

Um grito de revolta: Notas sobre o discurso midiático afro-pessimista e a narrativa do filme Death Metal Angola^[1]

**MELINA APARECIDA DOS
SANTOS SILVA**

Programa de Pós-Graduação em
Comunicação -PUCRS - Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul

Realiza estágio Pós-Doutoral no
Programa de Pós-graduação em
Comunicação Social da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul (PUCRS). Doutora
pelo Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade
Federal Fluminense (UFF).
<http://orcid.org/0000-0003-1773-8493>
melsantos1985@gmail.com

JUREMIR MACHADO DA SILVA

Professor titular da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul onde coordenou,
de 2003 a 2014, o Programa de
Pós-Graduação em Comunicação.
<http://orcid.org/0000-0001-8105-5596>
Juremir@puers.br

CRISTIANE FREITAS GUTFREIND

Professora titular da Pontifícia
Universidade Católica do Rio
Grande do Sul e coordenadora do
PPGCom e bolsista produtividade
do CNPq. Foi membro da comissão
coordenadora do PPGCom,
coordenadora do departamento
de Ciências da Comunicação
e coordenadora da Comissão
Científica da Famescos.
<http://orcid.org/0000-0001-7333-3146>
cristianefreitas@puers.br

A cry of rebellion: Notes on the Afro-Pessimism Discourse and the narrative of Death Metal Angola

RESUMO

O artigo aborda como produtos audiovisuais sobre as culturas do metal em países africanos demonstram outro olhar sobre as culturas africanas e, ao mesmo tempo, acionam a imagem pessimista de África presente na mídia ocidental. Para tanto, realizaremos uma análise narratológica da obra audiovisual Death Metal Angola (XIDO, 2012), a qual documentou a rede musical angolana dedicada ao subgênero death metal. Refletiremos até que ponto as economias, as sociedades e as culturas africanas - no caso do artigo, de Angola, cujas histórias têm sido retratadas constantemente de forma negativa pela mídia internacional, estão sendo re-imaginadas pelo olhar ocidental através desse produto fílmico.

Palavras-chave: Afro-pessimismo. Imaginários Culturais. Death Metal Angola. Descolonização do pensamento.

ABSTRACT

This paper aims at discussing the production of movies of metal cultures on the African continent. We reflect about the objective of the film producers to construct a different narrative about Africa and the difficulty for them to move away from a homogenizing and historically constructed cultural position that diminishes forms of life of the African subject and culture. To do so, we seek to highlight how narrative of the movie Death Metal Angola functions as a rupture - or not - of the Afro-pessimism discourse accepted and replied by Western media arts and culture.

Keywords: Afro-pessimism. Cultural imaginaries. Death Metal Angola. Decolonization of knowledge.

INTRODUÇÃO

Desde os anos 1990, os estudos de Jornalismo no Sul Global e de Estudos Africanos têm procurado definir o fenômeno do afro-pessimismo na mídia ocidental. O afro-pessimismo apresenta uma visão negativa sobre o desenvolvimento social, econômico e cultural do continente africano em relação à conjuntura da globalização. As representações midiáticas dos países africanos têm sido analisadas de forma a evidenciar o reducionismo, o pessimismo e os discursos coloniais presentes nos enquadramentos jornalísticos de África realizados por empresas internacionais (NOTHIAS, 2012; B'ÉRI & LOW, 2011). Porém, essas análises acadêmicas críticas ao afro-pessimismo têm se concentrado mais em pesquisas quantitativas de matérias jornalísticas do que em formulações empíricas, o que tem dificultado a própria definição do conceito (SERWORNOO, 2019).

Nós acreditamos que um corpus empírico profícuo para se compreender as contradições em torno da representação midiática das sociedades e das culturas africanas seja obras audiovisuais criadas por produtoras estadunidenses e europeias sobre as culturas urbanas, como as práticas da cultura do metal, presentes em países africanos.

Para tanto, nós realizaremos a análise narratológica da obra audiovisual *Death Metal Angola*, produção do diretor estadunidense Jeremy Xido, que aborda os bastidores da ONG Okutiuka e da produção da segunda edição do festival nacional de rock na capital do Huambo, em 2011. Nos 83 minutos de duração da cinematográfica, o guitarrista de *death metal*, Wilker Flores, e a coordenadora da ONG Okutiuka, Sónia Ferreira, usam suas formas de criatividade para realizar o evento musical na cidade e para superar os desafios enfrentados pelos produtores e pelas bandas de acesso aos meios financeiros, tecnológicos e culturais para consolidar as culturas do rock em Angola.

