

Duas pernas, um braço: a banda Katingation e sua apropriação do death metal no cenário pós-guerra civil angolano

Dos piernas, un brazo: la banda Katingation y su apropiación del death metal en el escenario posguerra civil angolano

Two legs, one arm: the band Katingation and its appropriation of death metal in angolan post-civil war scene

*Melina Aparecida dos Santos Silva*¹

*Simone Pereira de Sá*²

Resumo O trabalho tem por foco a discussão em torno da apropriação do death metal – subgênero caracterizado por “emoções negativas”, tais como ódio, agressividade e niilismo – em territórios “periféricos”, buscando entender como este subgênero é utilizado para ressignificar cenários de conflito social e insegurança, marcados por pobreza, violência, mortes e guerra. Para tanto, analisa o álbum *2 legs, 1 arm*, lançado por meio da internet pelo grupo angolano Katingation, em 2013.

Palavras-chave: *Death metal; Gêneros musicais; Memória; Angola*

Resumen El trabajo centra la discusión en la apropiación de death metal – sub-género que se caracteriza por “emociones negativas”, como la ira, la agresión y el nihilismo – en áreas “periféricas”, buscando entender cómo se utiliza este sub-género para producir nuevos significados sobre conflictos sociales y la inseguridad, en sitios marcados por la pobreza, la violencia, la muerte y la guerra. Para

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação pela mesma instituição, Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, RJ, Brasil. e-mail: melsantos1985@gmail.com.

² Doutora em Comunicação pela UFRJ. Professora do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Pesquisadora bolsista do CNPq (PQ – 1 D). Coordenadora do LabCult – Laboratório de pesquisas em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação, Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, RJ, Brasil. e-mail: sibonei.sa@gmail.com.

tanto, analiza el álbum 2 legs, 1 arm, lanzado a través de Internet por el grupo angolano Katingation en 2013.

Palabras-clave: *Death metal; Géneros musicales; Memoria; Angola*

Abstract *The work focuses on the appropriation of death metal – sub-genre characterized by “negative emotions” such as anger, aggression and nihilism – in “peripheral” territories, seeking to understand how this sub-genre is used to produce new meanings about social conflict and insecurity, in scenarios marked by poverty, violence, death and war. It analyzes the album 2 legs, 1 arm released over the internet by the Angolan group Katingation in 2013.*

Keywords: *Death metal; Music genres; Memory; Angola*

Data de submissão: 7/5/2014

Data de aceite: 21/7/2014

Introdução

Ódio, violência e niilismo são elementos distintivos do subgênero musical *death metal*. Apontado por pesquisadores e fãs como fonte de sua vitalidade e resistência, tornaram-se também motivo de controvérsias entre grupos religiosos e políticos, e de parte da crítica midiática, por representarem um conjunto de “emoções negativas”, cuja influência sobre os jovens, na forma de estímulo à agressividade, deve ser evitada (DUNN, 2004; HARRIS, 2007).

Propondo outra perspectiva, este trabalho tem por foco a discussão sobre a apropriação do *death metal* em territórios “periféricos”, buscando entender como este subgênero é utilizado para ressignificar cenários de conflito social e insegurança, marcados por pobreza, mortes e guerra.

Para tanto, analisa, em caráter exploratório, o álbum *2 legs, 1 arm* lançado por meio da internet pelo grupo angolano Katingation, em 2013. Na obra, narrativas sobre a Guerra Civil que assolou o país africano e suas consequências sociais, assim como elementos da cultura angolana, atravessam a produção para criar uma visão da história local.

Nesta direção, esta abordagem privilegia a articulação entre as sonoridades do gênero metal e as letras das canções, relacionando a obra com o contexto sócio-histórico e geográfico, a fim de discutir os sentidos atribuídos pela banda a temas como dor, morte e perdas. Não se trata, portanto, de uma análise textual *stricto sensu* das letras das canções, mas de uma aproximação interpretativa que, em diálogo com autores dos estudos de som e música (FRITH, 1998; DENORA, 2004; JANOTTI JR., 2012), se interessa por entender a obra da banda Katingation *como um todo* – desde os aspectos plásticos da capa do álbum, passando pelas letras e sonoridades – em sua produção de sentidos sobre o cotidiano de Angola.

