

Uma fusão no estilo mwangolé: a perspectiva decolonial do rock angolano

Melina Aparecida Santos Silva

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul

1

Resumo

O artigo descreve a criação de uma cultura do rock em Angola, tendo como principal norte que o pouco acesso à produção, à circulação e ao consumo da cultura do rock é um dos princípios fundamentais da criatividade na produção musical dos rockers angolanos. A etnografia com o movimento musical foi realizada com dados empíricos de três trabalhos de campo em Angola em 2014, 2016 e 2017. Elenco como a criatividade dos rockers evidencia um processo artístico insurgente e de reexistência não apenas em relação aos códigos culturais do rock, mas também às histórias locais e ao ideal de angolanidade.

Palavras-chave:

Rock. Angola. Decolonialidade. Gêneros musicais.

Introdução

O artigo analisa as práticas musicais dos *rockers* angolanos, forma de identificação escolhida pelos interlocutores da pesquisa, para consolidar a cultura do rock no país no cenário de reestruturação socioeconômica inaugurado com o fim da guerra entre os partidos políticos Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA) e União Nacional pela Independência Total de Angola (UNITA).

A circulação do rock em Angola parte de um período de intensa industrialização da então colônia portuguesa, e com o desenvolvimento econômico de Portugal, durante o regime ditatorial de Antonio Oliveira Salazar, nos anos 1950 (Toke É Esse, 27/09/2017). Durante a guerra de libertação de Portugal, iniciada em 1961, instrumentistas portugueses, em expedição militar, e angolanos possuíam bandas. Entre as bandas atuantes, na época, temos Os Rocks, Kriptons, o artista solo Vum Vum e a dupla de músicos Duo Ouro Negro (Toke é Esse, 27/09/2017).

As formas de acesso aos produtos culturais, como álbuns importados do mercado fonográfico sul-africano, lojas de discos presentes nas capitais Luanda e Benguela, programas culturais dedicados ao rock, como a atração radiofônica Hora Jovem, e os da Televisão Pública de Angola (TPA), concursos de bandas de rock das províncias ultramarinas portuguesas constituíam o fluxo musical lusófono (Toke É Esse, 27/09/2017; CORREIA, 2017).

A independência de Portugal, declarada em 11 de novembro de 1975 pelo presidente Agostinho Neto, inaugurou a “negociação de liberdade” de Angola entre os partidos políticos/grupos de libertação colonial Frente Nacional de Libertação da Angola (FNLA), MPLA e UNITA e a administração portuguesa (MENEZES, 1996). Contudo, a transição política seria rompida pelos conflitos entre os três grupos, culminando com a dissolução do FNLA. Por conseguinte, tensões militares entre MPLA e UNITA e a instabilidade financeira devido à dependência econômica em um único produto de exportação, o petróleo, passam a compor a realidade de Angola.

Nesse período, a produção do rock é retomada nos ambientes escolares, como o Instituto

Médio Industrial de Luanda (IML- Makenko), em Luanda, aonde um grupo de aficionados, como Acromaníacos, Ventos do Leste, Mutantes, monta formações dedicadas às suas práticas musicais. Devido à complexidade da temática, as práticas musicais dos rockers angolanos durante os anos 1990 serão analisadas em artigos futuros. O fim da guerra ocorreu em 04 de abril de 2002, com a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA, dando vitória ao MPLA.

Os rockers angolanos são majoritariamente do sexo masculino, embora Sónia Ferreira tenha protagonismo no movimento musical como produtora do festival *O Rock Lalimwe Eteke Ifa* (ORLEI), na capital do Huambo.¹ A faixa etária dos instrumentistas angolanos é de 25 a 45 anos e dos produtores culturais é de 30 a 51 anos. O nível educacional dos rockers é o Ensino Médio, mas há atores sociais com curso superior em Medicina, Letras, Ciências da Informação, Comunicação Social, Engenharia de Petróleo etc. Os rockers angolanos atuam em empresas públicas, como de infraestrutura de eletricidade, e privadas, como agências bancárias, de publicidade e produtoras audiovisuais, por exemplo. Porém, há rockers angolanos

1 *Rock Lalimwe Eteke Ifa* significa “o rock nunca irá morrer” na língua umbundu.

que vivem de música como os rappers Lil Jorge e MG.²

Os rockers apontaram o menor acesso aos recursos financeiros e tecnológicos, como instrumentos musicais e demais equipamentos de gravação e reprodução musicais, como uma das condições originais do problema de pesquisa. No entanto, esta etnografia não trata a precariedade como um elemento de restrição de suas dinâmicas musicais. Guiada pelas entrevistas com os interlocutores e pela participação em projetos culturais da rede musical, observei os impactos socioeconômicos da guerra como um ponto inicial para a criatividade dos rockers angolanos.

Construo uma narrativa do rock conectada à realidade dos interlocutores, respeitando seus conhecimentos e experiências, com o intuito de não exprimir uma visão etnocêntrica de suas histórias e de suas práticas musicais. Com a questão “o que o rock significa para você”, os rockers consideraram respostas para além das convenções técnicas

e/ou regras de gênero, por exemplo, citando bandas de variadas gerações e gêneros, cidades, espaços de eventos, laços sociais e o cenário socioeconômico como atores sociais para a constituição das culturas do gênero (HOLT, 2007) em Angola.

Nosso ponto de partida adianta que as práticas musicais de instrumentistas, de vocalistas, de produtores musicais e de eventos e demais profissionais agregam composições musicais, formações, shows ao vivo, laços sociais, públicos heterogêneos e rituais a partir da conexão entre gêneros musicais, como o rap, a música angolana e o metal.³

Para tanto, sigo a perspectiva descentralizada do conceito de gênero (HOLT, 2007) para evidenciar os caminhos empreendidos pelos rockers angolanos na produção musical. A proposta descentralizada de gêneros de Holt (2007, p. 159, tradução nossa) lida com as dinâmicas musicais excluídas pelos sistemas de classificação e pelo viés etnocêntrico presente na cultura musical:

- 2 Integrantes de bandas de rock da atual geração entrevistados foram *Before Crush*, *Black Soul*, *Dor Fantasma*, *Horde of Silence*, *Kosmik*, *Last Shout*, *Lunna*, *Instinto Primário*, *M'vula*, *Ovelha Negra*, *Projectos Falhados*, *Singra*, *Silent Whisper*, *Sentido Proibido*, *Still Rolling With Times*, *Tiranuz*, *Zé Beato & Os Desempregados*. Os instrumentistas de bandas extintas como *Acromaniacos*, *Metal Tomb*, *Múmiás*, *Neblina* e *Mutantes* também foram entrevistados.
- 3 Música angolana é um termo geral para variadas práticas musicais urbanas, como o semba, e durante os movimentos de descolonização ligadas à valorização da cultura local e aos discursos nacionalistas (MOORMAN, 2005). Kuschick (2016) observa que, após a Independência de Angola, em 1975, uma nova rede de músicos angolanos começou a compor canções mais contagiantes e desvinculadas do engajamento político da década anterior. Entre os artistas angolanos mais citados temos Eduardo Paim, Paulo Flores, Ruca Van Dunem.