Contudo, nas campanhas de marketing da produtora Cabula Films, *Death Metal Angola* foi apresentada por Xido (2012) como uma narrativa da relação de produtores e bandas angolanas 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 angolana entre MPLA e UNITA (1992-2002).

O roteiro de *Death Metal Angola* (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 (FILMAKER MAGAZINE, 2013, online). O motivo da estadia de Jeremy na capital Huambo era o levantamento de dados históricos para uma produção audiovisual sobre a linha ferroviária que liga a capital Benguela ao Huambo:

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” (FILMAKER MAGAZINE, 2013, online).

A escolha do corpus empírico se justifica por *Death Metal Angola* ser a primeira obra audiovisual a documentar os afetos de fãs de metal em um país africano. A globalização da cultura do metal já havia sido abordada em países como Brasil e Japão no documentário *Global Metal* (2007), autoria do antropólogo e fã de metal canadense Sam Dunn. É visível como Sam Dunn aciona o discurso dos países esperados de produção da cultura do metal e quais seriam os desviantes da tradição musical do Norte Global.

Dunn (2007) inicia a narrativa de *Global Metal* com sua participação no festival alemão de metal, Wacken Open Air, considerado o maior e mais tradicional da cultura do gênero.^[2] Nos recursos gráficos de um mapa, Dunn registra o movimento que parte da Europa, passa pelos Estados Unidos e depois chega à capital Rio de Janeiro, primeiro local de campo do antropólogo (figura 1).



FIGURA 1 – A NARRATIVA DO LEGADO MUSICAL

FONTE - GLOBAL METAL (04:29)

Embora a obra *Global Metal* não esteja livre de estereótipos das culturas e das sociedades visitadas por Sam Dunn, nós observamos o tratamento diferenciado do antropólogo canadense na concepção dos três episódios de “Sam Dunn’s Metal Journeys”, gravados pela produtora Banger Films nas cidades de Joanesburgo e Pretória.^[3]

Aos 00:43s do primeiro episódio, Sam Dunn comenta que, quando ele pensa sobre a África do Sul, lembra-se de “isolamento e, claro, sua história de segregação”. Na abertura do episódio

3, o qual é dedicado ao grupo sul africano de *black metal Demorgoroth Satanum*, Dunn reforça que se trata de uma banda composta só por integrantes negros e conclui - de forma problemática - com o discurso racial “soa muito *black metal* para mim”.^[4]

No documentário *March of the Gods* (2014), autoria dos produtores italianos Raffaele Moska e Alessio Calabresi e da produtora grega Natalia Kouceli, narrativas de homogeneização da identidade cultural (HALL, 2003) dos fãs de metal botsuaneses foram naturalizados pela obra audiovisual. Durante a entrevista do fotógrafo sul africano Frank Marshall sobre seu ensaio fotográfico *Botswana's Cowboy Metalheads*, imagens dos fãs de metal botsuaneses capturadas por ele em 2008 e publicadas na revista *Vice* em 2011, temos a seguinte declaração:

Muitas pessoas não acreditaram em mim, durante a realização do projeto, e falavam “esses caras em Botsuana, eles são negros e fãs de metal”. Ninguém acreditava em mim. Então, as fotografias foram divulgadas e as pessoas continuaram a não acreditar em mim. As pessoas achavam que eu tinha arranjado várias roupas de couro e vestido os caras assim (MARCH OF THE GODS, 2014, 06:13 - 07:00).

À primeira vista, essas obras audiovisuais sobre as culturas do metal africanas podem ser observadas como representações que fogem do olhar colonial sobre África. Porém, Nothias (2012, p. 54) aponta que a presença de discursos jornalísticos alternativos às representações estereotipadas não significa que “um novo paradigma através do qual a África é apreendida na mídia” tenha se constituído.

Desta forma, a análise fílmica da obra audiovisual *Death Metal Angola* procura contribuir para a compreensão mais ampla dos significados sobre África construídos pela mídia ocidental e dos próprios limites das narrativas midiáticas que - à primeira vista - poderiam se afastar dos discursos afropessimistas sobre as culturas (NOTHIAS, 2012).^[5]

OS SISTEMAS DE VALORAÇÃO DAS ARTES ORIGINADAS DO CONTINENTE AFRICANO

As culturas do metal presentes nas capitais do Egito, Cairo (HARBERT, 2013); de Madagascar, Antananarivo (VERNE, 2015); do Quênia, Nairóbi (KNOKPE, 2015; BANCHS, 2016); de Botsuana, Gaborone (NILLSON, 2016) e de Angola (SILVA, 2018), como Luanda, Huambo e Benguela, têm sido mapeadas por pesquisadores da Musicologia, Ciências Sociais e Comunicação. Essas pesquisas procuram refletir como as culturas do metal têm se estabilizado nesses países africanos, de acordo com suas realidades socioeconômicas, políticas e religiosas.

