

O oposto da destruição?: Death Metal Angola e a negociação com imaginários midiáticos das produções culturais angolanas¹

The opposite of destruction?: Death Metal Angola and the negotiation with media imaginaries of Angolan Cultural productions

Melina Aparecida dos Santos Silva²
Juremir Machado³
Cristiane Gutfreind⁴

Resumo: *O artigo procura abordar como produtos audiovisuais sobre cenas do metal em territórios africanos ao mesmo tempo em que se propõem a divulgar um outro olhar sobre as culturas africanas, também parecem reproduzir os discursos ocidentais construídos historicamente sobre suas sociedades e suas culturas locais. Para tanto, realizaremos uma análise fílmica do documentário Death Metal Angola (Jeremy Xido, 2012), a qual apresentou mundialmente a existência de uma rede musical angolana dedicada ao subgênero death metal. O filme elenca a relação dos instrumentistas angolanos com o death metal e o uso de suas canções para interpretar o contexto social estabelecido após o fim da guerra civil angolana, em 04 de abril de 2002. Nesta análise, debateremos algumas passagens da obra fílmica que remetem às discussões pós-coloniais e dos estudos culturais africanos, tendo como nortes os conceitos de afropessimismo e imaginários culturais, para podermos refletir até que ponto as economias, as sociedades e as culturas africanas, cujas histórias têm sido retratadas constantemente de forma pessimista pela mídia internacional, estão sendo reimaginadas pelo cenário global-local através desse produto fílmico.*

Palavras-Chave: *Afropessimismo. Imaginários Culturais. Death Metal Angola.*

Abstract: *The paper addresses how audiovisual products about metal scenes on african territories while propose another look at these cultural expressions, also seem to reproduce western discourses about African societies and cultures historically construed. Therefore, we'll realize a film analysis of the audiovisual production Death Metal Angola (Jeremy Xido, 2012), which made public the existence of an Angolan musical network dedicated to death metal subgenre. The film presents the relationship of the Angolan Musicians with death metal and the use of this kind of music to interpret the social context established after the civil war, in April 04th 2002. In this analysis, we will discuss sequences of the film with Postcolonial Theories and African Cultural Studies, using as a north the concepts of afropessimism and cultural imaginaries. So, we will adress how far economies,*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 11 a 14 de junho de 2019.

² Pós- doutoranda em Comunicação - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Doutora em Comunicação - Universidade Federal Fluminense (UFF), melina.silva@pucrs.br

³ Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Doutor em Sociologia pela Université Paris V René Descartes, juremir@pucrs.br .

⁴ Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Doutora em Sociologia pela Université Paris V René Descartes, cristianefreitas@pucrs.br

societies and African cultures, whose histories have been portrayed constantly with a pessimistic discourse by international media, have been reimagined by global-local scenario through these audiovisual pieces.

Keywords: *Afropessimism. Cultural imaginaries. Death Metal Angola..*

1. Introdução

Ame ou odeie isso, quando muitas pessoas pensam no metal, elas pensam em caras brancos. Mesmo se o metal tem suas raízes no blues e com cenas existentes em locais como Indonésia e Peru, os pais fundadores do metal – Priest, Sabbath, Maiden – e muitos daqueles que vieram depois tem sido inequivocamente caucasiana. É, por isso, que fiquei agradavelmente surpreso ao descobrir sobre um grupo pequeno, mas apaixonado de rapazes vestidos como cowboys apocalípticos que ouviam Motorhead no país predominante negro da África Central, Botswana.

Frank Marshall, Vice Magazine, 2011.

O relato acima descreve a surpresa do fotógrafo sul africano, Frank Marshall, ao se deparar com fãs do gênero musical metal, os *headbangers* - categoria nativa de identificação mundial, na capital de Botsuana, Gaborone. O contato de Marshall com as práticas musicais dos *headbangers* botsuaneses gerou o ensaio fotográfico *Visions of the Renegades*, em 2009. Em 2011, fotografias de *Visions of the Renegades* foram divulgadas na matéria da *Vice Magazine*, “*Botswana’s Cowboy Metalheads*”, a qual elenca como os *headbangers* botsuaneses negociam com os códigos culturais do metal e rompem com os estereótipos de seus aficionados, conhecidos mundialmente pela predominância de homens brancos e caucasianos.

Entre os leitores de *Botswana’s Cowboy Metalheads*, estava o produtor italiano Raffaele Mosca, o qual se inspirou no relato de Frank Marshall para a criação de um documentário sobre a cena de metal em Gaborone. Em abril de 2013, Raffaele e dois sócios de sua produtora, Natalia Kouceli e Alessio Calabresi, desembarcaram em Gaborone para coletar material do que viria a se tornar, em 2014, o documentário *March of the Gods: Botswana Metalheads*.

Antes do lançamento de *March of the Gods*, a obra cinematográfica *Death Metal Angola*, produção do diretor norteamericano Jeremy Xido em 2012, elencou a relação dos instrumentistas angolanos com o subgênero do *metal*, death metal, para interpretar problemas

sociais inerentes aos conflitos armados pelos quais Angola passou, desde os processos de independência de Portugal (1961-1975) até o desdobramento da guerra civil, ocorrido da década de 1990 aos anos 2002. Desta forma, o argumento central de *Death Metal Angola* seria o de que o death metal foi apropriado pelos *headbangers* angolanos para interpretar o período histórico e trágico da guerra civil através de suas convenções temáticas, comportamentais, de instrumentalização e de vocalização.