Muitas estratégias para lidar com esses problemas compartilham o compromisso de valorizar grupos subalternizados e dinâmicas culturais com um alto grau de desordem geral. Exemplos típicos são situações em que os códigos de gênero são misturados, deslocados ou transformados de formas que complicam as condições na rede do gênero individual.⁴

Logo, o objetivo deste artigo explora a interdependência entre gêneros, sujeitos, afetos, cidades e culturas na rede musical angolana, considerando o processo criativo dos rockers como uma “insurgência decolonial” (*decolonial insurgency*, em inglês) (WALSH, 2018, p. 34). O conceito de insurgência proposto por Walsh (2018) descreve atos criativos que partem das margens, constituindo outras formas de pensamento, de existência e de relações contra-hegemônicas, como explica Walsh (2014, p. 33, tradução nossa): “É a partir de posturas, processos e práticas que transgridem e perturbam, intervêm e insurgem, e que provocam, constroem e ativam um outro lado, que a decolonialidade adquire significado, substância e forma”.⁵

A etnografia recontextualiza a produção do rock através das visões de mundo dos rockers angolanos em três partes. Na primeira seção, descrevo a metodologia empregada durante os trabalhos de campo de 2014, 2016 e 2017 e as questões enumeradas pelos interlocutores da pesquisa. Depois, cito o lugar da decolonialidade na etnografia com o movimento do rock angolano e as minhas justificativas para a opção decolonial escolhida para a pesquisa (MIGNOLO, 2014). Na terceira seção, elenco como a criatividade dos rockers evidencia um processo artístico insurgente, caótico e de reexistência não apenas em relação aos códigos culturais do rock, mas também às histórias locais e ao ideal de angolanidade.

Metodologia

Desloquei-me entre as capitais Luanda, Benguela e Huambo e a cidade da Catumbela durante os três trabalhos de campo realizados em diferentes períodos de 2014, 2016 e 2017. A justificativa para a escolha das quatro cidades angolanas consiste na concentração de instrumentistas, shows ao vivo, festivais e públicos, e também programas de rádio

-
- 4 Many strategies for dealing with these problems share a commitment to highlighting marginalized groups and cultural formations with a high degree of generic disorder. Typical examples are situations where genre codes are mixed, displaced, or transformed in ways that complicate the conditions in the network of the individual genre.
- 5 It is in the *for*, in the postures, processes, and practices that disrupt, transgress, intervene and insurg in, and that mobilize, propose, provoke, activate, and construct an otherwise, that decoloniality is signified and given substance, meaning, and form.

segmentados e estúdios de gravação em desenvolvimento em Luanda.

Através do contato com uma pesquisadora brasileira de kuduro, fui apresentada nas redes sociais ao radialista angolano Toke É Esse, no primeiro semestre de 2014. Trocamos mensagens pelas redes sociais sobre as dinâmicas do movimento musical e encaminei meu pré-projeto de pesquisa de doutorado. Toke É Esse faz parte do movimento do rock angolano como mestre de cerimônias das edições dos festivais e como baterista convidado em bandas locais como a extinta *Neblina* e de *Zé Beato & Os Desempregados*. A mediação de Toke É Esse foi imprescindível para que Sónia Ferreira, coordenadora da ONG Okutiuka, levantasse a possibilidade de me receber no Huambo para o trabalho de campo exploratório durante a 4ª edição do festival internacional *O Rock Lalimwe Eteke Ifa* (ORLEI) ocorrida em 2014.

Desembarquei no aeroporto Albano Machado, na cidade do Huambo, localizada na província do Huambo, no dia 19 de setembro de 2014. Meu primeiro trabalho de campo consistia em uma aproximação com as 13 bandas das capitais Benguela, Luanda e Huambo, subdivididas na programação dos dias 20 e 21 de setembro. Esse trabalho de campo exploratório permitiu que eu conhecesse Toke É Esse e Sónia Ferreira, assim como integrantes

do movimento musical presentes no ORLEI, como as bandas *Dor Fantasma*, *Before Crush*, *Zé Beato & Os Desempregados*, *Ovelha Negra*, *Vodka*, o DJ Manel Kavalera (atual vocalista da banda *Kishi*), o técnico de som e baixista da banda *Instinto Primário*, Yuri Almeida.

Meu segundo trabalho de campo, em outubro de 2016, concentrou-se na IV edição do festival *Rock no Rio Catumbela*, na província de Catumbela, em Benguela, a convite do produtor do Palco Rock e da editora fonográfica Cube Records, Carlos Bessa. Após o *Rock no Rio Catumbela*, ampliei meu espectro de pesquisa ao ser apresentada às bandas angolanas inseridas na programação, como *M'vula* e *Horde of Silence*.

Iniciei minha atuação no marketing musical da Cube Records e na produção do Palco Rock do festival *Rock no Rio Catumbela*, em fevereiro de 2017, após o convite da equipe formada por Carlos e Yannick. Neste momento, a metodologia se desdobrou em um processo de ação em conjunto com os atores sociais (ARAÚJO, 2008). Em maio de 2017, recebi o convite do radialista Luís Fernandes para compor a equipe do programa de rádio *Volume 10*, com a seção “Black Time”.

No fim de agosto de 2017 retornei a Angola para o trabalho de campo antes da defesa de doutorado. Acompanhei as movimentações de bandas angolanas durante a sétima

edição do ORLEI, nos dias 1 e 2 de setembro de 2017, enquanto organizava a programação do *Rock no Rio Catumbela* juntamente com Carlos e Yannick. Durante o evento, colaborei na organização do protocolo, como alimentação, hospedagem e comunicação com as bandas entre as passagens de som e dos concertos.

Particpei como colaboradora do programa *Volume 10* até o mês de junho de 2018, enviando quinzenalmente seleções musicais de bandas de metal brasileiras e internacionais. O nome “Black Time” é uma referência às texturas densas das canções de metal apresentadas na atração radiofônica. Afastei-me dos demais projetos culturais dos rockers por uma questão de desgaste emocional ao acumular funções. Componho a equipe de marketing da Cube Records, com os amigos Carlos e Yannick, até os dias atuais.

Ressalto que a orientação de Toke É Esse no levantamento de material histórico sobre o rock angolano e sua amizade, permitindo que ficasse em sua casa, durante as minhas estadias em Luanda, foram de extrema importância para o desenvolvimento da

pesquisa. Assim como o suporte de Sônia e de Carlos com minha hospedagem e os procedimentos para o meu deslocamento até os locais de realização dos festivais no Huambo e na Catumbela.⁶

A etnografia apresenta 22 entrevistas com integrantes das bandas locais em atividade ou não, com quatro produtores de eventos “rockers”, Carlos Bessa (*Rock no Rio Catumbela*), Sônia Ferreira (ORLEI), Manel Kavalera e Marcos Ferraz (*Kavalera Entertainment*); dois produtores musicais especializados na captação do rock, Tiago Oliveira e António Barrote; dois radialistas dos programas de rádio *Volume 10* (96.5 RFM) e *Muzangola Rock* (Luanda Antena Comercial), Luís Fernandes e Toke É Esse respectivamente.

Os interlocutores da pesquisa elencaram como tópicos essenciais para se compreender o rock angolano: a produção do rock durante o período colonial (1960-1975); a retomada do rock na década de 1990 durante a guerra angolana; os impactos econômicos da guerra no acesso aos instrumentos e tecnologias musicais; as dinâmicas das bandas com os públicos

6 O custo de vida em Angola é um dos mais caros do mundo, principalmente na capital Luanda. De 2014 a 2017, para se obter o visto para fins de pesquisa científica, é necessário comprovar a renda de \$200 (R\$1.174 na cotação do dia 12 de maio de 2020) por estadia e ter em mãos cartas-convite de moradores locais que comprovem a responsabilidade de cuidar da estadia da pessoa para ter o visto aprovado. Como financeiei os gastos por conta própria, a partir de 2015 realizei trabalhos de campo curtos e utilizo as redes sociais como base de comunicação e de estreitamento de laços com os rockers angolanos.

locais para consolidar o rock; a importância dos festivais de rock *ORLEI* e *Rock no Rio Catumbela* para circulação das bandas locais.