O musicólogo estadunidense Benjamin Harbert (2013) realizou uma etnografia nas cidades

do Cairo e da Alexandria, no ano de 2006, e observou como a cultura do metal era considerada uma ameaça pelo governo egípcio pela sua condição de “música estrangeira” e pela suspeita de “satanismo”. O consumo do metal se tornou uma justificativa para prisões de jovens fãs de metal, ao mesmo tempo, em que os mesmos fãs criaram redes de compartilhamento musical, de proteção e de resistência à opressão.

As condições socioeconômicas e políticas na Tunísia, após os protestos populares de 2011 e o posterior período de redemocratização, criaram formas instáveis de dinâmicas sociais entre os componentes das cenas de metal (BARONE, 2015). O metal começou a circular na Tunísia na década de 1990 com trocas de fitas cassete que filhos de imigrantes e adolescentes com dupla nacionalidade traziam da França ou Alemanha. Até o momento da pesquisa de Barone (2015), a internet era a forma principal de circulação musical.

Na capital Nairóbi, jovens em contato com pessoas estrangeiras ou com o uso da internet oferecida nas universidades conheceram bandas de metal internacionais, a partir dos anos 1990 (BANCHS, 2016). O uso majoritário da língua inglesa foi apresentado pelas bandas de texturas sonoras mais densas, embora bandas locais de rock também cantem na língua suahili (BANCHS, 2016). Os fãs quenianos são oriundos da classe média, com níveis altos de educação adquiridos em universidades internacionais (BANCHS, 2016).

No caso da etnografia com o movimento do rock angolano, os “rockers” mencionaram a pouca acessibilidade aos recursos financeiros e tecnológicos para consolidar a produção do rock em Angola como uma das condições do problema de pesquisa. Porém, a precariedade enunciada pelos rockers foi considerada pela pesquisadora brasileira como ponto inicial da criatividade dos interlocutores. O argumento principal aponta como as práticas musicais do rock angolano agregam, misturam, deslocam e transformam as culturas de gêneros como do rap, do metal, do reggae e do blues como formas de criatividade (SILVA, 2018).

Nós apontamos que algumas das abordagens acadêmicas citadas tentaram não normalizar a produção mundial do metal tendo como referência os seus locais de origem. O antropólogo alemão Markus Verne (2015) reflete como os grupos de metal da capital Antananarivo, em Madagascar, utilizam-se do discurso satanista como uma metáfora estética que permite a compreensão das normas estabelecidas e das experiências estéticas do metal e não apenas como uma forma de oposição ao Catolicismo. Durante a descrição de sua entrada em campo, no fim de 2009, Verne (2015) buscou conversar com os interlocutores sobre os imaginários ocidentais de África:

Mais precisamente, queria explicar-lhes o quão surpreendente eu achei que heavy metal também existisse em Madagascar, tão longe dos países de origem do gênero, e que agora eu estava interessado em entender por que e em que aspecto esse era o caso, a fim de ver como eles reagiriam à sua posição ingênua e

etnocêntrica apontada diretamente em seus rostos (VERNE, 2015, p. 7).

Nas pesquisas de Banchs (2016) e de Silva (2018), o receio dos instrumentistas quenianos e angolanos de que suas composições fossem exotizadas na recepção estrangeira de suas canções foi um discurso presente. Esta questão foi elencada pelo vocalista da banda de metal angolana, Silent Whisper, Marco Ferraz:

Nós queremos que, quando um americano, quando um norueguês, quando um japonês ouvir a nossa música, não quero que digam: “Olha, em África também fazem metal”. Eu digo: “Foda-se!”. “Em África curtem esta cena”, que digam: Não! Isto aqui é lixado! E eu acho que é isto que nós temos de fazer. Eh pah, já é complicado exportar música de África e música de qualidade duvidosa acho que é pior ainda! Caímos naquele rótulo de que não somos muito bons em nada! E nós fomos sempre contra isso! Queremos fazer algo à nossa altura... (FERRAZ, M., 2017 apud SILVA, 2018, p. 104).