Ancorada na reflexão que destaca o papel central dos gêneros e cenas musicais como mediadores de atribuição de sentidos coletivos a produtos culturais; e na importância da noção de afeto dentro deste processo, a premissa assumida é a de que se trata de uma apropriação peculiar do *death metal*, uma vez que, nesta vertente musical, de forma geral, as

“emoções negativas”, tais como ódio, violência e morte, são acionadas para o desenvolvimento de letras com temáticas abstratas, distanciadas da realidade social imediata.³ Contudo, em *2 legs, 1 arm*, o subgênero foi utilizado como meio de representação da identidade angolana, com canções que interpretam, ao mesmo tempo, o passado social e o presente de Angola e do continente africano.

Logo, pode-se destacar que o tratamento de temas considerados “negativos”, neste caso, consiste em uma resposta para o ódio e a agressividade, e não um gerador deles. Ou seja, ao invés de encará-lo como um subgênero que “promove” a violência em suas obras, o que se propõe é percebê-lo como catalisador de processos de simbolização e atribuição de sentido para experiências de morte, dor e violência decorrentes de conflitos sociais em Angola. Articulado ao primeiro objetivo, pretende-se ainda compreender esta obra como artefato de reconstrução narrativa e enquadramento da memória, através dos quais as vivências referentes à Guerra Civil são atualizadas e ressignificadas no contexto de uma cultura de consumo de bens culturais de nicho, tal como é o caso do *death metal* (POLLAK, 1992; NORA, 1993; HUYSEN, 2000).

Ressalta-se que, até o lançamento do documentário *Death Metal Angola*, a cena musical angolana era pouco conhecida no circuito de fãs e especialistas deste gênero musical. Dessa maneira, se a bibliografia sobre cenas de *death metal* consolidadas, como as da Flórida e da Suécia; ou sobre a apropriação do metal extremo em territórios “periféricos” como Índia, Taiwan, Síria, Iraque, Singapura e Brasil (HARRIS, 2007) constituem um conjunto bastante sólido de reflexões – sobretudo, em relação aos aspectos identitários, de resistência e de pertencimento coletivo dos fãs do gênero – há poucos estudos sobre o uso do *death metal* para compreensão de cenários de conflito e insegurança; e nenhum estudo, até o momento, do qual se tenha conhecimento, que aborde o caso específico da cena de metal angolana.

³ Como exceções, podem-se citar obras que abordam a realidade social e histórica, como o álbum homônimo do grupo Dismember (2008), e *Opus Mortis VIII* (2011) do grupo Vomitory, ambos suecos; ou, no Brasil, o álbum *Roots*, do Sepultura, e *The Core of Disruption*, dos cariocas do Lacerated and Carbonized.

Assim, este trabalho propõe uma primeira aproximação da temática, investigando de que maneira as “regras de gênero” do *death metal* foram apropriadas por músicos angolanos para ressignificar aspectos da vida cotidiana e a história recente do país; e, em que medida, esta apropriação subverte o próprio *death metal* – conhecido por abordar temas niilistas, mas não por tratar, em suas letras, de temas políticos e sociais de forma explícita.

O trabalho organiza-se em duas partes: na primeira, situa-se a cena em questão em relação ao gênero musical do metal, discutindo aportes teóricos para compreender aspectos das apropriações locais. A seguir, são analisadas quatro canções do álbum da banda Katingation, com o intuito de aprofundar a discussão, buscando relacionar as letras aos contextos locais e à história do país africano.

Gêneros globais e apropriações locais

O debate sobre as noções de gêneros musicais e de sua articulação com as cenas – globais ou locais – enquanto geradores de afetos e significados coletivos constitui o eixo desta reflexão. Nesta direção, propõe-se, em diálogo com autores tais como Fabbri (1982), Frith (1998), Janotti Jr. (2004) e Trotta (2008), que o gênero musical é um mediador central da experiência de fruição e consumo musical. Assim, as rotulações de canções dentro de gêneros, além de organizarem a cadeia produtiva da música, constituem, sobretudo, processos culturais, em que aspectos imanentes, tais como as sonoridades que identificam cada gênero, negociam com outras esferas, tais como, por exemplo, as práticas de mercado e de sociabilidade. Neste sentido, cada gênero musical consiste em um “campo afetivo, estético e social em que a comunicação e o circuito de códigos atuam” (TROTТА, 2008).

