do movimento possuem faixa etária de 17 a 50 anos: os músicos atuantes, em sua maioria, ainda são jovens de até 35 anos. Os produtores e radialistas já atingiram a faixa dos 40 anos. Majoritariamente do sexo masculino, os rockers angolanos possuem formação mínima o Ensino Médio. Contudo, a produtora e idealizadora do Orlei, Sónia Ferreira, possui protagonismo no movimento do rock angolano. Alguns estão cursando ou já completaram o Ensino Superior nas áreas de Administração, Publicidade, Psicologia, Ciências da Informação, Engenharia Civil e de Telecomunicações. A produção do movimento do rock angolano é realizada, em sua maioria, por um grupo de instrumentistas e produtores com nível de escolaridade e poder aquisitivo acima da média populacional dos municípios da Catumbela e do Lobito (Benguela), da Huíla (Lubango), de Luanda e do Huambo (Huambo).

Três programas de rádio são dedicados ao rock: a) Volume 10, no ar desde 1995, na RFM 96.5, emissora estatal de rádio. Luís Fernandes, Mauro Rocker e Henda Slash Lenine apresentam o programa de segunda à sexta-feira, nos horários de 16h às 17h, e aos sábados, de 18h às 20h. Na estação privada Luanda Antena Comercial, o apresentador Toke É Esse é o responsável pela programação do Submarino Angolano, dedicado ao grupo britânico Beatles, desde 2001, e Muzangola Rock que, desde 2015, tem divulgado o rock e o metal nacional. Ambos são apresentados aos sábados, das 18h às 19h, sendo os primeiros 15 minutos focados na discografia dos Beatles e os 45 minutos restantes dedicados ao rock e ao metal angolano.

Os eventos têm o apoio da Associação Angolana de Rock, que possui o lema We Do Rock Too; do selo e produtora Cube Records, responsável pelo Rock no Rio Catumbela junto com a cervejaria Soba Catumbela, no município da Catumbela; de Manel Kavalera e Marcos Ferraz, ambos produtores da Kavalera Entertainment, e da ONG Okutiuka, na figura de Sonia Ferreira e a produção do festival O Rock Lalimwe Eteke Ifa – ORLEI, e da produtora Rock 4 Ever, sob a coordenação de Hugo Pedreira, ex-baterista do grupo

Acromaniacos. Outros espaços de circulação de eventos de rock e de metal são o bar A Caverna, no Huambo, o restaurante Miami Beach e o Elinga Teatro, ambos em Luanda.

Essa produção, circulação e consumo do rock e do metal baseada em laços familiares e de amizade, e pouco mediada pela internet e pela mídia e sem a presença de um mercado fonográfico, apresentaria uma das características do local. As pesquisas sobre o gênero musical metal descrevem, em sua maioria, a importância da internet para a globalização do metal (WEINSTEIN, 2011; HARRIS, 2011); MEYER e TIMBERLAKE (2014) e para sua inserção nos territórios africanos (KNOKPE, 2015; BANCHS 2015).

Knopke (2015), inclusive, arrisca a hipótese de que a internet seria utilizada para impulsionar a cena musical em Angola. As empresas provedoras de internet tiveram melhorias na infraestrutura e nos serviços prestados em tempos recentes. Mas, até 2012, poucas bandas utilizavam plataformas online para divulgar suas produções. Observei a incorporação de perfis nas redes sociais, matérias em blogs e mídias locais e divulgação de obras audiovisuais, como videoclipes e trechos de shows ao vivo, de maneira intensificada a partir de 2015.

Grupos com videoclipes no YouTube são: Neblina (Filhos da Pátria e War Heads), Café Negro (Kilapanga do Órfão), Before Crush (A Bruxa), Nothing 2 To Loose (Breaking My Way), Singra (Trevas Sobre Horas Vazias), M'vula (Mãos ao Ar e Tristezas e Alegrias) e Projectos Falhados (Vai em frente e Por detrás do cigarro). A Associação Angolana de Rock possui grupos de discussão na rede social Facebook. A Cube Records disponibilizou a coletânea *You Failed, Now We Rule* (2013) nas plataformas Bandcamp e no canal do YouTube, em 2017. A coletânea possui cinco canções de bandas Fiona, Before Crush, Dor Fantasma, Horde of Silence e Eternal Return. O grupo de rock Café Negro lançou em 2012 o álbum *A Safra*, seis anos depois do lançamento do primeiro álbum do grupo Neblina. Em conversas com os rockers locais, a justificativa para a pouca divulgação online dos grupos é a de que, até aquele momento, não tinham produções adequadas aos parâmetros mundiais de captação dos instrumentos musicais, com a orientação de produtores musicais especializados no gênero musical, e de tratamento de edição de imagens.

Atualmente, os grupos de rock e de metal têm realizado suas gravações com o produtor e tecladista da banda *Hiflow*, Tiago Oliveira, no Estúdio 2, em Luanda. Tiago tem realizado as gravações dos álbuns das bandas Dor Fantasma e Horde of Silence, ambos da Cube Records, Ovelha Negra e Tiranuz. Outro produtor musical já requisitado pelos grupos angolanos é Miguel Camilo, o

qual já produziu o álbum Focus (2016) do M'vula, e do Instinto Primário, Wi Si Paiou (2018). Entre as obras disponibilizadas em plataformas como Spotify, Bandcamp, Soundcloud e MediaFire temos: o EP de Singra, “Trevas Sobre Horas Vazias” (2013); o EP da banda M'vula, “Tempestade” (2014); o EP de Black Soul, “Chegando” (2015); o álbum Wi Si Paiou da banda Instinto Primário (2018); o EP Doce Traição de Projectos Falhados; Depois da Meia Noite, do grupo Kishi (2018); ADN da banda Sentido Proibido (2019).⁵