A experiência de Nilsson (2016) no festival Metal Mania, na capital Gaborone, demonstrou que a universalização criada pelos códigos culturais do metal apaga as contradições e as relações de poder presentes nas dinâmicas culturais:

Quando eu pensei que a raça possuía um papel mais importante na cena do metal em Botsuana do que nas cenas da Europa e da América do Norte, eu imediatamente tentei encontrar uma forma de me distanciar desta diferença, ao invés de testar a hipótese de que a construção interna discursiva (KAHN-HARRIS, 2007, p.100) da raça deveria ser diferente na cena do metal em Botsuana mais do que nas cenas da Europa e da América do Norte. Isto demonstra que o etnocentrismo dificulta a compreensão do que poderiam ser diferenças genuínas entre cenas do metal em diferentes partes do mundo (NILSSON, 2016, p.265).

Esta homogeneização das relações sociais no metal tem sido aceita e replicada pelos participantes dessas redes musicais através da romantização da comunidade e pela relutância deles de reconhecer ações discriminatórias ainda presentes nas dinâmicas como o racismo e o sexismo (DAWES, 2015).

O imaginário de inexistência de culturas urbanas no continente africano remete à construção histórica de invenção dessas sociedades e culturas através de narrativas coloniais de uma África selvagem criadas pelos antropólogos e missionários ocidentais (MUDIMBE, 1988). Essas obras literárias e científicas legitimaram a colonização, o ideal de modernidade e a construção da arte e do conhecimento europeus - e posteriormente estadunidenses - como hegemônicos (MUDIMBE, 1988).

Para Mbembe (2017, p. 23), a África e os demais “mundos não-europeus” foram inventados pelo olhar ocidental de maneira a criar e a estabelecer as suas próprias normas, formas de existência e identidade:

E a África, por ter sido e permanecer sendo uma fissura entre o que ocidente é, o que ele acha que representa e o que ele acha que significa, não é simples parte dos seus significados imaginários, é sim um desses significados”

(MBEMBE, 2017, p. 23).

Partindo das iluminações de Mbembe acima, lançamos a questão: “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 (MACHADO, 2012; 2016).

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 (MACHADO, 2016).

A análise narratológica de *Death Metal Angola* será realizada, portanto, a partir dos preceitos de Gérard Genette (1972), que se baseia na relação entre a narrativa e os acontecimentos que conta. O “modo da narrativa” permite identificar como a história é contada através da noção, definida por Genette, 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.

É COMO SE ESTIVÉSSEMOS A GRITAR

Embora exista uma quantidade significativa de pesquisas acadêmicas sobre o fenômeno do afro-pessimismo na mídia ocidental, as reflexões têm se concentrado somente em análises quantitativas, o que também dificulta a definição do tema, de acordo com Serwornoo (2019) e Nothias (2012).

Um dos primeiros pontos presentes no afro-pessimismo consiste na homogeneização da diversidade dos 54 países africanos nas pautas midiáticas ocidentais. Na visão de Nothias (2012, p.55), o caso do afro-pessimismo “construir um discurso sobre o continente como um conjunto não significa que o mesmo fenômeno não ocorra na coberturas de fatos em países africanos específicos”. Para Objiofor (2009), a imagem da África apresentada pela mídia ocidental para a audiência ocidental é de que seria um continente quebrado pela instabilidade política, pelo atraso econômico e pela pobreza, pela fome e pela seca, pelas doenças e pelas práticas culturais tradicionais.

Ainda, para Objiofor (2009), a cobertura jornalística ocidental sobre África ignora as próprias ações históricas do Ocidente que contribuíram para as crises elencadas no continente. Ou seja, todos os elementos mencionados acima apagam o princípio do contexto, o que constitui um dos elementos do afro-pessimismo: a “essencialização do continente” (Nothias, 2012, p. 55).

O afro-pessimismo midiático não só essencializa a diversidade das culturas e sociedades africanas, mas também a própria subjetividade humana. Pesquisas já apontaram que o uso do termo “africano” pela mídia ocidental não teria sentido geográfico e sim racializado - para se referir às pessoas negras que vivem em África (NOTHIAS, 2012). Contudo, de acordo com Nothias (2012), essa questão foi evidenciada nas coberturas sobre os protestos da Primavera Árabe ocorridos nos países ao Norte de África, como Tunísia, Líbia e Egito.

O que chama a atenção de pesquisadores da Teoria do Agendamento é a insistência das mídias ocidentais de enquadramentos negativos sobre o continente (BEER, 2010). Contudo, Nothias (2012) alega que o foco apenas no aspecto negativo da retórica ocidental sobre África ignora outros fatores imprescindíveis para a compreensão do afro-pessimismo, como “a linguagem, a imagem e a retórica usada pelos meios de comunicação” (NOTHIAS, 2012, p. 56).