No caso do *heavy metal*, sua consolidação ocorreu a partir da Nova Onda do Heavy Metal Britânico (NWOBHM), na década de 1980.⁴ Confor-

⁴ O marco de origem do *heavy metal*, apontado por músicos, *headbangers*, mídias segmentadas e pesquisas acadêmicas, seria o lançamento do primeiro álbum dos britânicos do Black Sabbath [13 de fevereiro de 1970].

me ressalta Janotti Jr. (2012), trata-se de um dos gêneros mais “codificados” da história do *rock*, em que as “regras de gênero” – como a guitarra eletrificada e distorcida, os acordes “*power chord*”, os efeitos de “peso” sonoro obtidos pelo uso das tecnologias de captação e amplificação, os riffs, o vocal gutural mixado no mesmo volume de outros instrumentos e o “preenchimento” sonoro advindo da marcação do contrabaixo e bateria – são valores compartilhados por bandas e fãs para avaliar o pertencimento de uma banda ao gênero.

Além disto, aspectos extramusicais, tais como a “escuta dedicada⁵ dos fãs”; e a “autenticidade/cooptação” das bandas, avaliadas a partir de suas estratégias de circulação em mercados mais ou menos de nicho, traduzidas pelo par *mainstream/underground* são outros elementos centrais da cultura do metal (JANOTTI JR., 2012; CARDOSO FILHO, 2004).

Entre os subgêneros baseados em práticas *underground* para consolidar suas dinâmicas está o *death metal* (HARRIS, 2007), em que se destacam os vocais guturais, as variações rítmicas que englobam rapidez e cadenciamento, além da utilização extrema das distorções de guitarra.⁶ A partir da interpretação de temas niilistas, mórbidos, que raramente se referem a contextos locais específicos, esta vertente, consolidada na cidade de Tampa (Flórida), conquistou fãs ao redor do globo: primeiramente, através das trocas de fitas, cartas e fanzines; e, posteriormente, através também da internet, caracterizando, assim, um dos exemplos de articulação entre cenários e ambientes globais, locais e virtuais (BERGER, 1999; PURCELL, 2003; JANOTTI JR., 2012).

Neste contexto, a noção de cenas musicais (STRAW, 2006) também é produtiva para a discussão, por remeter-se às apropriações de gêneros musicais globais em circuitos locais. Assim, as cenas materializam os gêneros através de um circuito concreto constituído por casas de *shows*, lojas de instrumentos musicais, locais de encontros nas vias públicas etc.; e, ainda,

⁵ A “escuta dedicada” consiste em ouvir música com total atenção voltada para essa atividade, além de conhecimento das práticas que caracterizam historicamente a constituição de um gênero, pressupondo aprendizados entre “iniciantes” e “iniciados” nas “comunidades de gosto” (JANOTTI JR., 2012).

⁶ Entre as bandas mais conhecidas de *death metal* estão: Morbid Angel, Death, Obituary, Deicide, Cannibal Corpse etc.

um circuito virtual composto por *sites*, *blogs* e redes sociais. Cenas estas que, longe de “copiarem” ou reproduzirem *ipsis litteris* os seus modelos de referência, vão negociar estas regras dentro de seus ambientes socioculturais, traduzindo-os a partir de novos contextos e problemas (HALL, 1992 e 1996; CANCLINI, 2009; APPADURAI, 1996; CASTELLS, 2002; ORTIZ, 1998).

Conforme destaca Janotti Jr., em referência à banda Sepultura – um dos expoentes do *death metal*, no início da carreira:

Levando-se em consideração a cena metal de Belo Horizonte, lugar de origem do grupo Sepultura, é possível imaginar uma gradação em que a afirmação do território sonoro é construída através de negociações entre aspectos globais (gênero *heavy metal*) e locais (cenas musicais), ou seja, *heavy metal* vs pop, agressividade vs sonoridades delicadas como a do Clube da Esquina e raiva vs catolicismo local. Esses elementos, bastante discutidos no documentário *Ruído das Minas* para tentar explicar por que Belo Horizonte se tornou a “capital brasileira do metal”, permitem aos fãs transitar entre a projeção virtual de um espaço sonoro, o *heavy metal*, e as tensões regionalizadas que marcam as escutas territorializadas (JANOTTI JR., 2012, p. 15).

Contudo, no caso do *death metal*, o ponto a ressaltar é que as apropriações locais têm sido muito fiéis às regras de gênero – o que significa que são poucos os exemplos de bandas locais que façam referências diretas, em suas letras, por exemplo, aos seus contextos sociopolíticos.

E o próprio caso do Sepultura – que foi “renegado” por parte dos fãs ao inserir elementos de sonoridade “local” na forma de parcerias com Carlinhos Brown e índios do Xingu, tendo como ápice o álbum *Roots*⁷ – demonstra a complexidade da discussão, obrigando a pensar cuidadosamente, caso a caso, na forma como os elementos locais são introduzidos, e justificando o interesse pelo caso de Angola.