As formas de expressão do death metal surgiram no final da década de 1980, nos Estados Unidos e na Europa, onde bandas adotaram guitarras com baixa afinação e distorções intensas, baterias tocadas de forma acelerada com pedais duplos e mudanças repentinas de tempo. As letras tratam da violência e do niilismo, como a morte, a destruição, e também interpretam cenários extremos como mutilação, necrofilia e canibalismo (BERGER, 1999; CAMPOY, 2009; PURCELL, 2012).

Em primeiro lugar, elencamos que esses filmes (*DEATH METAL ANGOLA*, JEREMY XIDO, 2012; *MARCH OF THE GODS*, RAFAELLE MOSKA, 2014; *TERRA PESADA*, LESLIE BORNSTEIN, 2016) tratam com exotismo as formas como *headbangers* angolanos, botsuaneses e moçambicanos negociam com a cultura do gênero, qualificando o fazer musical de bandas africanas através das convenções técnicas, visuais e de performance do metal consolidadas nos territórios de origem desses produtores, Estados Unidos e Europa.

Em segundo lugar, essas obras cinematográficas divulgam a existência de produções musicais de atores sociais africanos não esperadas pelo imaginário cultural mundial, visto que o consumo e a qualificação de suas obras culturais estariam ligados à idealização do “primitivo”, do “tradicional” e da “africanidade” (BAAZ, 2001; BRUSILLA, 2001). Ou seja, há a predominância de padrões de pensamentos naturalizados das economias, das culturas e das sociedades nativas do continente africano na mídia internacional (MUDIMBE, 2001, B’BERI & LOW, 2011; OBIJIOFOR, 2009; NASCIMENTO, 2017).

Esse artigo propõe uma análise fílmica da obra audiovisual de 51 minutos de *Death Metal Angola*, cujo argumento aborda os bastidores da ONG Okutiuka e da produção do primeiro festival nacional de “rock”, em Huambo, em 2011. No roteiro da obra cinematográfica, o guitarrista de *death metal*, Wilker Flores, e a coordenadora da ONG Okutiuka, Sónia Ferreira, superam as restrições locais de acesso aos meios financeiros, tecnológicos e culturais para realizar o evento musical na cidade.

Justificamos a escolha do documentário pelo fato de *Death Metal Angola* ter se concentrado na experiências envolvendo a constituição e manutenção do orfanato Okutiuka e das ações humanitárias de Sónia Ferreira. Ou seja, as práticas musicais dos instrumentistas angolanos foram colocadas em segundo plano, neste filme, em prol da permanência de discursos estereotipados dos modos de existência das sociedades angolanas, como as consequências sociais e econômicas da guerra civil.

2. O afropessimismo e os sistemas de valoração das artes originadas do continente africano

O roteiro de *Death Metal Angola* (JEREMY XIDO, 2012) surgiu ao acaso, após uma conversa informal do produtor norteamericano Jeremy Xido com o guitarrista angolano Wilker Flores, o qual, na época, trabalhava no café da cidade de Huambo frequentado por Jeremy. O motivo da estadia de Jeremy em Huambo era o levantamento de dados históricos para uma produção audiovisual sobre a linha ferroviária que liga a capital Benguela ao Huambo.

Sentei-me com ele por um tempo e conversamos. Conversávamos sobre o que estava fazendo ali e eu perguntei a ele sobre sua história. Ele me disse que era músico. “Sério?”, eu disse. “O que você toca?”. Ele me olhou nos olhos e falou: “Death Metal”. Atordoado, eu perguntei se ele poderia tocar para mim (FILMMAKER MAGAZINE, 2013, online).

As expressões de surpresa e de espanto de Xido, semelhante às reações das equipes de produção das obras audiovisuais sobre cenas de metal em territórios africanos, demonstram as formas como entendemos, percebemos e interagimos com as sociedades e as culturas do continente africano. Para iniciarmos nosso argumento, pensemos em uma pergunta imprescindível: por quais razões os participantes da cena mundial de metal e os produtores dos filmes citados ficaram perplexos ao tomarem conhecimento de que o metal é produzido e consumido pelos atores sociais em questão?

O lugar comum de inexistência de culturas urbanas no continente africano remete a uma construção histórica de invenção dessas sociedades e culturas através de narrativas de uma África selvagem criadas pelos desbravadores europeus, durante a experiência da colonização no século XIX. Essas obras literárias e científicas legitimaram a experiência colonial e o ideal de modernidade e de construção de conhecimento europeus como hegemônicos, tornando-se uma das bases da construção de identidade e da cultura europeias

(SAID, 2003; QUIJANO, 1999; MIGNOLO, 2003; BHABHA, 2005; BHAMBRA, 2017; MUDIMBE, 2003). Nos dias atuais se percebe a inclinação das produções midiáticas, da literatura e das artes de replicar relatos e fatos do continente africano que intensifiquem a imagem “animalesca” de seus modos de existência (MBEMBE, 2017).

Primeiramente, a experiência humana africana aparece constantemente no discurso dos nossos tempos como uma experiência que só pode ser entendida através de uma interpretação negativa. A África nunca é vista como possuidora de coisas e atributos que sejam propriamente considerados parte da “natureza humana”. Ou, quando o contrário acontece, suas coisas e atributos são geralmente de menor valor, pouca importância e de má qualidade. É essa elementaridade e primitivismo que tornam a África um mundo que, por excelência, representa tudo o que está incompleto, mutilado e inacabado, e sua história é reduzida a uma série de contratempos da natureza na sua busca pela humanidade (MBEMBE, 2017, p. 22)

Segundo o filósofo Y. V. Mudimbe (2003), os navegadores europeus passaram a qualificar as obras culturais africanas como “primitivas” e “simples” tendo como parâmetros suas próprias culturas, em meados do século XVIII. Porém, o que foi considerado arte “primitiva” pelos colonizadores cobria uma rede de objetos criada pelas trocas culturais entre colonizadores e colonizados (MUDIMBE, 2003).