Por outro lado, não podemos ignorar o constante “nivelamento” dos países africanos em relação ao ideal “etnocêntrico” de progresso e de desenvolvimento econômico e tecnológico do Norte Global (NOTHIAS, 2012, p. 57). Logo, a dinâmica afro-pessimista não apenas replica o imaginário colonial-moderno do continente, mas também “prediz” o futuro do continente (NOTHIAS, 2012, p. 57).

Na análise de *Death Metal Angola* abaixo, nós refletiremos sobre como a obra audiovisual se aproxima desse projeto colonial-moderno de narrativas sobre África. Não temos o objetivo de especificar se a obra audiovisual é afro-pessimista ou não, visto que cair nessa dicotomia é improdutivo para a decolonialidade.

Nós pensaremos sobre a contradição suscitada pelo filme: há um rompimento discursivo com a narrativa histórica do continente africano?”. “Afinal, esse discurso também não essencializa, racializa, classifica, descreve seletivamente e profetiza (em termos positivos desta vez), ecoando assim os cinco componentes do afro-pessimismo?” (NOTHIAS, 2012, p. 54).

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 adaptada para casa. Enquanto o instrumentista local continua sua performance ao vivo, num grande plano da cena vê-se uma pessoa que dorme encolhida em um banco de madeira 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 2).



FIGURA 2 – A ABERTURA DE DEATH METAL ANGOLA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 00 - 01: 44)

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 presentes nas pautas jornalísticas (B´BÉRI & LOW, 2011).

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 (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 01:44)

O relato de Sónia acima sobre a guerra angolana é apresentado em voz off e com sequência 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 continente ligado ao sobrenatural e às práticas culturais tradicionais (MBEMBE, 2017) 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” (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 02:20).

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.

O contexto histórico de Angola e as consequências sociais e econômicas relacionadas à guerra angolana, de 1992 aos anos 2002, é apresentado rapidamente ao espectador (Fig. 3). Logo, a narrativa não apenas evidencia a contextualização superficial da história angolana - como constantemente apresentado pela mídia ocidental nas coberturas das guerras de descolonização-, mas também apresenta a dificuldade sentida pelos profissionais de comunicação de compreender e de narrar os fatos sobre África (OBJIOFOR, 2009).



FIGURA 3 – A ABERTURA DE DEATH METAL ANGOLA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 00 - 01: 44)

Constatamos que, dos 06:30 aos 08:18 de *Death Metal Angola*, sequência fílmica de enquadramento da experiência pessoal de Sónia Ferreira com a guerra no Huambo até a observação da 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 replica a linha discursiva criada pelo Ocidente, em torno de África, para construir sua identidade (OBJIOFOR, 2009).

Contudo, o discurso afro-pessimista também impacta nas próprias formas com que as sociedades africanas se percebem a ponto de os jornais locais replicarem a mesma lógica. Serwornoo (2019) analisou 180 matérias jornalísticas publicadas pelas quatro maiores empresas jornalísticas de Ghana, durante o período de dois anos. Nos resultados de sua pesquisa qualitativa, as temáticas dominantes nessas matérias eram “guerra, crises, terrorismo e a omissão do progresso. A história africana era frequentemente narrada através da temática da política e com um tom predominantemente negativo” (SERWORNOO, 2019, p. 1).

Contudo, Serwornoo (2019) aponta a importância de se considerar que a cobertura jornalística analisada por ele “é predominantemente construída pela perspectiva das organizações de comunicação global do Norte, as quais são lideradas pelos serviços mundiais da BBC” (2019, p.15).

As experiências dos professores e alunos estadunidenses em visitas aos museus da Cidade do Cabo, Durban e Joanesburgo, na África do Sul, apresentaram um olhar diferente de África retratado pela mídia ocidental e uma outra perspectiva sobre a dinâmica afro-pessimista. Três tipos de narrativas alternativas ao afro-pessimismo foram apresentadas aos visitantes

estrangeiros durante os percursos nos museus: “do progresso, da memória e da esperança” (SCHMIDT e GARRETT, 2011, p.424).