O terceiro aspecto desta apropriação diz respeito a sua dimensão afetiva. Em diálogo com autores que têm abordado este aspecto do consu-

⁷ O Sepultura já havia inserido outros elementos sonoros, como a percussão latina, nos álbuns anteriores, como *Arise* (1991), e sonoridades tribais, em *Chaos A.D.* (1993), mas, por uma série de razões que fogem ao escopo da discussão, *Roots* tornou-se o marco divisório da banda para a questão.

mo cultural (CARDOSO FILHO, 2004; GROSSBERG, 1992), é de interesse o aprofundamento da discussão a partir de um duplo entendimento da noção de afeto: primeiramente, como o conjunto de emoções evocado por uma canção, como alegria, amor, tristeza, ódio ou prazer; e, em segundo lugar, a partir da evocação do sentido de “afetação”, remetendo ao conjunto de estímulos sensoriais, corpóreos e “de presença” (GUMBRECHT, 2010) também acionados na nossa escuta de uma obra musical. Acepções que atuam em conjunto para demarcar a especificidade da fruição musical de certo gênero, banda ou cantor perante seu público; e a forma como a música atua como “tecnologia do *self*”, ou seja, como um repositório distintivo de valor e de autopercepção para os fãs (DENORA, 2004).

Finalmente, abordaremos o processo de “enquadramento da memória”⁸ (POLLAK, 1992) em jogo no processo, através de autores que propõem pensar nos meios de comunicação como “lugares de memória” (NORA, 1993). Assim, este álbum será tomado como um testemunho que contribui para a construção de um “marco histórico” (CHRISTENSEN, 2009), representado não por um monumento físico, mas sim por lembranças “desmaterializadas e reconfiguráveis” veiculadas pelo álbum na internet.

Feitas estas observações, segue a análise da banda em questão.

Death Metal Angola

“Quando cantamos *death metal*, nós pegamos a dor que temos por dentro, e as dificuldades sobre as quais podemos falar durante nosso cotidiano. E nós falamos dessa dor através da música” (UOL MAIS, 2013, *on-line*).

A dor com a qual Wilker, assim como outros músicos angolanos de metal, precisa lidar relaciona-se ao contexto histórico, econômico e social do país. Cabe lembrar que Angola obteve independência em 11 de novembro de 1975, após quinze anos de luta armada contra o colonialismo português. Contudo, após este conflito armado, o país enfrentou

⁸ Memória entendida como fruto do processo coletivo de interpretações do passado que se deseja guardar (POLLAK, 1989).

uma guerra civil, provocada pelas disputas de poder entre três grupos políticos:⁹ Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA).¹⁰ A população angolana assistiu a um breve período de “cessar-fogo”, de 1991 a 1992; e a guerra só terminou dez anos depois, no ano de 2002, com a morte de Jonas Savimbi, líder da UNITA (FISH, 2002).

Após viver décadas de sua trajetória em guerra, a população continua a ter que lidar com os resquícios de seu passado violento. Com o país devastado pelos conflitos armados, o governo enfrenta dificuldades para construir uma economia forte ou uma sociedade estável democraticamente, para oferecer educação, saneamento básico, transporte público e saúde.¹¹ Na política, Angola realizou, em 2012, a terceira eleição presidencial em sua história. Outro problema decorrente do passado de conflitos armados consiste nas contínuas mortes pós-guerra e sérios danos sociais gerados pelas minas terrestres. Estes fatos demonstram que a Guerra Civil, em grande medida, definiu a história moderna do país (OYEBADE, 2007).

Neste cenário, a cena angolana de metal ganhou visibilidade fora do país com o documentário *Death Metal Angola*, de Jeremy Xido, produzido em 2012.¹² A produção conta a história de Wilker Flores, guitarrista de *death metal*, e sua namorada Sonia Ferreira, moradores do orfanato Okutiuka, que reuniu bandas de diversas “províncias” no primeiro festival nacional de “rock”, em 2011, na cidade de Huambo.

No documentário, vê-se a ligação afetiva de parte da juventude angolana com o gênero, encarada como um caminho para a ressignificação

⁹ Em 1975, após a declaração de independência, os três movimentos – FNLA, UNITA e MPLA – formaram uma frente comum e assinaram, com a representação portuguesa, o Acordo de Alvor, que previa a participação de todos no governo do país. Pouco tempo depois, os três grupos entraram em conflito pelo poder.

