

# O que significa descategorizar a música?

## What does it mean to de-categorize the music?



Melina Aparecida dos Santos Silva

Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PUCRS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil  
melina.silva@pucrs.br

**Resumo:** Este artigo reflete sobre a descategorização da música como uma alternativa sensível ao pensamento euro-americano-centrado ainda presente nas pesquisas de redes musicais e de mídia. A presente discussão situa minhas experiências etnográficas com o movimento do rock angolano e a decolonialidade nas/como práticas dos interlocutores da pesquisa. A “práxis decolonial” (MIGNOLO; WALSH, 2018) presente na construção de conhecimentos com os interlocutores demonstrou que categorizar as canções das bandas locais mais me distanciava do entendimento das visões de mundo de vocalistas e de instrumentistas angolanos do que me aproximava das formas de criatividade da rede musical. Dessa forma, a descategorização da música: a) não elimina os sistemas de classificação musical, mas proporciona uma abordagem próxima das vivências e dos conhecimentos dos atores sociais; b) evidencia de quais formas a criatividade dos atores sociais funciona como uma ação de musicar e de definição do significado da música para suas vidas e para as dinâmicas da rede musical; c) revela os fluxos e as vivências dos atores sociais nos entre-lugares da modernidade/colonialidade da música.

**Palavras-chave:** Descategorização. Gêneros musicais. Rock Angolano. Decolonialidade.

**Abstract:** The article proposes that the decategorization of music might serve as a useful window onto broader and sensitive transformations in Euro-American-Centered Thinking present in research on musical movements and media. The present discussion situates the ethnographic

experiences with Angolan rock movement and decoloniality in/as praxis of the interlocutor's perspective. The "decolonial praxis" (MIGNOLO; WALSH, 2018) in the perspectives, thought and musical practices of the Angolan rockers demonstrates that categorizing the songs of local bands distanced myself from the understanding the worldviews of Angolan vocalists and instrumentalists. I understand the decategorization of music: a) does not eliminate the systems of musical classification, but it provides an approach close to the experiences and knowledge of the social actors; b) contains the evidence of the creativity and systems thinking works as an action of musicking and music meaning for them and the musical network; c) reveals the flows and experiences of social actors in between the modernity/coloniality of music

**Keywords:** Decategorization. Music genre. Angolan Rock. Decoloniality.

Submetido em: 14 de novembro de 2020

Aceito em: 4 de abril de 2021

## Introdução

Este artigo reflete sobre a proposta de descategorização da música como uma forma de reexistência dos atores sociais. No caso desta pesquisa, bandas componentes do movimento do rock angolano. O objetivo deste trabalho é aprofundar o debate sobre o argumento da perspectiva decolonial do rock angolano proposta anteriormente (SILVA, 2018; 2020). A decolonialidade na/como práxis de pesquisa (MIGNOLO; WALSH, 2018) evidenciou os impactos da classificação da música nas formas de existência e de criatividade de vocalistas e instrumentistas angolanos, entrevistados por mim durante os três trabalhos de campo realizados em 2014, 2016 e 2017.

Nessa etnografia, eu descrevi as práticas musicais dos *rockers* angolanos para estabelecer as culturas do rock em Angola, em um cenário de reestruturação socioeconômica iniciado com o fim da guerra entre os partidos políticos MPLA e UNITA (SILVA, 2018; 2020)<sup>1</sup>. Os interlocutores elencaram a questão do acesso aos meios financeiros e tecnológicos – como instrumentos e metodologias de captação e de gravação musicais – como uma das condições originais do problema de pesquisa (SILVA, 2018; 2020). Porém, a etnografia considerou que a precariedade seria o ponto inicial da – e não uma restrição à – criatividade dos *rockers* angolanos.

O questionamento dos *rockers* angolanos sobre os modelos musicais hegemônicos se aproxima do que Walter Mignolo (MIGNOLO; WALSH, 2018) trata como uma das primeiras atitudes decoloniais para se problematizar os sistemas de poder colonial: “Eu comecei a perceber que não existe um exterior fora da matriz colonial de poder e que o primeiro passo decolonial é perceber onde fomos classificados e como fomos identificados” (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 252, tradução nossa).

A decolonialidade nas/como práticas musicais dos *rockers* nos conectou à definição do que é música e do que não é, a qual foi

<sup>1</sup> Movimento Popular Pela Libertação de Angola e União Nacional pela Independência Total de Angola.

estabelecida por uma visão de superioridade europeia nas artes (EWELL, 2020). Dessa maneira, a proposta do artigo foi inspirada na passagem 58:11 - 58:33 do documentário “Quincy” (2018), momento em que o produtor musical e multi-instrumentista Quincy Jones conta sobre os ensinamentos do pianista e compositor Duke Ellington da necessidade de se descategorizar a música.