Os critérios de seleção das entrevistas foram desde integrantes das bandas angolanas da década de 1990, os quais permaneceram em Angola, até as formações musicais em atividade no momento da pesquisa. Produtores musicais responsáveis pelas gravações de álbuns de rock angolano, produtores de eventos segmentados e os radialistas responsáveis pela programação dedicada ao rock do *Volume 10* (96.5 FM) e do *Muzangola Rock* (rádio LAC) foram entrevistados devido à participação nas dinâmicas do grupo social.

Do retorno a Angola

Sigo a proposta das “sociologias conectadas” (*connected sociologies*, no original) de Bhambra (2016, p. 347, tradução nossa), a qual reconhece que:

Nos métodos de padronização de tipos ideais, a consequência é uma pluralidade de processos que são desconectados precisamente porque a função dos tipos ideais é separar alguns eventos e “entidades” de outros e representar seus relacionamentos internos, tornando assim outras

entidades e eventos meras contingências na perspectiva dessas relações.⁷

Dessa forma, Bhambra (2007, 2014) cria um diálogo com as teorias pós-colonialistas e decoloniais para redefinir a ideia de modernidade criada pela Sociologia, em que a origem do sujeito moderno parte da Europa em relação ao “outro”.

Gandhi (1998, p. 4) descreve o pós-colonialismo como uma “resistência teórica” e um “projeto disciplinar” que procura visitar e interrogar o passado colonial e as ambivalências da condição pós-colonial de colônias africanas e asiáticas após a Segunda Guerra Mundial. Tal objetivo foi desenvolvido pelo Grupo dos Estudos Subalternos do Sul da Ásia, liderado por Ranajit Guha, em 1982, e pelos trabalhos de pesquisadores do Oriente Médio e do Sul da Ásia, como Edward Said e Gayatri Spivak.

A opção decolonial aponta os saberes, as vivências, as relações de poder e os impactos nas dinâmicas de sociedades e de culturas das Américas e do Caribe iniciadas durante a expansão colonial, no século XVI, e de África, no final do século XIX (WALSH, 2018).

⁷ In the standard accounts of ideal types, the consequence is a plurality of processes that are disconnected precisely because the function of ideal types is to separate some events and ‘entities’ from others and to represent their internal relationships, thereby making other entities and events mere contingencies from the perspective of those relations.

A perspectiva decolonial, inicialmente associada aos pesquisadores latino-americanos como Aníbal Quijano, María Lugones e Walter Dignolo etc., aponta como a construção da matriz colonial de poder, centrada nas experiências “universais” de sociedades europeias/modernas, possui dois eixos principais (QUIJANO, 1999). O primeiro eixo aborda a diferença colonial e as relações de poder estabelecidas entre colonizadores e colonizados indígenas e africanos a partir da ideia de raça (QUIJANO, 1999). Logo, essa diferença colonial estruturou a exploração do trabalho dos povos originários e dos recursos naturais das colônias pelos colonizadores. De acordo com Walsh (2018, p. 17, tradução nossa), dialogar com o pensamento decolonial:

[...] denota formas de pensar, conhecer, ser e fazer que começaram, mas também precedem, a empresa colonial e a invasão. Implica o reconhecimento e a anulação das estruturas hierárquicas de raça, gênero, heteropatriarcado e classe que continuam a controlar a vida, o conhecimento, a espiritualidade e o pensamento, estruturas que estão claramente entrelaçadas com o capitalismo global e a modernidade ocidental.⁸

O segundo eixo trata da diferença colonial descrita por Mignolo (2017, p. 2) como “o lado mais escuro da modernidade ocidental”, que consolidou a classificação social entre humano e não humano.⁹ Em seguida, estabeleceu-se uma geopolítica do conhecimento eurocêntrico, linha epistemológica dominante nas disciplinas acadêmicas, e a cisão entre a modernidade e a colonialidade. Essa diferença colonial seria uma das ações da colonialidade do saber, interlocução de Mignolo com as pesquisas de Quijano (1999).

A pesquisa seguiu a opção descolonial por duas razões. A primeira pela dimensão participativa da etnografia, a qual procurou construir o argumento com os interlocutores e não sobre suas vivências e conhecimentos. Essa postura consiste em um dos desafios acadêmicos para se aplicar a decolonialidade nas pesquisas de Ciências Sociais, como observado por Walsh (2018). Ressalto o esforço da etnografia para demonstrar as visões dos interlocutores e as formas de criatividade quanto à cultura do rock e às suas vivências em Angola para consolidar o movimento

- 8** Decoloniality denotes ways of thinking, knowing, being, and doing that began with, but also precede, the colonial enterprise and invasion. It implies the recognition and undoing of the hierarchical structures of race, gender, heteropatriarchy, and class that continue to control life, knowledge, spirituality, and thought, structures that are clearly intertwined with and constitutive of global capitalism and Western modernity.
- 9** A tese básica – no universo específico do discurso tal como foi especificado – e a seguinte: a “modernidade” e uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constroi a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade (MIGNOLO, 2017, p. 2).

musical. É, neste momento, que elenco na explicação de Bernardino-Costa e Grosfo-guel (2016, p. 17), a diferença primordial entre ambos os projetos acadêmicos:

As teorias pós-coloniais tematizam a fron-teira ou o entrelugar como espaço que rompe com os binarismos, isto é, onde se percebe os limites das ideias que pressu-põem essências pré-estabelecidas e fixas. Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também loci enunciativos de onde são for-mulados conhecimentos a partir das pers-pectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos.

No caso da segunda razão, procuro amenizar o distanciamento das pesquisas de Estudos Africanos em relação aos próprios sujeitos africanos e as suas realidades, como abordado por Ekeh (1990) e Moore (2010) em uma análise das visões homogêneas das sociedades e das culturas africanas herdadas da Antropologia Social colonial.

Ekeh (1990), por exemplo, em uma crítica sobre o uso dos termos tribo e tribalismo nas Ciências Sociais, diz que os pesquisadores têm ignorado a percepção dos interlocutores

africanos para publicar as pesquisas para lei-tores fora do continente, usando conceitos que nem sempre se encaixam na realidade africana contemporânea.

No caso da etnografia realizada com o movi-mento do *rock* angolano, levanto uma reflexão que evidencia a crítica de Ekeh (1990) mencio-nada acima: a escolha da produtora norte-ame-ricana Cabula Films para nomear o movimento musical angolano no filme *Death Metal Angola* (2012). *Death Metal Angola* conta a história do casal Wilker Flores, guitarrista angolano de death metal, e Sonia Ferreira, coordenadora da ONG Okutiuka. A história constrói uma dife-renciação das práticas musicais angolanas em relação aos códigos culturais do death metal consolidados e disseminados como universais: a função do death metal como forma de inter-pretar o passado histórico de Angola.

O death metal é reconhecido pelos seus afi-cionados através das técnicas de vocalização “gutural” que criam sons roucos e incom-preensíveis e seguem a instrumentação com pedais duplos da bateria, os tempos musicais acelerados e a dimensão lírica baseadas em um tema universal: a morte (PHILIPOV, 2010).¹⁰

10 Como exemplos de bandas de death metal, temos a *Obituary*, da cena musical da Flórida (EUA), e a *At the Gates*, de Gotemburgo (Suécia), consideradas localidades de produção musical bem sucedidas pelo público. Embora as temáticas da morte sejam tratadas de forma universal nas letras, temos casos de bandas que inseriram significados culturais de suas identidades e histórias locais, como a banda brasileira *Sepultura* (WILLIAMS; ROCHA, 2017).