¹⁰ A UNITA e a FNLA se uniram contra o MPLA, iniciando uma guerra longa que viria a causar 500 mil mortes. O conflito foi inserido no contexto da Guerra Fria: a URSS e Cuba apoiaram o MPLA; a África do Sul e os EUA apoiaram a UNITA; o Zaire (República Democrática do Congo) e também os EUA apoiavam a FNLA.

¹¹ O crescimento econômico foi impulsionado com a expansão do setor petrolífero e do gás, além da implantação de um programa de despesas públicas. Contudo, ainda registra um baixo índice de desenvolvimento humano (IDH), situando-se no 148º lugar entre 187 países analisados.

¹² A estreia ocorreu em Dubai, na 9ª edição do Festival Internacional de Filmes de Dubai, em dezembro de 2011.

do passado violento e de morte, ou, como Sonia comenta, “para limpar os restos de todos esses anos de guerra” (*DEATH METAL ANGOLA*, 2012).

2 legs, 1 arm

O primeiro aspecto que chama atenção a respeito da banda Katingation é que sua existência tem sido questionada em fóruns focados no subgênero e, segundo informantes da cena de metal angolano, entre as próprias bandas do circuito, posto que o grupo nunca foi visto em apresentações ao vivo ou em encontros dos músicos locais.¹³

Porém, em postagens na rede social, os rastros da banda, inclusive da [suposta] condição física de seus integrantes,¹⁴ permitem tecer observações preliminares sobre o grupo – desde a capa e o título do álbum (Figura 1), que sugerem a mutilação da perna de dois integrantes como consequência da Guerra Civil:



Figura 1: capa do álbum.

¹³ Estas condições também são alvos de comentários nos fóruns de metal, tal como a que relaciona o baterista do Katingation, Tchissakwe Matisse, ao baterista do grupo britânico Def Leppard, Rick Allen, que perdeu um braço em acidente de automóvel e retornou ao posto na banda após adaptar a bateria a sua nova situação.

¹⁴ Um exemplo da curiosidade em torno da existência ou não da banda consiste na troca de *posts* no fórum Ultimate Metal: Vitor: @lifesucks, the drummer from katingation have one leg only... rick allen knows him. Life Sucks: Well, a lot of people in Angola are missing limbs (landmine victims), so it wouldn't be that surprising. Disponível em: <<http://www.ultimatemetal.com/forum/general-metal-discussion/322184-death-metal-5.html>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

“Nós estamos contentes com o disco. Demoramos muito para gravar as músicas pq é barra o baterista gravar dupla pedaleira só com uma perna” (KATINGATION FACEBOOK, 2013, *on-line*).

Formado na província de Kuando Kubango, o trio composto pelo vocalista Ngombé Semedo, pelo baixista e guitarrista Katito Mutungula e pelo baterista Tchissakwe Matisse apresenta nove músicas, cantadas em inglês, que transitam entre interpretações variadas da morte, da violência e de outras situações de ameaça ao bem-estar social no contexto local.¹⁵

Na faixa de abertura, “*Kijibanganga*”,¹⁶ o ouvinte é transportado para um ambiente sonoro que evoca um cenário de violência, com sons de tiros e ruídos de elefantes e outros grandes mamíferos em fuga. Tudo leva a crer que a composição instrumental represente a extinção de elefantes e rinocerontes, provocada pela caça ilegal para o comércio de marfim¹⁷ – problema não só de Angola, mas de outros países do continente, acionando assim, logo na abertura, elementos que compõem a dimensão transnacional da identidade dos músicos, corroborando a observação de Hall de que “Identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, que são feitos dentro do discurso da história e da cultura. Não uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 1996, p. 53).

A este primeiro posicionamento identitário articulam-se outros, mais ligados a aspectos nacionais e locais, que podem ser apreendidos nas canções analisadas a seguir. Na oitava música, “*Enter the musseque of death*”, por exemplo, a fusão de sons tribais ao peso do *death metal*, nos dois minutos e quatro segundos de duração, compõe o cenário de apro-

¹⁵ O EP é composto pelas canções “Kijibanganga” (intro); “Death toll rising”; “Die by the Tarrachinha”; “Back to the crica”; “Death by Katingation”; “Machimbombo flat tire”; “Moamba (aka Kryptonite)”; “Enter the musseque of death”; “Landmines & Fireworks”.

¹⁶ O equivalente a assassino na língua Kimbundu, pertencente ao grupo de família das línguas africanas designada por “bantu”. Chama-se de kimbundu, ou língua de Angola, por ser a língua geral do antigo reino de Ngola e a primeira a ser estudada e traduzida pelos europeus.