Ainda, segundo Mudimbe (2003), há resquícios de discursos raciais nos sistemas de avaliação sobre as artes africanas, nos dias atuais: os povos colonizados, como raças “menos evoluídas”, produziram artes “primitivas”, desvinculadas do imaginário europeu da modernidade. Neste contexto, os sistemas de valoração das obras culturais africanas apresentam dicotomias como Ocidente-Oriente, primitivo-civilizado, racional-irracional, tradicional-moderno, como caminho de negação de semelhança do “outro” (SAID, 2003; QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2007).

Como imaginamos um imaginário africano? Cabe salientar que o imaginário funciona como discurso e projeção: alguém fala sobre algo e projeta nesse algo a sua subjetividade construída socialmente. Todo imaginário é narrativa, teia, trama, atribuição de sentidos, organização inconsciente de significados. O imaginário é uma ficção não planejada, subjetividade em ato, vivida como realidade objetiva. Trata-se, em certo sentido, de uma colagem de elementos justapostos por encontros sucessivos como placas que se chocam até se acomodar por algum tempo num processo mais ou menos longo de estabilização. Imaginários são mutantes. Passam por estados gasosos, líquidos e sólidos. As cristalizações escondem os estados internos de entropia. Existe uma África dos africanos, que também não deixa de ser imaginária, embora calcada em experiências concretas de profundidade, e uma

África vista de fora que se projeta sobre a África “real” como uma sombra disposta a engoli-la. Em certo imaginário, a Europa é a cultura enquanto a África seria a natureza. Daí a ideia etnocêntrica de que a cultura africana é primitiva, ou seja, remetida à primariedade do natural em contraposição à elaboração lenta do cultural (MACHADO, 2012; 2016).

Existe também um “Ocidente” imaginado e apropriado pelos africanos, que não deixa de ser uma ficção feita de retalhos de percepção. A diferença ainda hoje é que a projeção africana não parece ameaçadora aos olhos dos “ocidentais”. Nesse jogo de luz e sombra, o pesquisador brasileiro ocupa que lugar na cena? Ocidental ou quase africano? Qual é o seu imaginário? Qual o nosso imaginário? Os artefatos culturais, como a música, podem servir de pista para o descobrimento (desvelamento, desocultamento) dos sentidos encobertos. Nunca é demais lembrar que há no imaginário um aspecto auto-eco-organizador pelo qual o indivíduo se situa dentro da sua cultura como parte e como agente: ele recebe, mas também dá. Molda e é moldado. Nunca se apresenta como página sobre a qual se escreve um conteúdo sem que haja interpretação, releitura, desvio, apropriação e ressignificação. A cultura industrializada não tem o poder de fixar imaginários ainda que atue para colonizar as subjetividades (MACHADO, 2016). Há sempre algo que escapa. É essa sobra que abre brechas na uniformização pretendida ou disseminada e permite a permanência da alteridade. O que mostra uma obra cultural quando se inverte o foco e se passa a olhar o tradicional observador com suas ferramentas? O que acontece quando se vira o jogo e se devora o devorador jogando no seu campo, com as suas armas e os seus dispositivos?

Para isso, faremos uma análise baseada na narrativa fílmica inspirado na “desconstrução”⁵ sustentada na importância ideológica, que tenta revelar o trabalho da produção e de seus pressupostos em benefício de uma naturalidade aparente. Desse modo tenta-se não restringir a análise do filme ao seu conteúdo e ao seu formalismo.

Para isso, evoca-se a teoria desenvolvida por Jacques Aumont e Michel Marie, no livro **L’analyse des films** (1998), onde fazem dialogar com a psicanálise, a sociologia e a “narratologia”. Para os autores, o objetivo de efetuar uma análise da imagem fílmica permite uma melhor compreensão da obra e um esclarecimento sobre a sua linguagem, levando-se em consideração que os filmes são determinados também pelas condições materiais específicas em que são realizados. A análise narratológica será realizada, portanto, a partir dos preceitos de Gérard Génette (1972), que se baseia na relação entre a narrativa e os acontecimentos que

⁵ Corrente analítica lançada pela *Revue Cinématique* em 1970.

conta. O “modo da narrativa” permite identificar como a história é contada através da noção, definida por Génette, de “focalização”, ou seja, identificar o que vê uma personagem, o que ela sabe. Essas questões, aparentemente indistintas (o ver e o saber das personagens) permitem desvendar o ponto de vista do narrador e, assim, compreender que o conteúdo temático de um filme nunca é um dado definitivo em si, mas algo que deve ser construído ao longo da análise.

Dessa maneira, quanto mais detalhada a descrição e a forma de estilo, mais a verificação é segura, possibilitando uma compreensão das relações que compõem o tema central do documentário *Death Metal Angola*, com o objetivo de sinalizar e de refletir sobre os imaginários culturais da África consolidados midiaticamente e replicados na produção audiovisual em questão.