Desde os primeiros trabalhos de campo com a rede musical, os interlocutores da pesquisa indicavam suas práticas musicais como “rock” e não como “death metal”, ao contrário do rótulo dado pelo filme. Uma das opiniões elencadas pelos rockers angolanos é a de que o filme não aborda as dinâmicas musicais das bandas locais em si. Contudo, a história possui seus méritos por retratar a trajetória social da ONG Okutiuka e as suas ações culturais como a produção do festival de rock ORLEI. Yannick Merino, 35 anos, baterista das bandas Horde of Silence e Kishi, mencionou que:

Acho que o pessoal quando vê aquilo.... Parece que você vai ver uma banda de death metal (Yannick imita o gutural e o blast beat, neste momento). 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 (Yannick Merino, 25/09/2017).

Na seção a seguir, busco compreender as práticas musicais dos rockers angolanos de múltiplas formas. Para atingir tal objetivo, reforço a necessidade de se expandir a compreensão do gênero musical a partir das experiências, dinâmicas sociais e conhecimentos dos interlocutores da pesquisa, como sugerido por Walsh (2018) e Bhambra (2016).

Fica tudo aqui muito à nossa maneira

A produtora do festival ORLEI, Sónia Ferreira, mencionou que a menor acessibilidade dos rockers às dinâmicas mundiais de consumo do rock seria uma das bases de constituição das obras do movimento musical, como mostra o trecho a seguir:

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 e mostrou para nós. Ou passou em um filme ou outro caso que viu na televisão (Sónia Ferreira, 03/10/2017).

A opinião de Sónia vai de encontro aos estudos de Connel e Gibson (2003) sobre o foco de pesquisas de cenas musicais na autenticidade de alguns gêneros musicais segundo suas origens e territórios de produção. Tais perspectivas sugerem a relação próxima entre geografia e música, utilizando noções como o “isolamento” territorial e cultural em relação aos polos consolidados de produção (CONNEL; GIBSON, 2003). Ou seja, a ideia de distanciamento da estética da globalização seria valorizada por pesquisadores, jornalistas, produtores musicais e instrumentistas pelo fato de (supostamente) proporcionarem culturas independentes das convenções culturais universais (CONNEL; GIBSON, 2003). Por conseguinte, Sónia analisa como as produções culturais medeiam as relações entre atores sociais e seus locais de atuação:

Nunca fomos lá para fora para estar numa comunidade, 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 (Sónia Ferreira, 03/10/2017).

Assim, uma das expressões de criatividade dos instrumentistas angolanos é o autodidatismo, tema analisado em pesquisas acadêmicas da Musicologia e da Pedagogia. Não encaro o autodidata como alguém que aprende exclusivamente com suas habilidades, cuja descrição transforma-o em um “ser especial” com um dom se comparado aos que não possuem “pré-disposição de aprenderem sozinhos” (FERNANDES, 2008, p. 10).

Isso porque os rockers desenvolveram métodos de estudo através de uma rede de influências externas. Desde o contato com o *rock* nos ambientes familiares, nos círculos de amizade e de vizinhança, até o empréstimo de instrumentos musicais e a imitação da performance gravada em álbuns e peças audiovisuais. Ou seja, os interlocutores da pesquisa e os integrantes de bandas formadas nas décadas de 1990 e 2000 são instrumentistas oriundos do Ensino Informal orientados por um “mestre” ou “método” que possibilitou o contato com o aprendizado e o desenvolvimento de suas técnicas musicais (FERNANDES, 2008).

No caso do método informal, observamos o processo criativo em objetos que inicialmente não foram criados para “musicar” (SMALL, 1998), como elencado pelo baterista LP, integrante dos *Mutantes* e atual instrumentista do projeto musical *Kosmik*:

Comecei a tocar bateria aos 19 anos, mas, como tinha uma noção rítmica um tanto apurada e desenvolvida, eu buscava o som com baquetas em objectos de madeira, em livros e peças de metal que estivessem ao meu redor. O que me permitia criar todas as chaves rítmicas que fossem necessárias para as composições criadas durante o período acústico do *Mutantes*. Quando compramos a bateria e as guitarras elétricas foi um salto tremendo! (LP, 10/05/2017).

No caso dos *Mutantes*, e das demais bandas atuantes na década de 1990 como os *Acromaniacos*, não somente o cenário de guerra entre os partidos políticos MPLA e UNITA dificultavam o acesso aos instrumentos musicais. A conjuntura econômica instável devido à dependência de Angola do capital estrangeiro da área de petróleo e de mineração (FORTUNATO, Jaime, 2001) impactava na oferta de equipamentos e de escolas de música no mercado local. No período mencionado, somente a Escola de Música Nacional, focada no ensino público de música erudita e de música popular angolana, estava em atividade na capital

Luanda. “As verdadeiras lições de música eram as músicas que nós ouvíamos. Recebíamos muita informação do acervo musical que havia ali e isso nos deu um grande sentido criativo”, contou Aventino (18-09-2017), ex-guitarrista dos *Mutantes*.

Outra forma de aquisição de técnicas musicais ocorria principalmente pelas relações sociais e contatos com instrumentistas de música clássica, do semba e do rock angolano do período colonial.¹¹ O extinto grupo *Acromaniacos*, por exemplo, recebeu as lições de música de “kota Dino”, o qual fora integrante de bandas de rock dos anos 1960 e 1970, em Luanda e em Benguela (Vladimir Torrinha, 26-04-2017). No cenário atual do rock angolano, o guitarrista da banda *Sentido Proibido*, Hernâni Silva, aprendeu as técnicas musicais observando os ensaios do grupo *Ases do Prenda*. “Eu toquei um tempinho com os Ases do Prenda, um conjunto dos anos 1980. Fui aprender alguns ritmos angolanos e isso facilitou na minha escolha sobre a técnica para o dedilhado de bolero (Hernâni Silva, 08/11/2017).

Nos dias atuais, os *rockers* ainda adquirem ou amadurecem suas técnicas musicais através

de laços sociais com familiares, vizinhos, amigos e integrantes do movimento musical e professores de música de igrejas. Eles incrementam as execuções musicais através de tutoriais disponíveis *on-line* ou em DVDs, no compartilhamento de informações entre os próprios integrantes de suas bandas que tiveram acesso ou não às escolas de música, como elencado por Sônia Ferreira (03/10/2017):

A maior parte dos *rockers* não 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.

Como abordado em trabalhos anteriores (SANTOS SILVA, 2020), a criatividade do grupo social é organizada pela forma de consumo em que obras e objetos são idealizados e criados pelos mesmos atores sociais (CAMPBELL, 2010, p. 45). Em artigos anteriores, considerei o consumo artesanal e o acionamento de habilidades, afetos e conhecimentos dos *rockers* angolanos para a produção do rock, como uma força motriz da ideologia *Do It Yourself* do punk rock (SANTOS SILVA, 2020, p. 138). Contudo, interpretando os diários de campo e as dinâmicas com os *rockers*, nos dias atuais,

11 O pesquisador de música popular angolana, Jomo Fortunato (2019), explica que o semba se originou com a imitação rítmica da percussão da dança popular *massemba* e da *kazukuta*, espécie de “subgênero” da *massemba* com andamentos musicais acelerados, realizada por guitarristas como Liceu Vieira Dias, José Maria e Nino Ndongo. Porém, segundo Alves (2015), o uso de percussões e da *dikanza*, instrumento que acompanha a viola e os tambores, já seria realizada, desde os anos 1940, pelos grupos carnavalescos.

aponto que a prática de consumo artesanal que move o rock angolano consiste em uma configuração de angolanidade. Justifico essa mudança do olhar pelo fato de o engajamento desses consumidores na produção musical artesanal ser um ato de consumo presente, em Angola, desde os anos 1960. Ou seja, antes mesmo de o punk rock se desenvolver como prática musical (MORAN, 2010).