¹⁷ Cerca de 100 mil elefantes africanos, ou seja, 20% da população total desses animais no continente, está ameaçada de extinção na próxima década. Este tipo de caça ilegal ocorre em países como África do Sul, Quênia e Camarões. Fonte: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/africa-pode-perder-20-de-seus-elefantes-em-10-anos>>.

ximação com a morte na esfera dos musseques¹⁸ da capital Luanda. “*Enter the musseque of death, where the sun is black, and the sky is dead*”,¹⁹ anunciam os guturais de Ngombé.

Mais do que apenas abrigar moradores com baixo nível econômico e social, os musseques constituíram locais de resistência ao colonialismo português durante os movimentos de independência, no início da década de 1960²⁰ (GUIMARÃES, 2009, *on-line*). Os versos “*Enter the musseque of death, where the dirt starts, and the world ends*”²¹ falam sobre as cubatas²² construídas nessas zonas de areias avermelhadas de Luanda (GUIMARÃES, 2009, *on-line*). Estas construções são moradias de indivíduos expulsos do centro da cidade devido à expansão urbana ou pelos novos imigrantes (AMARAL, 1968 apud GUIMARÃES, 2009, *on-line*). Assim, a representação desta esfera social ganha um ar “opressor” com as passagens: “*Enter the musseque of death, where the wind don’t blow, and heat reigns*”²³ e “*Enter the musseque of death, where you’ll live, die and die again*”.²⁴

Na sexta faixa, “*Machimbombo Flat Tire*”,²⁵ um terceiro aspecto das posições identitárias é explorado: o de morador local que enfrenta a morte no dia a dia a partir da falta de investimento em transportes e mobilidade urbana. A partir da experiência do trio com o meio de transporte coletivo [*machimbombo*], a letra remete à força do acaso e ao risco no deslocamento de moradores entre as províncias africanas de Benguela, Huambo, a capital Luanda e Kuando Kubango. “*On the path to Ben-*

¹⁸ *Musseque*, termo originário do quimbundo, indica as zonas de areias avermelhadas, situadas no planalto de Luanda. As diferenças entre os musseques se dão em função de sua antiguidade e localização. Os mais antigos, próximos do centro da cidade, parecem-se com labirintos, com casas coladas umas às outras em ruelas sem quintais. Porém, os mais recentes, afastados do centro, possuem casas rodeadas de quintais.

¹⁹ “Entre no musseque da morte, onde o sol é preto, e o céu está morto”. Tradução das autoras.

²⁰ O poder de divulgação de suas ideias, mesmo limitado, consistiu na distribuição de panfletos reivindicando a independência, assim como a mobilização dos angolanos.

²¹ “Entre no musseque da morte, onde a sujeira começa e o mundo acaba”. Tradução das autoras.

²² Casas tradicionais de materiais vegetais. O termo serve também para as casas de pau a pique (GUIMARÃES, 2013).

²³ “Entre no musseque da morte, onde não há vento, e a violência reina.” Tradução das autoras.

²⁴ “Entre no musseque da morte, onde você irá viver, morrer e morrer de novo.” Tradução das autoras.

²⁵ *Machimbombo* seria o termo em angolano para transporte público. A palavra foi adaptada na África colonial portuguesa – Angola e Moçambique – derivada do inglês *machine pump*, a partir da instalação de carros elétricos em Portugal pelos ingleses. Mais informações disponíveis em: <<http://blog.lusofonias.net/?p=8197>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

guela, The Machimbombo had a flat tire”, “*On the path to Huambo, The Machimbombo had a flat tire*”, “*On the path to Luanda, The Machimbombo had a flat tire*”. “*On the path to Kuando Kubango, The Machimbombo had a flat tire*”.²⁶

Entre passagens dos vocais gritados e guturais, o ouvinte é transportado para a desordem e para a insegurança enfrentada por pessoas que se utilizam desses meios de transporte coletivo: os pneus furam e os veículos “quebram” ou trafegam superlotados; as condições das rodovias e das próprias viaturas são precárias; o excesso de velocidade dos motoristas coloca os passageiros em risco, transformando, assim, o uso do machimbombo em uma das experiências rotineiras de aproximação com o perigo: “*The boredom starts to settle among us, As we walk towards our destination: death*”.²⁷

Finalmente, na nona faixa, o risco social narrado é outro: a presença de minas terrestres, “plantadas” em territórios africanos durante a Guerra Civil: “*Spoils of war in your backyard. Don’t step over your crops*”.²⁸