3. *Death Metal Angola* e o oposto da destruição

Death Metal Angola inicia-se com um cenário noturno, onde o guitarrista angolano Wilker Flores executa riffs de guitarra, com equipamentos simples e adaptados, dentro de uma fábrica que serve de casa em condições precárias. Enquanto o instrumentista local continua sua performance ao vivo, num grande plano da cena vê-se uma pessoa que dorme encolhida em um sofá coberta com um lençol. Durante a apresentação solo de Wilker, Sónia Ferreira passa andando, observando ambos e, logo após a câmera retorna para o guitarrista em um plano fechado, na sequência aparece o título do filme (Fig 1).

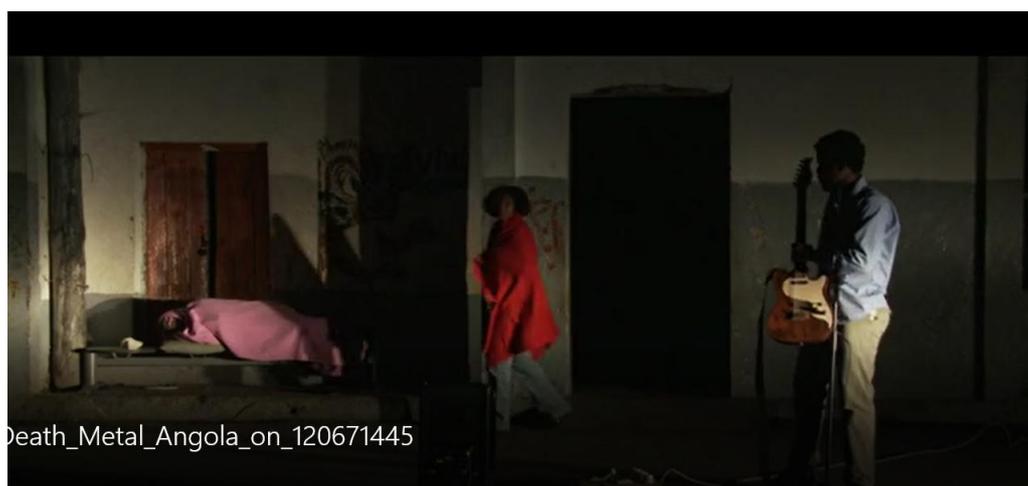


FIGURA 1 – A abertura de *Death Metal Angola*
FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 00 - 01: 44)

Apontamos que, nos primeiros minutos de *Death Metal Angola*, os imaginários da África construídos historicamente pela experiência colonial e replicados pela mídia estão presentes no documentário. Segundo pesquisas sobre afropessimismo nas pautas jornalísticas, para compreender como o continente africano tem sido enquadrado pela mídia ocidental é importante examinarmos a imagem homogênea da África existente na mente do Ocidente (BEER, 2010; B'BERI & LOUW, 2011).

O relato de Sónia Ferreira sobre as consequências sociais e políticas dos conflitos armados entre os partidos políticos Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e Frente Nacional Pela Libertação de Angola (FNLA) pela governabilidade, desdobra-se nas expectativas dos discursos ocidentais sobre o continente africano e, mais especificamente, sobre os conhecimentos divulgados de Angola nas pautas jornalísticas internacionais:

Durante o tempo de guerra, as pessoas morreram por todo o lado. Morreram na rua, morreram nas casas, morreram nos jardins, morreram por todos os lados. Enfim, não se conseguia sair de casa para ir buscar alguém que tinha morrido na rua, no chão. Então, as pessoas apodreciam nas ruas e os cães vinham e comiam as pessoas. (01:44)

Esse relato de Sónia sobre a guerra civil angolana é apresentado em voz off e simultaneamente aparece imagens de pinturas e desenhos com características rupestres. No meio da narrativa fílmica, os espectadores descobrem que os desenhos foram realizados nas paredes do orfanato Okutiuka pelo falecido artista Eurico Adão, conhecido como Yakuza. A partir dos 02:20, o imaginário da África consolidado no ocidente como um território ligado ao sobrenatural, ao selvagem e às práticas culturais tradicionais estão presentes na narrativa de Wilker referentes a um mito local de experiências com a morte:

Desde pequeno, eu cresci a ouvir um mito que os cães ficam a uivar a noite toda porque estão a ver fantasmas. E dizem que se retirar a remela dos olhos dos cães e colocar nos seus olhos também vai conseguir ver os mesmos fantasmas. Eu não sei se é um mito ou não. Eu nunca tive a coragem nem a curiosidade para fazer isso.

Aos 03:08 até 05:41 aparece na tela o mapa de Angola sobreposto a voz de Wilker que faz o seguinte depoimento: “Angola, colonialismo, escravatura, guerra pela independência, guerra civil. Luanda e Benguela são cidades que ficam na costa e também são cidades que sofreram com a guerra. Mas, não foi assim como no interior. Huambo foi completamente devastado e brutalizado”. Em seguida, em diferentes sequências, a câmera faz

uma panorâmica da cidade onde se vê prédios destruídos, ruínas e ações de desminagem. Dessa forma, tem-se o contexto histórico de Angola e as consequências sociais e econômicas relacionadas a guerra civil, de 1992 aos anos 2002, colocando em evidência uma das principais abordagens das sociedades, das culturas e das economias africanas realizadas pelas pautas jornalísticas e pelas produções audiovisuais ocidentais: a colonização e suas guerras de descolonização (Fig. 2).