Contudo, observando a quantidade de bandas ativas, 19 até o último levantamento, a produção de música gravada ainda consiste em um dos desafios enfrentados pela cena musical. Os dois maiores festivais de rock em Angola, O Rock Lalimwe Eteke Ifa, realizado no mês de agosto, e Rock e Rock no Rio Catumbela, no mês de outubro, são as bases principais de sustentação do movimento musical. Estes festivais possuem uma posição de importância na circulação do rock angolano, já que a música ao vivo ainda é a principal forma de contato com o rock e também permite a criação de espaços de travessias de gêneros musicais para a constituição de uma cultura do rock em Angola. Os festivais de rock oferecem dinâmicas 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. Em artigos futuros, pretendo abordar como estes dois festivais de música gratuitos oferecem o contato das comunidades locais nas práticas culturais do rock, facilitado pelas performances ao vivo do movimento do rock angolano.

Considerações finais

Este trabalho procurou posicionar as práticas musicais do movimento do rock angolano, empreendidas desde o fim da guerra civil até os dias atuais, em relação às pesquisas já realizadas sobre cenas do rock e do metal em outras sociedades africanas. Observamos as formas de organização deste fazer musical como a predominância da música ao vivo, em relação aos registros fonográficos, como o principal meio de circulação, de divulgação e de consumo do rock em Angola. Baseadas nas dinâmicas de repetição de performances musicais e de festivais gratuitos para as comunidades locais, estes eventos solidificam as práticas *entre* gêneros musicais empregadas pelo movimento do *rock* angolano. 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.

Creio 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

- 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.
- 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://ipc.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.
- B’BÉRI, Boulou Ebanda. Afropessimism: a genealogy of discourse, **Critical Arts**, 2011.
- 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.
- BENNET, Andy; PETERSON, Richard. **Music scenes:** Local, Translocal and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. 255 p.
- COMAROFF, J; COMAROFF, J. **Theory from the south:** Or, how euro-america is evolving toward Africa. 1 ed. Londres e New York: Routledge, 2016.

- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- 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.
- FRITH, S. 1998. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- 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.
- KAHN-HARIS, 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, 2011. **Metal Rules The Globe**: Heavy Metal Music Around The World. Durham & London: Duke University Press
- HOLT, Fabian. **Genre In Popular Music**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- INGOLD, T. Anthropology contra Ethnography. **HAU**, Journal of Ethnography Theory, v.7, n.1, 2017, pp. 21-26.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Heavy metal com dendê**: Rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.
- 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.
- 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.
- MAYER, A.; TIMBERLAKE, J. "The fist in the face of God". Heavy metal music and decentralized cultural diffusion. **Sociological Perspectives**, v.57, n.1, 2014, pp. 27-51.
- MBEMBE, A. O tempo em movimento. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 3, dez/2017-mar/2018.
- MUDIMBE, V.Y. **The invention of Africa**: Gnosis, philosophy and the order of knowledge. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- 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.
- OBIJIOFOR, Levi. Is bad news from Africa good news for western media?. **Journal of Global Mass Communication**, v.2, n.3/4, 2009.
- OLIVEIRA, R.S. **Magnífica e Miserável**. Angola desde a Guerra Civil. Lisboa: Tinta da China, 2015.

PEARCE, J. A Guerra Civil em Angola 1975-2002. Lisboa: Tinta da China, 2017.

PEIRANO, M. Etnografia, ou a teoria vivida. Ponto Urbe, n2, 2008. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1890>. Acesso em 10 jan 2019.

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.

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.

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, W. Some Things a Scene Might Be. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2015, pp.476-485.

TROTTA, F. Gêneros Musicais e Sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone**, v.10, n.2, 2009.

WEINSTEIN, D. The Globalization of Metal. In: J. Wallach. H. Berger. P. D.Greene, 2011. **Metal Rules The Globe: Heavy Metal Music Around The World**. Durham & London: Duke University Press. pp.34-62.

Sites consultados:

A WORLD MAP OF METAL BANDS PER CAPITA. THE WIRE. Entertainment. 29 mar 2012. Disponível em: < <http://www.thewire.com/entertainment/2012/03/world-map-metal-band-population-density/50521/>>. Acesso em 14 jan 2019.

BROWSE BANDS – BY COUNTRY. ENCYCLOPEDIA METALLUM. The Metal Archives. Disponível em: < <http://www.metal-archives.com/browse/country>>. Acesso em 4 jan 2019.

DEATH METAL ANGOLA. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011. Disponível em: < <http://www.deathmetalangola.org/>>. Acesso em 14 jan 2019.

Nota

- 1 Os pesquisadores B'éri & Louw (2011) abordam como as pautas jornalísticas internacionais têm reproduzido um discurso afropessimista sobre o continente africano. O afropessimismo consiste em um pensamento eurocêntrico criado antes da colonização do século XIX. Este descreve a África como um continente “negro”, sem condições de construir bases políticas e econômicas estáveis, o que justificaria a intervenção civilizatória dos poderes colonizadores.
- 2 (...) in fact, genres are constantly changing – as an effect of what’s happening in neighboring genres, as a result of musical contradictions, in response to technological and demographic change. Tradução livre.
- 3 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.
- 4 O Rock Lalimwe Eteke Ifa significa na língua umbundu O Rock Nunca Vai Morrer.
- 5 Expressão local equivalente a “se dar mal”.