Entre as estratégias dos *rockers* está a adaptação do repertório musical com base em subgêneros do *rock*, como o grunge e o metal, para covers acústicos em restaurantes e cassinos localizados em capitais como Luanda, Huíla, Huambo e Benguela. Os instrumentistas locais também criam versões de canções populares com texturas sonoras do rock. Essas versões da música popular angolana nas convenções técnicas do rock são incentivadas, inclusive, em concursos de bandas como o *Battle of the Bands*, realizado pela produtora local Neovibe em parceria com a Kavalera Entertainment e a loja de eletroeletrônicos Wammo.

Entre as versões aprovadas pelos públicos locais e que compõem o repertório das bandas

temos *Mbiri, Mbiri*, adaptação da banda *Sentido Proibido* para a composição original do grupo de semba *Ngola Ritmos* e, posteriormente, regravada pelo cantor angolano Valdemar Bastos¹². Nilzo Baptista, vocalista da banda *Sentido Proibido*, contou que uma das preocupações da formação é criar uma conexão com o público local compondo canções com as influências musicais da banda, incluindo a música popular angolana.

De acordo com o vocalista angolano, experiências do *Sentido Proibido* com os públicos de bares, de restaurantes e demais eventos acústicos levou os rockers a perceberem que “muita gente gostava de rock, mas não sabia o que era rock em sua propriedade. Na cabeça delas o rock é barulho. O rock é diiiiimmm (Nilzo imita a saturação de uma guitarra, nesse momento), gritaria e pronto” (Nilzo Baptista, 13/10/ 2016).

A descrição de Nilzo Baptista cita uma das convenções técnicas do *rock* e de subgêneros como o metal: os altos volumes e a textura sonora densa executada pelos instrumentistas criam o que é descrito por pesquisadores

12 Na primeira edição do *Battle of the Bands* (2017), *Sentido Proibido* foi premiado com a versão de *Mbiri, Mbiri*, tendo a gravação de um álbum financiado pela Neovibe. A gravação do primeiro EP do grupo, em 2018, intitulado *ADN*, foi realizada no estúdio Letras e Sons, em Luanda, com o produtor Valdemar Vilela. A segunda edição teve como vencedora a banda da Huíla, *Lunna*, cujo EP está sendo produzido por Tiago Oliveira, no Estúdio 2, também em Luanda. Bandas participantes da edição 2017 foram *Projectos Falhados* (canção *O nosso caso de amor*), *Tiranuz* (canção *Alucinação de Ruca Van-Dúnem*) e *Ovelha Negra* (Muxima / *Duo Ouro Negro*). Na segunda edição, as bandas participantes foram *Sigma 13*, *Singra*, *BSide* e *Ovelha Negra*.

do gênero (WALLACH; BERGER; GREENE, 2011, p. 13) como “saturação afetiva” (*affective overdrive*, no original). O *overdrive* também consiste em um dos pedais de efeito adotados pelos guitarristas de rock ou do metal (STETINA, 1996).¹³

Embora pesquisas acadêmicas apontem que a saturação sonora seja uma condição afetiva universal entre os participantes das cenas do rock e do metal, observamos que o recurso técnico suscita reações de variadas frentes, como elenco na experiência do de Nilzo Baptista, durante um show acústico da *Sentido Proibido* realizado em um restaurante da capital Luanda:

Chegamos no palco, tocamos Come As You Are, tocamos Adele e umas músicas nossas. Quando descemos do palco, um *gajo* da plateia veio falar conosco: “Disseram que eram uma banda de rock. Eu não vi rock ali”. Olhei para o *gajo* e respondi: lá, Nirvana é rock”. O *gajo* respondeu: “Não, vocês não tocaram rock!”. Eu perguntei: “Mas, por quê?”. O *gajo*: “Não era rock! Eu não ouvi barulho!”. É só para ter uma noção de como as pessoas, em sua maioria, estão mentalizadas em relação ao rock em Angola. Até existe um movimento de pessoas que são fãs de rock, mas ainda é muito pequeno se compararmos com a

imensidão da população angolana (Nilzo Baptista, 13/10/2016).¹⁴

O pesquisador Fabian Holt (2007) propõe que pensemos por quais motivos nós debatemos sobre gêneros musicais e, ao mesmo tempo, como esses discursos demonstram como os gêneros musicais se transformam de acordo com os períodos temporais e com os espaços. Contudo, para o baixista da banda *Ovelha Negra*, Yannick Matos, esses diálogos sobre gêneros musicais das bandas de rock com os públicos locais demonstram que a questão principal seria a cultura e não a categoria de gênero em si.

Para Yannick Matos, antes de comentarmos sobre o repertório musical dos públicos presentes nos concertos ao vivo, é preciso considerar os aspectos socioeconômicos das comunidades locais. “Nós também temos de entender o nosso povo, no sentido das classes sociais. Há pessoas mais desfavorecidas, que não tem culpa de estarem desfavorecidas. Elas não têm culpa de não terem conseguido uma boa educação, uma educação básica [...]” (Yannick Matos, 26/09/2017).

Essa declaração de Yannick apresenta uma conexão com os debates de Bourdieu (2011)

13 *Overdrive* é uma das ferramentas utilizadas pelos guitarristas para aumentar a capacidade do amplificador, saturando mais o som produzido e distorcendo-o (STETINA, 1996).

14 *Gajo* é equivalente a cara, homem.

sobre os modos de estratificação do mundo social a partir do capital econômico, do capital cultural e de suas dinâmicas interrelacionadas. Nesse caso, o seio familiar e as instituições de ensino seriam os principais sítios de aquisição do capital cultural e das ações de distinção entre classes como o vestuário, o gosto, as formas de se comunicar e de se comportar em relação ao outro, por exemplo (BOURDIEU, 2011). Acrescento a declaração de Yannick Matos (26/09/2017) para observarmos as negociações entre bandas e públicos locais:

Por exemplo, a música Fortaleza tem um ritmo um pouquinho mais pesado e, por causa disto, vejo as pessoas falando: “Se for aquele *rock* pesado, eu vou embora”. Mas, às vezes, estas pessoas não entendem a forma que a música pode ter, a sua estrutura. A forma que a música vai intervir nos nossos ouvidos é que fará a pessoa captar a mensagem”.¹⁵

Quando Yannick Matos observa como a música será recebida pelos ouvintes, o próprio questionamento sobre a escolha e o uso de línguas diferenciadas nas letras escritas pelas bandas angolanas surge. De forma majoritária, as bandas angolanas apresentam

em suas letras desde temáticas sociais e históricas até a celebração da vida.