FIGURA 2 – A abertura de Death Metal Angola
FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 00 - 01: 44)

De certa maneira, *Death Metal Angola* revela as representações de um país em torno de práticas culturais, ao mesmo tempo em que reforça as expectativas ocidentais de quais temáticas os discursos midiáticos tratariam em relação ao continente africano. Constatamos que, dos 06:30 aos 08:18 de *Death Metal Angola*, sequência fílmica de enquadramento da experiência pessoal de Sônia Ferreira com a guerra no Huambo até a observação da mesma narradora sobre o apoio das Organizações de Direitos Humanos Internacionais para aquisição de mantimentos e de remédios para as comunidades locais devastadas pelos conflitos armados, o filme reproduz a tendência de mídias ocidentais de construir um discurso particular sobre o continente africano (OBIJIOFOR, 2009).

Ou seja, o cenário de precariedade que perpassa toda a narrativa fílmica revela que o imaginário do continente africano pela mídia ocidental é carregada de estereótipos de suas histórias e culturas (OBIJIOFOR, 2009) acentuados pela exploração das memórias da guerra civil pelo filme. Entre outras temáticas atreladas aos imaginários do continente africano nos discursos midiáticos ocidentais temos a saúde pública, como HIV/AIDS, a corrupção

considerada pelos investidores e pelas organizações internacionais de desenvolvimento humano como uma das ameaças às convenções internacionais de boa governabilidade e os produtos culturais correlacionados à ancestralidade (B'ÉRI & LOUW, 2011).

Aos 08:55, a narrativa filmica procura descrever como a produção e o consumo do subgênero death metal estariam atuando como um caminho de reconstrução social, ou como abordado pelo diretor Jeremy Xido em campanhas de marketing da obra audiovisual:

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

Ódio, violência e brutalidade são apontados como elementos essenciais do subgênero musical death metal e fonte de sua vitalidade. Por isso, críticos argumentam que os temas niilistas, como a morte e a destruição, tratados pela vertente consistem em uma má influência para os ouvintes (BERGER, 1999; GLIGORIJEVIK, 2009; PURCELL, 2009; FLOECKER, 2012). Em outro caminho, *Death Metal Angola* apresenta como essa expressão do ódio seria uma forma de interpretação de riscos sociais, como a pobreza, a violência e a morte, como elencado pelo ex-vocalista da banda Before Crush, Queirós Ladino (Fig.3): “Nossas músicas por serem agressivas, nós podemos falar das batalhas que Angola passou, as guerras” (10:46).



FIGURA 3 – Os códigos culturais do rock e do metal e a interpretação da guerra civil
FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 10: 42))

Ou seja, as convenções culturais do rock e do metal casariam com os cenários de insegurança e os eventos históricos inseridos nesse contexto social. Os temas abordados nas letras, como críticas sociais, políticas e ambientais, majoritariamente, não citam contextos locais específicos, sendo escritos também de maneira abstrata. Porém, a proposta das bandas angolanas, segundo o documentário, casa-se com o projeto global do metal, em sua dimensão sonora e temática, ao mesmo tempo em que dialoga com as culturas locais, como demonstrado pelo depoimento de Jayro Cardoso, um dos guitarristas da banda de metal Dor Fantasma (Fig 4): “As coisas que aconteceram no passado, continuam acontecendo agora. É como se estivéssemos a gritar, como um grito de revolta” (11:25).

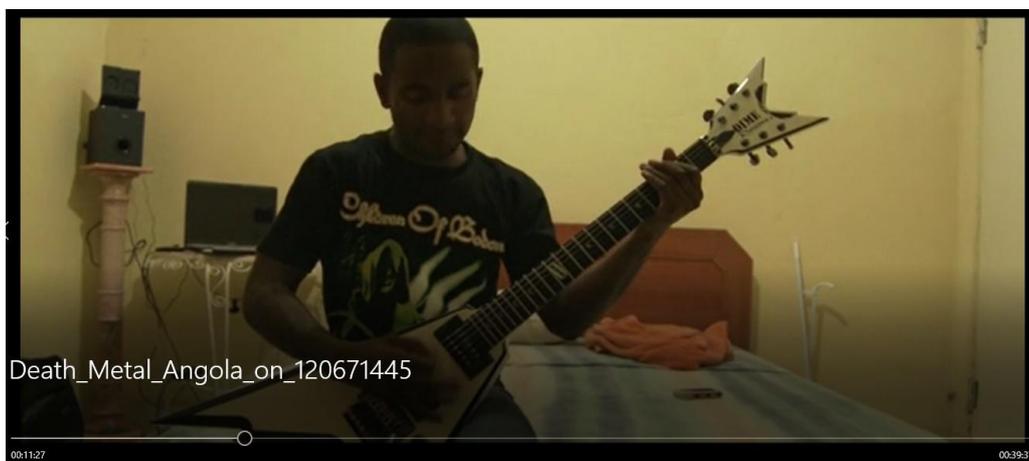


FIGURA 4 – Os códigos culturais do rock e do metal como um grito de revolta
FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 11: 27)

Para além de discursos afropessimistas sobre a guerra civil e as condições de vida dos moradores órfãos da Okutiuka, no meio do documentário, a relação amorosa de Sónia e de Wilker ganha protagonismo na narrativa, tendo como pano de fundo as afinidades musicais do casal. Wilker comenta em conversa com Sónia que possuía o sonho de realizar o primeiro grande festival de rock em Huambo. A partir daí, o argumento de *Death Metal Angola* apresenta transições entre os relatos da fome e da pobreza no contexto socioeconômico de Huambo e as decisões tomadas pela equipe da ONG Okutiuka para realização do evento musical.