Schmidt e Garrett (2011) elencam que o contato com as histórias de moradores locais e com as apresentadas nos museus demonstraram a existência do otimismo sobre o desenvolvimento sul africano. Porém, a esperança no desenvolvimento local era diminuída pelos mesmos interlocutores quando eles comparavam com a conjuntura global:

Concluimos que os exemplos de pessimismo expressos em relação à África (e à África do Sul, mais especificamente) são realmente afirmações sobre sistemas de privilégio político e econômico globais, projetados para reproduzir centros e margens particulares em todo o globo. Talvez seja realmente o sistema que deveria estar entrelaçado na sua necessidade de criar um discurso de pessimismo, em primeiro lugar (SCHMIDT e GARRETT, 2011, p. 438).

Aos 08:55, a narrativa de *Death Metal Angola* se aproxima do conteúdo das entrevistas do diretor Jeremy Xido de como as dimensões temáticas do metal são ressignificadas a partir do caos da experiência musical e das histórias de vida dos fãs angolanos^[6]:

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).

Ou seja, *Death Metal Angola* evidencia como as perspectivas africanas se utilizam das artes - música, dança, literatura - e da religião para “escrever, gritar, obrigar o mundo a vir ao mundo” (MBEMBE, 2013, p. 180). Ilustramos essa reflexão de Mbembe (2011) através do depoimento do guitarrista da banda Dor Fantasma, Jayro Cardoso (Fig. 4): “As coisas que aconteceram no passado, continuam acontecendo agora. É como se estivéssemos a gritar, como um grito de revolta” (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 11:25).



FIGURA 4 – UM GRITO DE REVOLTA ATRAVÉS DA MÚSICA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 11: 27)

É, a partir da “religião, da música e da literatura” que os sujeitos africanos constroem uma “imagem de si” que “se apresenta simultaneamente como representação e força de apresentação” (MBEMBE, 2013, p. 180). Ou seja, esses três pilares permitem a expressão do “discurso africano acerca do homem em sofrimento, confrontado consigo mesmo e com o seu demônio e obrigado a criar o novo” (MBEMBE, 2013, p. 180), como observado no testemunho de Queirós Ladino, vocalista da extinta banda angolana, Before Crush (Fig. 5): “Nossas músicas por serem agressivas, nós podemos falar das batalhas que Angola passou, as guerras” (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 10:46).



FIGURA 5 – OS CÓDIGOS CULTURAIS DO ROCK E DO METAL E A INTERPRETAÇÃO DA GUERRA ANGOLANA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 10: 42)

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. [7]

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 Tchigandje, 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 (DEATH METAL ANGOLA, 2012, 34:00).

Essa passagem de Wilker (Fig. 6) ao mesmo tempo em que se encaixa nas expectativas das culturas africanas idealizadas pela audiência ocidental através da idealização da autenticidade, das raízes e do misticismo (BAAZ, 2001), também demonstra uma importante característica das sociedades e culturas africanas apresentada pelos fluxos migratórios e pelas diásporas. Logo, a narrativa de Wilker é emblemática ao demonstrar a importância da música africana e diaspórica para a constituição da música ocidental (SMALL, 1987).



FIGURA 6 – AS RECONFIGURAÇÕES CULTURAIS PROMOVIDAS POR ÁFRICA

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 34: 27)

Desta forma, o continente africano não estaria isolado em seu passado e na busca de suas origens e é criado pelos entre-lugares criados com os contatos adquiridos na circulação de pessoas e de culturas (MBEMBE, 2013):

O objecto da criação artística já não consiste em descrever uma situação na qual alguém se torna espectador ambulante da sua própria vida porque se viu reduzido à impotência por conta dos acidentes históricos. Pelo contrário, trata-se de manifestar que o homem despedaçado ergue-se lentamente, libertando-se das suas origens. Durante muito tempo, a criação africana preocupou-se com a questão de suas origens, dissociando-a do movimento. O seu objecto central consistia na primeiridade: um sujeito que só remete para si mesmo, um sujeito na sua pura possibilidade (MBEMBE, 2013, p. 181).

Ainda que o testemunho de Wilker Flores acione sua relação com o passado ancestralidade angolana através da música, África não está estagnada na tradição. África é constituída pela interlocução e pelo deslocamento constante de visões de mundo, de pessoas e de culturas, como elencado por Mbembe na conclusão do raciocínio anterior:

Na era da dispersão e da circulação, essa mesma criação já não se preocupa tanto com a relação com si mesmo, mas com um intervalo. África é agora imaginada como um imenso intervalo, uma citação inesgotável passível de inúmeras formas de combinação e de composição. O retorno já não se processa em relação a uma singularidade essencial, mas a uma capacidade renovada de bifurcação (MBEMBE, 2013, p. 181).