Outro ponto a se considerar é que as bandas locais majoritariamente escrevem e cantam suas canções em Português, língua oficial de Angola, enquanto poucas compõem e cantam somente em inglês, como a banda *Silent Whisper*. Contudo, as letras em português apresentam uma forma de negociação com as identidades culturais, para além de criar uma ponte de interação com as comunidades locais. Reflexões sobre a identidade africana já realizadas por críticos culturais, como Ngugi Wa Thiong’o (1994), concentraram-se na escolha das línguas africanas em relação às europeias como resgate da africanidade, como explicado pelo filósofo senegalês Souleymane Bachir Diagne (2001). Contudo, Diagne (2001) trata a africanidade como uma questão aberta e como um movimento entre uma língua e outra, como observo nas práticas do movimento.

A banda *Dor Fantasma*, por exemplo, escreve e canta em inglês, português e Umbundu. *Black Soul*, *M’vula* e *Kishi* têm canções cantadas em inglês e português. As letras do

15 Isso é Takuna/É chato viver num quadrado com os lados iguais/Assim não posso viver a toa/ Gostar de sonhos anormais, rir de cenas banais/E ser feliz, livre, livre/Neste mundo perdido onde o estranho é o mais querido. Pra quê a guerra? Isso é inútil/ Por isso, estou pronto com um sorriso no rosto/ Nem todos são nossos vai/ Hey, hey, eu posso ser melhor do que tu/ Hey, hey, tu só podes, só se fores tu (refrão)/ Não te enganaste por nada/Vai em busca, honra/ Luta e vença para seres livre/Desperta e recomeça, não liguês pra treta/Sem uma atitude tua, não vais chegar a meta/ Se queres ter orgulho pra frente é o caminho/ Não é nada que tu faças para te livrares deste mundo/Por isso, esteja pronto com um sorriso no rosto/Nem todos são nossos vai. Letra compartilhada por Yannick Matos.

Instinto Primário transitam entre o português formal e o informal, o último descrito pela banda como a linguagem “Mwanolé”, como observado pelo baterista João Paulo (10/10/2016): “Nós utilizamos muitos termos nas músicas dos mwanolés. Nós somos mwanolés e a própria maneira de tocar, o próprio swing da guitarra, o feeling do próprio som e das pessoas que vão ouvir” (João Paulo, 10-10-2016).

A rotulação das canções executadas pelo *Instinto Primário*, música *mwanolé*, inclusive, foi sugerida pelos participantes do show de estreia no bar *Kings Club*, em Luanda. “Identificaram a banda como um estilo mwanolé: não é rock, mas também não é reggae. Tornou-se ali uma fusão no estilo mwanolé” (João Paulo, 10/10/ 2016).

Como especificado na introdução deste artigo, este trabalho se inspirou no conceito descentralizado de gênero musical, o qual valoriza as interpretações dos atores sociais que desestabilizam as formas convencionais de se pensar no gênero musical (HOLT, 2007).

É impossível se aprofundar completamente em todos os modelos, mas considere que meus modelos de música entre gêneros são constituídos por metáforas de transgressão e de heterogeneidade. Eles são estruturados por narrativas contínuas e plurais ao invés de dicotomias, e eles agregam mais as texturas semânticas polimórficas do que as categorias distintas” (HOLT, 2007, p. 159; tradução nossa).¹⁶

Chegamos a uma das principais características do rock angolano: a fluidez entre gêneros musicais. De acordo com Holt (2007, p. 159, tradução nossa), “esses modelos descentralizados de gênero operam, por exemplo, nas formas de comparação por meio das quais as categorias são construídas.”¹⁷

O músico Zé Beato, além de participar da produção do ORLEI juntamente com Sónia Ferreira, também realiza shows acústicos em bares e restaurantes da cidade do Lobito, de Benguela e Luanda. No seu repertório, há canções desde a Música Popular Brasileira (MPB) até o grunge. Embora continue bastante associado aos códigos culturais do reggae, Zé Beato (19/09/2014) “não consegue rotular” suas composições. “Tem mistura, sim, mas eu não

16 It is impossible to give a complete account of all models, but suffice it to say that my in-between models are informed by metaphors of transgression and heterogeneity. They are structured by continuums and plural narratives rather than dichotomies, and they embrace polymorphous semantic textures rather than distinct categories.

17 They operate, for instance, in the comparative procedures through which categories are constructed.

faço reggae. Eu componho umas coisas também...Parece rock. Eu não sei o que é”.¹⁸

Os debates sobre os modelos descentralizados de gênero (HOLT, 2007) se concentram na complexidade da cultura e apontam para uma das formas em que as categorias funcionam, como destaque na citação abaixo:

“Quando as pessoas comparam categorias, elas também extrapolam, copiam e transportam elementos entre as categorias. Minha poética da música entre gêneros enfatiza as qualidades processuais e de intersecção genérica da música para romper com a imobilidade produzida pelas categorias” (HOLT, 2007, p. 159, tradução nossa).¹⁹

A comunicação entre gêneros permite que os rockers transitem entre projetos musicais diferenciados, como as culturas do rap, do metal, do blues, do reggae e da música angolana, mas isso não significa que disputas simbólicas entre as redes musicais sejam evitadas.

A banda *M'vula*, por exemplo, possui dois rappers consagrados em Angola, Lil Jorge e MG, como vocalistas. Lil Jorge, por exemplo,

contou que participantes da cena do rap angolano chegaram a considerar que ele estaria abandonando a rede musical pelo fato de também estar inserido no movimento do rock angolano:

As pessoas questionam à medida que atingimos pontos mais altos. Elas vêm elogiar e depois perguntam: “por que deixastes o rap?”. [...] Eu respondo: “Mas, eu não deixei o rap. Nunca anunciei que eu deixei o rap. Faço rap na banda”. Então, eu pergunto para as pessoas: O que vocês ouvem no M'vula? O que vocês percebem no M'vula, quando ouvem minha voz? E eu “*rapo*” os versos para eles e eles ficam: “Olha, isto é rap”. Rap, antes de instrumentalizações e outras coisas sempre foi palavra. Então, se tu prestares atenção à palavra do mestre vai se dar conta do que se trata (Lil Jorge, 12/10/2016).

Observamos no depoimento de Lil Jorge, o qual também compõe o grupo de rap Reais Camaradas, a discussão de Bhabha (1998) sobre a constituição dos sujeitos e das identidades inseridos nos cenários de interlocução de culturas, valores e sociedades diferenciadas.

Esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação-singular ou coletiva-que dão

18 Zé Beato possui a banda de apoio *Os Desempregados* formada pelos guitarristas Nucho Gavião e Costinha, o último também foi guitarrista da extinta banda de metal *Before Crush*.

19 When people compare categories, they also extrapolate, copy, and transport elements between categories. My in-between poetics emphasizes the cross-generic and processual qualities of music to break the statis that categories produce.

início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20).

Porém, os integrantes do *M'vula* reforçaram que o movimento do hip hop, após compreender a proposta musical da banda, passou a apoiar os eventos do rock angolano. Desse modo, observo a perspectiva descentralizada das práticas musicais, a partir do depoimento do guitarrista da banda *M'vula*:

Acho mais fácil nos categorizar como rock porque tem aquelas guitarras, aquelas jams, aquela distorção. Mas, acho que somos muito mais do que isso, estamos a fundir vários estilos. Temos uma música a fundir drum 'n bass, na outra temos kwassa kwassa, ou seja, passa de um estilo a outro..." (Paulo Teacher, 12/10/2016).

Com base na fala de Paulo Teacher, podemos observar as diferentes formas de criatividade dos rockers para interpretar os gêneros musicais dentro e fora da rigidez dos sistemas de classificação, como especificado por Holt (2007, p. 180, tradução nossa): "Estudar gêneros musicais e suas ramificações sociais nos ajuda a compreender aspectos da vida social porque a música tem um papel constitutivo em nossa imaginação cultural e histórica".²⁰

A poética da música entre gêneros (HOLT, 2007) me ajudou a compreender as estratégias dos rockers angolanos de moverem-se fora e dentro das concepções dos gêneros musicais e, ao mesmo tempo, demonstrou a construção de angolanidade empregada pela rede musical.