Quando a narrativa alcança os 29 minutos de duração, os jovens moradores da Okutiuka declaram que foram influenciados pelo repertório musical de Wilker. Neste momento, os jovens locais comentam que, antes de conhecê-lo, ouviam e dançavam Kuduro, estilo de dança e de música eletrônica que impulsionou a cultura angolana no mundo.⁶

A partir dos 34 minutos, observamos, em plano fechado, as práticas musicais de Wilker realizadas nos espaços da Okutiuka, para, em seguida, vermos uma sequência de imagens de sombras de crianças com a fábrica ao fundo construindo um ambiente fantasmagórico em torno do orfanato:

Eu acho que a bateria do death e do black metal é a bateria dos ritmos africanos. São as mesmas. Se formos ao interior do país para assistir aos rituais africanos, aquelas fogueiras, as danças do Tchigange, a mesma sonoridade da bateria que eles usam é a mesma sonoridade que eles usam na bateria do death metal. O death metal também nasceu na África. Eu quando toco death metal eu acredito que passo energias positivas. E, por outro lado, as pessoas sentem medo.

Essa passagem de Wilker (Fig. 5) remete às expectativas das culturas africanas idealizadas pelos consumidores ocidentais com o uso de valorações como autenticidade, exotismo, raízes, originalidade e misticismo (ERLMANN, 1996; BAAZ, 2001; KIERKEGAARD, 2001; MUDIMBE, 2001; MBEMBE, 2017). Embora ocorra uma tentativa de quebra de estereótipos das culturas africanas com a abordagem sobre uma cena de death metal em Angola, a idealização de busca de identidades africanas tradicionais e autênticas

⁶ O kuduro é um estilo de dança e música eletrônica surgido em Angola, nos anos noventa, em meio a um contexto social particular. Inicialmente consumido e produzido por jovens da periferia na cidade de Luanda, se tornou um meio de expressão, de entretenimento, de socialização e de subsistência, através do qual foram constituindo autonomia e transformado simbolicamente as suas realidades de escassez (MARCON; TOMÁS, 2012, p. 1)

persiste no mesmo argumento de Wilker, quando aciona os rituais de tribos locais e o imaginário ocidental de ancestralidade de suas práticas culturais. Baaz (2001) relembra que as narrativas raciais implementadas nos relatos de viagem dos desbravadores europeus não qualificaram somente o continente africano como primitivo. As obras culturais africanas se tornaram desejadas pelos públicos mundiais, tendo a “tradição”, a “negritude” e a “raiz” os sistemas de valoração pontuados nos discursos de mídias e de consumidores (ERLMANN, 1996; BRUSILLA, 2001; GILROY, 2001; KIERKEGAARD, 2001; MEINTJES, 2011; MONSON, 1999).

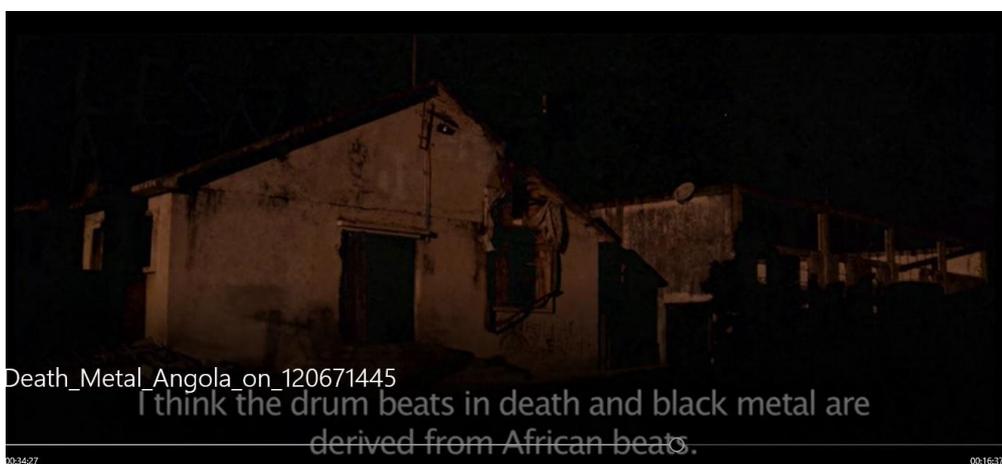


FIGURA 5 – Os códigos culturais do rock e do metal como um grito de revolta
FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 34: 27)

Como argumentado por Kierkegaard (2001), em análise sobre as produções culturais de Zanzibar, a fascinação ocidental e, inclusive, local em busca de identidades africanas tradicionais se deve, em parte, aos relatos de campo de pesquisadores ocidentais sobre os valores e os costumes das sociedades africanas como originais e exóticas. Embora algumas comunidades tribais possam não ter mantido contato com os colonizadores europeus, para Kierkegaard (2001), revelou-se uma informação deturpada de que as aldeias e os grupos étnicos não tinham sido profundamente influenciadas pela presença do colonialismo e pelo contato com o mundo exterior, a partir dos movimentos de globalização.

Aos 44:26 de *Death Metal Angola*, o argumento central da obra cinematográfica aborda a continuidade da produção do festival, quando descobrimos que o evento foi realizado mesmo em condições de precariedade financeira. Um apresentador não identificado se dirige para a plateia anunciando o início do evento: “O rock esta noite está no Huambo!”.

Contudo, apenas flashes das performances ao vivo de algumas bandas da programação aparecem para anunciar o fim do filme.