Kuando Kubango, província de origem do grupo, serviu como a primeira base da UNITA. Os versos discorrem sobre este contexto social, com a interpretação da posição estratégica deste território nos conflitos armados, no passado, e da presença de campos minados nos dias atuais: “*Landmines, seeds of death, Enjoy the fireworks*”.²⁹ Assim, a canção do grupo pode ser ouvida como um testemunho de como Angola depara com resquícios de seu passado violento: “*Don’t take your legs for granted, They may go out out with a bang*”.³⁰

O conjunto das canções mapeia assim diversos aspectos da vida urbana e da relação dos habitantes com seu passado recente de guerras e lutas; e aponta para a forma como as marcas de gênero do *death metal*

²⁶ “No caminho para Benguela, um pneu do machimbombo furou”, “No caminho para Huambo, um pneu do machimbombo furou”, “No caminho para Luanda, um pneu do machimbombo furou”, “No caminho para Kuando Kubango, um pneu do machimbombo furou”. Tradução das autoras.

²⁷ “O aborrecimento começa a aparecer entre nós, enquanto caminhamos em direção ao nosso destino: morte.” Tradução das autoras.

²⁸ “Resquícios da guerra em seu quintal. Não ultrapasse suas terras.” Tradução das autoras.

²⁹ “Mina terrestres, sementes da morte. Aprecie os fogos de artifício.” Tradução das autoras.

³⁰ “Não tome suas pernas como garantidas. Elas podem sumir com uma explosão”. Tradução das autoras.

podem ser apropriadas como meio de representação da identidade angolana, com canções cujas narrativas conectam o presente ao passado desta nação, entrelaçando as vivências dos músicos à memória coletiva.

Assim, se a memória for compreendida como um processo – sempre em disputa e reinvenção – no qual sujeitos se posicionam, e constroem coletivamente narrativas que darão sentido ao presente (HUYSEN, 2000); e em que os meios de comunicação e mídias – a música incluída entre eles – atuam como atores que produzem “enquadramentos”, a apropriação do *death metal* em um espaço social periférico pode demonstrar um caso específico deste processo.

Neste sentido, conforme foi antecipado na introdução, o ódio, a agressividade e outras “emoções negativas” do *death metal* são canalizadas não na direção do niilismo, mas enquanto elementos produtivos, que funcionam como catalisadores da construção de sentidos para uma parcela da juventude angolana. O *death metal* é, portanto, condutor de afetos e elemento agregador de um grupo, que talvez – cabe indagar – não se identifique com os gêneros musicais culturalmente mais legitimados no país, tais como a semba e o kuduro, demonstrando como as identidades englobam diferentes formas pelas quais os sujeitos são posicionados pelas narrativas do passado.

Considerações finais

Este artigo buscou abordar a apropriação do *death metal* em cenários periféricos, com base em perspectiva que relacione os códigos culturais do subgênero aos processos de releitura de episódios de conflitos sociais, violência e guerras.

A partir da breve análise de um álbum da banda angolana Katingation, conduzida de maneira exploratória, foram recolhidas algumas pistas que apontam para dois conjuntos de questões.

O primeiro conjunto de pistas diz respeito à investigação do gênero metal e à construção da cena de *death metal* de Angola. Com mais perguntas do que respostas sobre esta cena pouco visível no cenário global, buscou-se demonstrar que a banda Katingation mantém-se fiel a

algumas das “regras de gênero”, como as que dizem respeito às marcas sonoras do metal, convocadas através dos vocais guturais e agressivos, das distorções, da velocidade rítmica, das letras cantadas em inglês e da utilização dos acordes “clássicos” do *death metal*. Mas, por outro lado, “redireciona” o ódio e a agressividade das letras para reinterpretar a memória recente de seu país sobre a Guerra Civil e o cotidiano de conflitos sociais e violência, transformando, assim, o niilismo, sem alvo aparente, do *death metal* global numa narrativa produtora de sentidos locais.

O segundo conjunto de questões diz respeito à relação dos produtos culturais com a memória coletiva. Neste caso, a pista é a de que gêneros musicais também podem funcionar como “lugares de memória” (NORA, 1993), que, ao lado de monumentos, datas, personagens históricos e literatura, consolidam o senso de pertencimento e negociam as fronteiras sociais entre os grupos.

Neste sentido, o que se propõe é pensar este álbum como um testemunho que contribui para a construção de um “marco histórico” na forma de um memorial (CHRISTENSEN, 2009) para as vítimas de conflitos sociais. Memorial representado não mais por um monumento físico, mas sim por lembranças “desmaterializadas e reconfiguráveis” – e talvez efêmeras? – veiculadas pelo álbum na internet, e cujos significados continuam a ressoar após a conclusão deste texto, convocando a novas “escutas dedicadas”, a serem registradas em futuros trabalhos.