Destaco que a opção criativa dos rockers angolanos demonstra uma das contradições referentes ao processo de "desclassificação de categorias" apresentada por Garcia Gutiérrez (2007): como defender a desclassificação de categorias e de conceitos para compreender o processo cultural como um todo, se as nossas visões de mundo são enunciadas através das mesmas categorias? Optar pela desclassificação significa construir novas formas de pensamento com a inserção de sensibilidades e passados" silenciados pela construção do conhecimento hegemônico baseado no eurocentrismo (GARCIA GUTIÉRREZ, 2007, p. 33). Embora a desclassificação tenha uma interpretação negativa em contextos culturais como o brasileiro, a ferramenta epistemológica de Garcia Gutiérrez (2007) procura movimentar o fenômeno cultural da categoria a que pertence.

20 Studying music genres and their social ramifications helps us understand other spaces of social life because music has a constitutive role in our cultural and historical imagination.

Creio que a declaração do guitarrista Paulo Teacher sobre os gêneros musicais possa esclarecer a necessidade de se desclassificar o conhecimento, revelando as contradições e inconsistências inerentes às dinâmicas socioculturais (GARCIA GUTIÉRREZ, 2007).

Eu acho que a tendência humana é tornar o rock quadrado e ligá-lo às fórmulas. Os artistas não gostam de ser categorizados. 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, boundaries, para se poder enquadrar coisas que são difíceis de se enquadrar dentro de certos conceitos (Paulo Teacher, 12/10/2016).

As culturas de gênero implementadas pelo movimento do rock angolano englobam as práticas musicais de instrumentistas angolanos da década de 1960, conforme apontado na introdução deste artigo. Embora o período pré-independência (1961-1975) de Angola seja descrito como “a era de ouro do semba” (MOORMAN, 2005), rockers, como os radialistas da 96.5 FM, Luís Fernandes e Toke É Esse (Luanda Antena Comercial) destacaram a interlocução musical entre o semba e o rock como uma das condições técnicas apresentadas pelos instrumentistas angolanos durante o período colonial. Luís Fernandes (14/10/2016) ressaltou que:

Os músicos angolanos seguiram bases rítmicas que têm lá um toque sempre de rock, e que depois evoluiu para várias sonoridades musicais com instrumentos musicais

tradicionais e a dança de Angola etc. Mas, todos os músicos angolanos vieram do rock. Ainda agora na Catumbela (durante os bastidores do Rock no Rio Catumbela, grifo da autora) a falar com o Paulo Flores (um dos músicos de semba consolidados internacionalmente, grifo da autora), ele fez questão de dizer: “todos nós, músicos angolanos, principalmente aqueles que viveram antes da Independência, nos anos 1950, anos 1960, tivemos uma influência rock muito grande na vida”. O facto de não seguirem uma sonoridade rock não quer dizer que eles não tenham isso na alma e que, para mim, está estampado no semba, sem dúvida. A guitarra do semba tem notas e umas influências muito fortes do rock, não tem como não dizer isso!

Desta forma, destacamos como os rockers angolanos reconstruíram “o social” inserindo instrumentistas de variados gêneros e gerações, afetos, formas de instrumentação e performances musicais que seriam desconsiderados caso adotássemos uma abordagem eurocêntrica de pureza nos processos culturais. As declarações dos interlocutores Luís Fernandes e Toke É Esse sobre as convenções técnicas das bandas de rock do período colonial provocam uma reflexão sobre o caráter pós-colonial do cenário musical. Não consideramos o pós-colonial como um corte temporal linear com o colonialismo, o que posiciona o pós-colonial em uma temporalidade problemática, como observado por Ella Shohat (1992, p. 105, tradução nossa). “O termo pós-colonial carrega consigo a implicação de que o colonialismo é agora um assunto do passado,

diminuindo os seus traços econômicos, políticos e culturais prejudiciais no presente”.²¹

Sigo o alerta de Hall (2003) de que os desdobramentos do “pós-colonial” não foram suspensos no cessar dos conflitos de descolonização. Hall (2003) aponta que uma das maiores contribuições do pós-colonial é evidenciar a diferença, interpretando-a não através de dicotomias, mas como uma dinâmica de tradução cultural.

Dessa forma, o pós-colonial se constitui através de “relações transversais e diaspóricas”, as quais “complementam e, ao mesmo tempo, deslocam as noções de centro e periferia, e de como o global e o local reorganizam e moldam um ao outro” (HALL, 2003, p. 109).

Com as atuações dos rockers angolanos, podemos observar como a dinâmica de tradução cultural do gênero musical se organiza para além das técnicas de instrumentação criadas pelos músicos participantes da rede, mas também a uma dimensão afetiva, corporal e social de grupos específicos que valorizam as convenções (HOLT, 2007), mas, ao mesmo tempo, deslocam-nas e agregam-nas em suas perspectivas de africanidade.

Conclusão

Ainda que os rockers tenham apresentado a acessibilidade aos recursos financeiros e tecnológicos inseridos na cadeia produtiva da música como condição imprescindível do problema de pesquisa, considere a precariedade financeira e tecnológica enunciada pelos rockers como força motriz do processo criativo da rede musical. Essa foi uma estratégia encontrada durante a concepção da etnografia e dos trabalhos de campo como uma forma de respeito às histórias de vida dos interlocutores da pesquisa, um gesto de gratidão pelos ensinamentos compartilhados pelos rockers e uma atitude decolonial de romper com o discurso ocidental homogêneo e negativo de Angola.

Por conseguinte, deparei-me com narrativas dos rockers angolanos que tensionavam as categorias teóricas dos gêneros musicais, colocando itens prioritários para a produção musical local para além das convenções técnicas, líricas, temáticas, comportamentais e de performance musical.

Assim, busquei compreender as práticas musicais do rockers angolanos como “insurgentes” e “decoloniais”, ampliando nossa compreensão de gêneros musicais através das

21 The term post-colonial carries with it the implication that colonialism is now a matter of the past, undermining colonialism’s economic, political, and cultural deformative-traces in the present.

vivências e dos conhecimentos dos interlocutores da pesquisa. Os rockers questionaram os sistemas de classificação musical ao mesmo tempo que reconstruíram o “social” englobando sujeitos, territórios, afetos, formas de instrumentação e performances que estariam isolados, caso seguissemos uma perspectiva etnocêntrica da produção angolana do gênero.

Toda a dificuldade sentida pelos rockers e por mim para enquadrar as produções da rede musical nos sistemas de classificações de gêneros vai de encontro à reflexão do pesquisador e músico nigeriano Austin Emielu (2011, p. 374): “a música popular africana pode ser percebida como um fenômeno sócio-musical unitário?” Para o pesquisador nigeriano, a música popular africana engloba as expressões musicais influenciadas pela herança colonial, pelo contato com os povos europeus, pelo legado das culturas islâmicas e árabes presentes em África e os movimentos das sociedades africanas com as dinâmicas de urbanização e com a dispersão da diáspora (EMIELU, 2011).