FIGURA 6 – Os códigos culturais do rock e do metal como um grito de revolta
FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 44:32)

Neste momento, acionamos a discussão de Milton (2009) sobre como a nação e a identidade sul africana têm sido imaginadas nas pautas jornalísticas locais e, conseqüentemente, mundiais. Na perspectiva de Milton, o imaginário midiático do que significaria ser sul africano no país pós-apartheid, em uma conjuntura globalizada e pós-colônia, constantemente é construído através de matérias que questionam o que seria ser sul africano para, logo depois, abordar as etnias de seus nativos. Logo, a mídia sul africana posiciona a questão da identidade com anúncios e matérias sobre “o que te faz negro” ou o que “significa ser negro ou branco” na África do Sul.

O argumento de Milton, embora aborde o contexto social e histórico da reconstrução de um discurso midiático sobre as identidades nacionais em um contexto de apartheid sul africano, apresenta um caminho de reflexão importante para compreendermos a narrativa fílmica de Death Metal Angola. O que observamos nesta análise é uma tentativa de reposicionamento não apenas na qualidade ou não de ser um nativo africano - angolano - nas percepções locais e globais de suas sociedades e identidades nacionais, mas também nas expectativas dos tipos de produtos culturais aguardadas que seus atores sociais realizam e consomem, ou seja, o que Milton (2009) elenca como uma dinâmica de “africanização”.

Isto significa que o continente africano apresenta uma articulação entre culturas urbanas de raves, do rock, de desenhos animados, das dinâmicas online proporcionadas pelas redes sociais, de produções de subsistência de áreas rurais, da face de Nelson Mandela em copos de cafeterias internacionais (MILTON, 2009). É interessante mencionarmos que esta dinâmica de africanização (MILTON, 2009) já tem sido redirecionada, inclusive, em produções televisivas brasileiras. França (2018), em análise sobre a produção da série African Pop, realizada pela TV Manchete (1989), elenca que um dos objetivos de seus produtores executivos era apresentar uma “África cosmopolita e moderna”, reduto da música e da moda pop:

Para que a África urbana e conectada possa comparecer em meio aos bancos de areia, há palpantes close-ups em broches com Michael Jackson e em anúncios de publicidade com Marilyn Monroe, acentuando a vibração e o colorido dos mercados de rua (FRANÇA, 2018, p.88).

Porém, o argumento principal desses produtos audiovisuais sobre as cenas do metal em territórios africanos, o qual trata as culturas em África sob caminhos dicotômicos e etnocêntricos como a oposição tradicional-moderno para elencar a produção de expressões culturais urbanas, pode ser compreendido com uma perspectiva do Global South. Precisamos ter em mente que, desde o início das experiências de colonização, a modernidade foi uma cooperação entre o Sul Global e o Norte Global, como defendido por Comaroff & Comaroff (2016). Embora essa colaboração histórica tenha ocorrido de maneira desigual e os relatos de colonizadores europeus sobre o “outro” tenham retratado a modernidade através de uma visão etnocêntrica, “a modernidade sempre foi um misto de múltiplos significados, materializações e temporalidades, que é perpetuamente contestada, conceitualmente difícil de identificar, historicamente instável” (COMAROFF; COMAROFF, 2016, p. 15).

Considerações finais

Este artigo procurou refletir sobre as narrativas do afropessimismo observadas a partir de uma análise fílmica de *Death Metal Angola*, cuja temática procurou divulgar para o mundo a existência de cenas musicais de rock e de metal nos territórios de Angola. Embora a produção do documentário tenha procurado apresentar um outro olhar sobre o fazer musical dos instrumentistas angolanos em um contexto urbano, o desencadear da narrativa demonstra

uma ligação com os imaginários instituídos sobre o continente africano, ou seja, a reprodução de estereótipos das nações africanas em relação à economia e à política mundiais.

Ainda que *Death Metal Angola* apresente um contraponto aos preconceitos existentes sobre a circulação e o consumo de códigos culturais do rock e do metal mundialmente, o documentário suscita questões complexas sobre como o continente africano tem sido imaginado e observado e também nas próprias formas como as sociedades africanas se percebem e se identificam. Como abordado por pesquisadores do pós-colonialismo (GILROY, 2007; MBEMBE, 2017; MUDIMBE, 2011), as formas de construção de alteridade da África incorporaram padrões de pensamento não apenas distanciados da experiência histórica do continente, mas que também possui restrições em suas próprias argumentações pelo fato de suas narrativas partirem de um olhar etnocêntrico sobre suas culturas e sociedades.

Como demonstrado anteriormente, o afropessimismo não seria somente uma construção narrativa impregnada de estereótipos sobre as culturas e as sociedades africanas, mas também apresenta uma construção histórica: os nativos africanos não alcançariam os critérios de valoração das artes, da política, da economia e do conhecimento gerados pelos ocidentais, os quais estão dispostos a proporcionar os meios para o continente se inserir nas dinâmicas de globalização (B'BERI & LOUW, 2001). Desta forma, retomamos as questões lançadas na segunda seção deste artigo: O que mostra uma obra cultural quando se inverte o foco e se passa a olhar o tradicional observador com suas ferramentas? O que acontece quando se vira o jogo e se devora o devorador jogando no seu campo, com as suas armas e os seus dispositivos?

O imaginário não é um território colonizado. Ao contrário, é essa área de resistência inconsciente onde tudo se ressignifica e ganha dimensão própria, alterando projetos, interrompendo fluxos, frustrando expectativas e possibilitando o ponto de fuga. Pode-se dizer, como uma hipótese provocativa, que o imaginário marca a derrota de toda colonização. É nele que a autonomia se exerce como uma insubordinação ontológica. Não deixa de ser interessante pensar o imaginário como uma força primitiva, natural, indomável, selvagem, parodiando o imaginário “ocidental” sobre a África, que salva a cultura da sua domesticação e da sua subjugação pelas maquinarias da mercantilização absoluta da vida.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L'analyse des films**. Paris: Nathan, 1998.