Referências

- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 1996.
- BERGER, H. M. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the phenomenology of musical experience*. Londres: Wesleyan University Press, 1999.
- CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- CARDOSO FILHO, J. Afeto na análise dos grupamentos musicais. *Eco-Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 111-119, 2004.

- CASTELLS, M. Local and global: Cities in the network society. *Tijdschrift Voo Economische en Sociale Geografie*, v. 93, n. 5, p. 548-558, 2002.
- CHRISTENSEN, C. “Hey man, nice shot”: Setting the Iran War to Music on YouTube. In: SNICKARS, P.; VONDEREAU, P. *The YouTube Reader*. National Library of Sweden, Suécia, 2009. p. 204-217.
- DENORA, T. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- DUNN, S. Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes [Terras de fogo e gelo: uma exploração do cenário de *death metal*]. *Public*, n. 29, p. 107-125, 2004. Disponível em: <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/article/view/30359>>. Acesso em: 11 set. 2013.
- FABBRI, F. A theory of musical genres: Two applications. In: *Popular Music Perspectives*, 1(ed. Horn & P. Tagg), Göteborg e Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982, p. 52-81.
- FRITH, S. *Performing Rites – On the value of popular music*. Harvard: Harvard University Press, 1998.
- FISH, B. *Angola, 1880 to the present: slavery, exploitation, and revolt*. New York: Chelsea House Publishers, 2002.
- GUIMARÃES, R. Luandino Vieira: A resistência nos musseques (1962). *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 19, 2009. Disponível em: <http://www.temppresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=4975:luandino-vieira-a-resistencia-nos-musseques-1962&catid=40&Itemid=127>. Acesso em 25 abr. 2014.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença – O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GROSSBERG, L. *We gotta get out of this place*. New York: Routledge, 1992.
- HALL, S. Who needs identity? In: *Questions of cultural identity*. HALL, S.; DU GAY, P. (Eds.) Londres: Sage Publications, 1996.
- _____. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
- HARRIS, K. K. *Extreme metal: Music and culture on the edge [Extreme metal: música e cultura no limite]*. New York: Berg, 2007.
- HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória*. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JANOTTI JR., J. Gêneros musicais, *performance*, afeto e ritmo: uma proposta da análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea*, Bahia, v. 2, n. 2, 2004, p. 189-204.
- JANOTTI JR., J. War for territory: Cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. In: XXI Encontro da Compós, *Anais*. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/>>. Acesso em: 25 abr. 2013.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História – Revista do Programa de Estudos de História PUC-SP*. São Paulo, PUC, n. 10, dez. 1993.
- ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- OYEBADE, Adebayo. *Culture and customs of Angola*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2007.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro, FGV, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

- _____. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro, FGV, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PURCELL, N. *Death Metal*. The passion and the politics of a subculture. Carolina do Norte: Macfarland, 2003.
- STRAW, W. Scenes and sensibilities. *E-Compós* – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 6, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83>>. Acesso em: 20 maio 2013.
- TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, v. 10, n. 2, dez. 2008.

Sites

- AFRICAN DEVELOPMENT BANK. ANGOLA. Perfil do Setor Privado do País. Angola: AFD, 2012. Disponível em: <<http://www.afdb.org/fileadmin/uploads/afdb/Documents/Evaluation-Reports/Angola%20-%20Private%20Sector%20Country%20Profile%20-%20Portuguese%20Version.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2013.
- ÁFRICA PODE PERDER 20% DE SEUS ELEFANTES EM 10 ANOS. *Exame*. Mundo. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/africa-pode-perder-20-de-seus-elefantes-em-10-anos>>. Acesso em: 30 abr. 2014.
- UOL MAIS. Death Metal Angola fala de guerra e heavy metal. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/l9xk0o8voa8l/filme-death-metal-angola-fala-de-guerra-e-heavy-metal-0402CC9A3568D4914326?types=A&>>. Acesso em: 13 set. 2013.

Álbum

- KATINGATION. *2 legs, 1 arm*. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=W8GYAez3-lo>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

Documentário

- Death Metal Angola*. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011.

Fórum

- ULTIMATE METAL. DEATH METAL. Disponível em: <<http://www.ultimatemetal.com/forum/general-metal-discussion/322184-death-metal-5.html>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

Perfil Facebook

- <<https://pt-br.facebook.com/katingation>>. Disponível em: 29 abr 2014.