O movimento do rock angolano tem como sustentação a dinâmica entre os gêneros rap, metal, reggae, música angolana, a qual não apenas impulsiona a heterogeneidade e a desestabilização dos gêneros musicais, mas também constitui uma forma de se repensar a africanidade nos dias atuais. Os gêneros conectados pela rede musical ressignificam

a angolanidade apresentada pelos instrumentistas de rock e de música angolana atuantes desde os anos 1960. Isso demonstra como a concepção de pós-colonial rompe com os binarismos culturais, como apresentado por Hall (2003), apresentando-se em percursos contraditórios e complementares entre centro e periferia, entre global e local.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Amanda Palomo. “Angolano segue em frente”: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. 2015. 216 f. Tese (Doutorado em História)– Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.
- ARAÚJO, Samuel. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Musicological Annual**, Ljubljana, v. 44, n. 1, p. 13-30, abr. 2008.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e a perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BHAMBRA, Gurinder K. Sociology and Postcolonialism: Another Missing Revolution? **Sociology**, v. 4, n. 15, p. 871-884, 2007.
- BHAMBRA, Gurinder K. Postcolonial and Decolonial dialogues. **Postcolonial Studies**, v. 17, n. 2, p. 115-121, 2014.
- BHAMBRA, Gurinder K. Comparative Historical Sociology and the State: Problems of Method. **Cultural Sociology**, v. 10, n. 3, p. 335-351, 2016.

- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.
- CAMPBELL, Collin. O consumidor artesão: cultura, artesanaria e consumo em uma sociedade pós-moderna. **Antropolítica**, n. 17, p. 45-67, 2004.
- CONNEL, John; GIBSON, Chris. **Sound Tracks**: Music, Identity and Place. Londres: Routledge, 2003.
- CORREIA, Joaquim. **Beto dos windies**: beto kalulu; da cena musical em Luanda à consagração no Algarve. 2. ed. Lisboa: Ideias com História, 2017.
- DIAGNE, Souleymane Bachir. Africanity as an Open Question. In: MELBER, Henning (Org). **Identity and Beyond**: Rethinking Africanity. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, pp. 19-24, 2001.
- EKEH, Peter. Social Anthropology and Two Contrasting Uses of Tribalism in Africa. **Comparative Studies in Society and History**, v. 32, n. 4, p. 660-700, 1990.
- EMIELU, Austin. Some Theoretical Perspectives on African Popular Music. **Popular Music**, n. 30, p. 371-388, 2011.
- FERNANDES, Fernando. **O autodidata em música**. 2008. 34 f. Monografia (Licenciatura em Música)–Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- FORTUNATO, Jaime Joaquim Pedro. **Análise da dependência externa e da inflação na economia angolana na década de 1990**. 70 f. Monografia (Graduação)–Departamento de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Santa Catarina. 2001.
- FORTUNATO, Jomo. Processo de consolidação da estrutura rítmica do semba. **Jornal de Angola**. 1 abr. 2019. Disponível em: <<http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/processo-de-consolidacao-da-estrutura-ritmica-do-semba>>. Acesso em: 16 mar. 2020.
- GARCIA GUTIÉRREZ, Antonio. **Desclasificados**: pluralismo lógico y violencia de la clasificación. Barcelona: Anthropos Editorial, 2007.
- GHANDI, Leela. **Postcolonial Theory: An Introduction**. Crows Nest: National Libery of Australia, 1998.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOLT, Fabian. **Genre in Popular Music**. Chicago and Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- KUSCHICK, Mateus Berger. **Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba**: música angolana nas onda sonoras do Atlântico Negro. 2016. 253 f. Tese (Doutorado)–Departamento de Musicologia, Universidade de Campinas, Campinas, 2016.
- MENEZES, Solival Silva e. **Dinâmica da transição de uma economia dependente colonial para economia centralmente planejada e sua inflexão recente para economia de mercado**. Tese (Doutorado)–Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais RBCS**, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017.

MOORMAN, Marissa. **Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times.** Ohio: Ohio University Press, 2008.

MORAN, Ian. Punk: The Do-It Yourself Subculture. **Social Sciences Journal**, v. 10, n. 1, p. 58-65, 2010.

MOORE, Carlos. **A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro.** 2. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

PHILIPPOV, Michelle. **Death Metal and Music Criticism: Analysis of the Limits.** Maryland: Lexington Books, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em América Latina. **Dispositivo**, v. 24, n. 51, p. 137-148, 1999..

SANTOS SILVA, Melina.Aparecida dos. Recrutando rockers: festivais de música como mediadores da disseminação da cultura do rock na sociedade angolana. **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP**, n. 43, p. 127-140, 2020.

SHOHAT, Ella. Notes on the Post-Colonial. **Social Text**, v. 31, n. 32, p. 99-113, 1992.

SMALL, Christopher. **Musicking: The Meaning of Music.** Middletown: Wesleyan University, 1998.

STETINA, Troy. **Metal Rhythm Guitar.** Milwaukee: Hal Leonard, 1996. (v. 1).

WALSH, Catherine. Insurgency and Decolonial Prospect, Praxis and Project. In: MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine (Ed.). **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis.** Durham & London: Duke University Press, 2018.

WALLACH, Jeremy; BERGER, Harris M.; GREENE, Paul D. Affective Overdrive, Scene Dynamics and Identity in the Global Metal Scene. In: WALLACH, Jeremy; BERGER, Harris M.; GREENE, Paul D. (Ed.). **Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World.** Durham & Londres: Duke University Press, 2011.

WA THIONG'O, Ngugi. **Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature.** 2. ed. Harare: Zimbabwe Publishing House, 1994.

WILLIAMS, D.; DA ROCHA, M.A. Decoding Cultural Signifiers of Brazilian Identity and the African diaspora from the Music of Sepultura. **Metal Music Studies**, v. 3, n. 1, p. 145-152, 2017.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: O artigo é resultado da pesquisa de doutorado *We do Rock too: os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do rock angolano*, defendida no mês de abril de 2018.

Fontes de financiamento: Bolsa Capes 2014-2018. número do processo 341358.

Considerações éticas: Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses: Não se aplica.

Apresentação anterior: O artigo consiste em uma versão ampliada e revisada do trabalho apresentado no V Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música – SIMPOM, 2018, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Saudações/Tuapandula aos guerreiros do movimento do rock angolano. Obrigada por todos os ensinamentos.

A fusion in the mwanolé style: The decolonial perspective of Angolan rock

Abstract:

The article describes the creation of a rock culture in Angola, having as main north that the less access to the production, circulation and consumption of rock culture is one of the fundamental principles of creativity in the musical production of Angolan rockers. The ethnography with the musical movement was carried out with empirical data from three field works in Angola in 2014, 2016 and 2017. Cast as the rockers' creativity shows an insurgent and reexistent artistic process not only in relation to the cultural codes of rock, but also to local histories and the ideal of Angolanity.

Keywords:

Rock. Angola. Decoloniality. Music Genre.

Una fusión al estilo mwanolé: una perspectiva decolonial del rock angoleño

Resumen:

El artículo describe la creación de una cultura rock en Angola, teniendo como principal norte que el menor acceso a la producción, circulación y consumo de la cultura rock es uno de los principios fundamentales de la creatividad en la producción musical de rockeros angoleños. La etnografía con el movimiento musical se llevó a cabo con datos empíricos de tres trabajos de campo en Angola en 2014, 2016 y 2017. Elenco como la creatividad de los rockeros muestra un proceso artístico insurgente y reexistente no solo en relación con los códigos culturales del rock, pero también a las historias locales y al ideal de angolanidad.

Palavras-clave:

Rock. Angola. Descolonialid. Genero musical.

Melina Aparecida Santos Silva

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

E-mail: melsantos1985@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1773-8493>