Aos 44:26 de *Death Metal Angola*, o argumento central da obra aborda a continuidade da produção do festival, quando descobrimos que o evento foi realizado mesmo com todos os desafios

apresentados durante a narrativa. Um mestre de cerimônias não identificado se dirige para a plateia anunciando o início do evento: "O rock esta noite está no Huambo!". Flashes das performances ao vivo de algumas bandas da programação aparecem para anunciar o fim do filme.



FIGURA 7 – O ROCK ESTÁ NO HUAMBO!

FONTE - DEATH METAL ANGOLA (00: 44:32)

CONCLUSÃO

Como observado no decorrer do artigo, o conceito do afro-pessimismo apresenta contradições e limitações, quando interpretado através de um objeto empírico, como a obra audiovisual *Death Metal Angola*. A dificuldade das mídias ocidentais em interagir e em compreender as sociedades africanas, para além de uma visão reducionista e historicamente construída, é evidente não apenas em *Death Metal Angola*, mas nas demais obras audiovisuais sobre a cultura do metal em África.

Ainda que a definição do fenômeno afro-pessimista não tenha ocorrido entre os pesquisadores de Jornalismo e de Estudos Culturais, a visão naturalizada das sociedades e das culturas africanas, o discurso racializado, a essencialização de identidades emergem em variadas passagens dos documentários, como ilustrado na abertura do artigo.

Nós concordamos com Serwornoo (2019) e Nothias (2012) de que a complexidade do afro-pessimismo é amplificada quando um objeto empírico é analisado. Não podemos nos esquecer

de que as obras audiovisuais sobre as culturas do metal foram construídas por produtoras audiovisuais do Norte Global presentes na Itália e nos Estados Unidos. Logo, nós precisamos considerar a relação de poder cultural estabelecida através da trajetória de desumanização das sociedades africanas consolidada por um sistema de representações que partem do Norte Global.

É importante lembrar que o afro-pessimismo também flutua entre discursos alternativos do progresso, do otimismo e da memória (SCHMIDT e GARRETT, 2011). E se o discurso otimista sobre África é enquadrado em algum tipo de parâmetro de desenvolvimento global, a lógica de pensamento sobre o continente é invertida.

A análise da obra audiovisual permitiu que compreendêssemos como as culturas urbanas africanas “existem na mente ocidental”, usando a expressão de B’béri e Low (2011), ou seja, como essa imagem - pessimista/otimista - baseia a interpretação ocidental sobre o continente africano.

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.

Death Metal Angola é uma obra audiovisual que carrega uma história de superação e de catarse através da criatividade estética de África - e de Angola especificamente. Como ilustra Mbembe (2013), essa forma de criatividade possibilita que os sujeitos africanos se confrontem consigo mesmo e possam criar algo novo.

REFERÊNCIA

BAAZ, Maria Eriksson. Introduction – african identity and the postcolonial: In: Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

BANCHS, Edward. Swahili-tongued devils: Kenya’s heavy metal at the crossroads of identity. *Metal Music Studies*, Intellect Books, v. 2, n. 3, 2016, pp. 311-324.

BARONE, Stéfano. Fragile scenes, fractured communities: Tunisian Metal and sceneness. *Journal of Youth Studies*, v. 19, n. 1, 2015, pp.20-25.

MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA | JUREMIR MACHADO DA SILVA | CRISTIANE FREITAS GUTFREIND | Um grito de revolta: Notas sobre o discurso midiático afro-pessimista e a narrativa do filme *Death Metal Angola* | *A cry of rebellion: Notes on the Afro-Pessimism Discourse and the narrative of Death Metal Angola*