- 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.
- B'ÉRI, Boulou Ebanda; LOUW, P. Afropessimism: a genealogy of discourse. **Critical Arts**, Inglaterra, v. 25, n. 3, p. 335-346, out. 2011.
- BEER, Arnold S.. News from and in the dark continent: Afro-pessimism, news flows, global journalism and media regimes. **Journalism Studies**, [S.L], v. 11, n. 4, p. 596-609, fev. 2010.
- BERGER, H. **Metal, Rock and Jazz.** Perception and the Phenomenology of Musical Experience. Hanover: University Press of New England, 1999.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BHAMBRA, G.K. **Postcolonial Reflections on Sociology.** Sociology, 2016, v. 50 (5), pp. 960-966.
- BRUSILA, Johannes. Musical Otherness and the Bhundu Boys: The construction of the 'West' and the 'Rest' in the discourse of World Music. In: **Same and Other:** Negotiating African Identity in Cultural Production. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.
- CAMPOY, Leonardo. **Trevas sobre a luz:** O underground do Heavy Metal Extremo no Brasil. São Paulo: Alameda, 2012.
- COMAROFF, J; COMAROFF, J. **Theory from the south:** Or, how euro-america is evolving toward Africa. 1 ed. Londres e New York: Routledge, 2016.
- ERLMANN, Veit. The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s. **Public Culture**, [S.L], n. 8, p. 46-87, set. 1995.
- FRANÇA, Andréa. Séries documentais na televisão: o travelling-rasante de African Pop. Galáxia, (São Paulo, online), n. 37, jan-abr., 2018, p. 80-93.
- GENETTE, Gerard. **Figures III.** Paris: Klincksieck, 1972.
- GLIGORIJEVIK, Jelena. **The global and the local in Max Cavalera's Music Projects.** Etnomusikologian Vuosikirja, v.23, 2011, pp.140-164. Disponível em: <http://files.kotisivukone.com/etnomusiologia.julkaisee.fi/EVK2011/gligorijevic_vedos.pdf>.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** Modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: 34, 2001.
- KIERKEGAARD, Annemette. Tourism industry and local music culture in contemporary Zanzibar. In: **Same and Other.** Negotiating african identity in cultural production. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Elanders Gotab, 2001.
- HALL, Stuart. Who needs identity? In: **Questions of cultural identity.** Stuart Hall; Paul du Gay (eds), Sage Publications, 1996.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
- MACHADO, Juremir. História Regional da Infâmia: O destino dos negros Farrapos e outras iniquidades brasileiras. São Paulo e Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.
- MACHADO, Juremir. As tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

TOMÁS, C; MARCON, F. **Kuduro, Juventude e Estilo de Vida**: Estética da diferença e cenário de escassez. TOMO - Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, Recife, Pernambuco, n. 21, 2012.

MBEMBE, A. O tempo em movimento. **Contracampo**, Niterói, v. 36, n. 3, dez/2017-mar/2018.

MILTON, Viola C. "I am na african": Mediating South African national identity. In: HANITSCH, Thomas; LOUW, P. Eric (eds). **Journal of Global Mass Communication**, v.2, n.3/4, Summer/Fall 2009.

MIGNOLO, Walter. DELINKING. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of decoloniality. **Cultural Studies**, [S.L], v. 21, n. 2, p. 449-514, out. 20078.

MUDIMBE, V.Y. **The invention of Africa**: Gnosis, philosophy and the order of knowledge. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

NASCIMENTO, Jonas. **A África enquanto construção discursiva e midiática: A propaganda colonial e a invenção "do outro"**. Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, v. 5, n. 2, 2017.

OBIJOFOR, Levi. Is bad news from Africa good news for western media?. **Journal of Global Mass Communication**, v.2, n.3/4, 2009.

PURCELL, N. **Death Metal Music**: The Passion and Politics of a Subculture. Carolina do Norte: Macfarland, 2012.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento em América Latina. **Dispositio**, v. 24, n. 51, Crítica Cultural em Latinoamérica: Paradigmas globales y enunicaciones locales (1999), pp. 137-148.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2003.

Sites consultados

BOTSWANA'S COWBOYS METALHEADS. **VICE MAGAZINE**. Disponível em: <<http://www.vice.com/read/atlas-hoods-botswanas-cowboy-metalheads?Contentpage=2>>. Acesso em 23 jan 2019.

DEATH METAL ANGOLA. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011. Disponível em: <<http://www.deathmetalangola.org/>>. Acesso em 23 jan 2019.

MAGICAL AND TERRIFYING. JEREMY XIDO ON DEATH METAL ANGOLA. **FILMMAKER**. Disponível em: <<http://filmmakermagazine.com/75714-magical-and-terrifying-jeremy-xido-on-death-metal-angola/#.U-agoPldXjM>>. Acesso em 23 jan 2019.

TODO O PESO DA ÁFRICA. **GAZETA ONLINE**. Disponível em: <<http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=219727>>. Acesso em 23 jan 2019.

TERRA PESADA. **Heavy Metal in Mozambique**. Produção de Leslie Bornstein. EUA: Wyley Flo Production, em andamento. Disponível em: <<http://www.terrapesada.com/>>. Acesso em 23 jan 2019.