- B'BERI, Boulou Ebanda; LOUW, Eric. Afropessimism: a genealogy of discourse. *Critical Arts*, v.25, n.3, 2011, pp.335-346.
- BEER, Arnold S.. News from and in the dark continent: Afro-pessimism, news flows, global journalism and media regimes. *Journalism Studies*, v. 11, n. 4, 2010, pp. 596-609
- BERGER, Harris. *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover: University Press of New England, 1999.
- CAMPOY, Leonardo. *Trevas sobre a luz: O underground do Heavy Metal Extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2012.
- DAWES, Laina. Challenging an “Imagined Community”: Discussions (or lack thereof) of black and queer experiences within heavy metal. *Metal Music Studies*, v.1, n. 3, 2015, pp. 385-393.
- DUNN, Sam. Lands of fire and ice: An exploration of death metal scenes. *Public*, n.29, 2004, pp.107-125.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Klincksieck, 1972.
- KNOPKE, Ekkhard. Headbanging in Nairobi: The emergence of Kenyan Metal Scene and its transformation of the metal code. *Metal Music Studies*, v.1, n.1, 2015.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARBERT, Benjamin J. *Noise and its formless shadows: egypt's extreme metal as avant-garde nafas dawsha: The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.
- HOLT, Fabian. *Genre In Popular Music*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- 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.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada*. Luanda: Edições Mulemba, 2013.
- MBEMBE, Achille. O tempo em movimento. *Contracampo, Niterói*, v. 36, n. 3, dez/2017-mar/2018, pp. 21-41.
- MUDIMBE, V.Y. *The invention of Africa: Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- NILSSON, Magnus. Race and gender in globalized and postmodern metal. In: HEESCH, F; SCOTT, N. *Heavy Metal, Gender and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, Routledge: Londres/Nova Iorque, 2016, pp. 258-271.
- NOTHIAS, Toussaint. Definition and scope of Afro-pessimism: Mapping the concept and its usefulness for analysing news media coverage of Africa.

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

SCHMIDT, Sandra; GARRETT, H. James. Reconstituting Pessimistic Discourses, *Critical Arts*, v.25, n.3, 2011, pp.426-440.

SERWORNOO, Michael Yao Wodui. The coverage of Africa in Ghanaian newspapers: The dominant Western voice in the continent's coverage. *Journalism*, n.1, v. 18, 2019, pp. 1-18.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos Silva. *We Do Rock Too: Os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do rock angolano*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, pp.292. 2018.

SMALL, Christopher. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in: African American*. Connecticut: Wesleyan, 1987.

TOMÁS, Cláudio; MARCON, Frank. *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.

VERNE, Markus. The Limits of Contextualism. *Malagasy Heavy Metal, "Satanic" Aesthetics, and the Anthropological Study of Popular Music*. *Deja Lu*, v. 1, 2015, pp. 1-20.

Documentários

DEATH Metal Angola. Produção de Jeremy Xido. EUA: Cabula, Coalition Films, 2011. 1 DVD. 83 minutos.

GLOBAL Metal. Direção de Sam Dunn e Scot McFadyen. Canadá: Banger Films, 2007. 93 minutos.

METAL: A headbanger's journey. Direção de Sam Dunn, Scot McFadyen e Jessica Joy Wise. Canadá: Banger Films, 2005. 1h38minutos.

SAM Dunn's Metal Journal - South Africa. Direção de Sam Dunn e Scot McFadyen. Canadá: Banger Films, 2019.

MARCH of the Gods. Direção de Rafaele Moska. Roteiro de Alessio Calabresi e Natalia Kouceli. Londres: 2014. 88 min.

Sites consultados

MARSHALL, Frank. BOTSWANA'S COWBOYS METALHEADS. VICE MAGAZINE. Disponível em: <<http://www.vice.com/read/atlas-hoods-botswanas-cowboy-metalheads?Contentpage=2>>. Acesso em 19 nov. 2020.

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 19 nov.2020.

TUDO O PESO DA ÁFRICA. GAZETA ONLINE. Disponível em: < <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=219727>>. Acesso em 18 nov. 2020.

-
- [1] O artigo apresenta as reformulações do 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] Para Holt (2007), o gênero musical seria uma rede cultural fluida que engloba rituais, territórios, tradições, dinâmicas sociais diferenciadas e não apenas o fazer musical (p.19).
 - [3] Na passagem da cultura do metal no Brasil, por exemplo, imagens de praias, do Cristo Redentor e trilha musical inicial com samba compõem a relação entre música e território.
 - [4] O black metal, mais concentrado nos países escandinavos, apresenta canções sobre o satanismo, paganismo e mitologias nórdicas. Entre os grupos conhecidos estão Immortal, Dimmu Borgir e Emperor. Na verdade, a cena norueguesa se destacou entre as demais, devido aos ataques ao Catolicismo, na década de 1990. Os integrantes queimaram igrejas tombadas historicamente como uma forma de retornar ao passado viking e ao paganismo. Estes atos, assim como homicídios e suicídios de componentes da cena, criaram pânico moral nos meios de comunicação (DUNN, 2004).
 - [5] Death Metal Angola participou da pré-seleção de documentários para disputa do Oscar de melhor documentário no ano de 2014.
 - [6] 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). Contudo, Campoy (2012, p. 172) elenca que o death metal construiria narrativas com “uma ampla diversidade de temas centrais” ao contrário dos demais subgêneros do metal.
 - [7] 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)