A criatividade de Duke Ellington ultrapassava as convenções de gêneros musicais e as fronteiras geográficas e culturais, como elencado por Baraka (2009) a seguir: “Ellington é ao mesmo tempo Africano e não-Occidental, como Occidental, internacional e local, Pan-americano, Pan-africano, Americano, Occidental, Oriental, etc” (BARAKA, 2009, p. 274, tradução nossa).

Ellington também era conhecido pelos questionamentos frequentes às críticas musicais sobre suas obras e aos modos de produção da música gravada (BARAKA, 2009). Durante a narrativa de Quincy, observamos como os ensinamentos de Duke Ellington moldaram a proposta musical entre gêneros de Quincy:

Duke Ellington: Eu quero que você seja uma das pessoas que ajudem a descategorizar a música americana.

Quincy Jones: Ele passou o bastão. [...] Para que a música cresça, a crítica deve parar de categorizá-la e deixar que os músicos se envolvam em todas as diferentes facetas da música. Nós vamos morrer se ficarmos presos em uma área da música (QUINCY, 2018; 58:11-58:33).

A descategorização da música não é sinônimo de eliminação dos sistemas de classificação musical, mas proporcionaria uma abordagem mais próxima das vivências e dos conhecimentos dos atores sociais. Por isso, essa visão de mundo se conecta com a visão decolonial de construir teorias a partir das experiências de colonialidade dos interlocutores:

A decolonialidade evidencia as formas de pensar, conhecer, ser e fazer que começaram com, mas também precedem, a iniciativa e a exploração coloniais. Decolonialidade implica no reconhecimento e na anulação das estruturas hierárquicas de raça, gênero, heteropatriarcado e classe que continuam a controlar a vida, o conhecimento, a espiritualidade e o pensamento, estruturas que estão claramente entrelaçadas e constitutivas do capitalismo global e da modernidade ocidental. Além disso, é indicativo da natureza contínua de lutas, construções e criações que continuam a trabalhar nas margens e fissuras da colonialidade para afirmar aquilo que a colonialidade tentou negar (MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 17, tradução nossa).

Embora as abordagens decoloniais, como as propostas por Mignolo e Walsh (2018), estejam focadas na resistência, na rejeição à matriz colonial de poder (MIGNOLO; WALSH, 2018), os *rockers* angolanos criam canções entre gêneros – o que não rompe com o modelo musical hegemônico – e, simultaneamente, não desejam que suas composições musicais sejam enquadradas com o uso dessas mesmas categorias<sup>2</sup>. Essas colisões criativas presentes na rede musical nos ajudam a pensar na desordem, na complexidade e nas contradições das respostas dos atores sociais aos sistemas coloniais de dominação/opressão do conhecimento, da cultura, da economia e dos afetos, caso nos inspiremos nas análises posteriores de Mignolo (2020).

Em referência ao diálogo entre o pianista e compositor de jazz, Duke Ellington, e o produtor musical/televisivo e multi-instrumentista Quincy Jones e aos conhecimentos dos *rockers* angolanos, lanço a questão: “O que significa descategorizar a música?”. Na primeira parte do artigo, apresento um breve histórico da produção do rock em Angola e a constituição do movimento do rock angolano. Na segunda seção, reflito sobre a práxis decolonial e os desafios apresentados pela tentativa de aproximação com o projeto

<sup>2</sup> Eu me refiro ao diálogo de Mignolo e Walsh no posfácio de *On Decoloniality*, em que Walsh (2018) reflete sobre sua abordagem da insurgência decolonial, a qual caracterizou a resistência a um outro patamar: “Concordo que a reexistência e o ressurgimento (junto com o que descrevo no capítulo 2 como insurgência) levam a resistência a um outro nível. Em essência, esses movimentos apontam, revelam e constroem lutas não apenas contra a matriz colonial de poder, mas também pelas possibilidades de construção de um outro saber”(MIGNOLO; WALSH, 2018, p. 246, tradução nossa).

decolonial na etnografia. Depois, abordo a proposta da descategorização da música como uma via de compreensão da criatividade dos interlocutores da pesquisa.

## Notas sobre o movimento do rock angolano

A circulação do rock em Angola parte da industrialização e da urbanização de Angola e do desenvolvimento econômico de Portugal, durante o regime ditatorial de Antonio Oliveira Salazar (Toke É Esse, 27-09-2017). Em Angola, a origem das formações não estava diretamente relacionada ao meio universitário, como em Portugal, mas a mesma denominação era utilizada para designar esses grupos musicais juvenis (Toke É Esse, 27-09-2017).

Os conjuntos de rock angolanos, como observado em Portugal e no Brasil, tocavam versões de bandas anglófonas, como *Beatles* e *Rolling Stones*, mas também de formações francesas, sem a ideia preconcebida de reproduzir as letras de forma fiel ao inglês ou ao francês nativo (Toke é Esse, 2017). Essas bandas de rock atuantes em Angola, como *Gino e os Psicodélicos*, *Zé do Rock*, *Os Rocks*, possuíam instrumentistas e vocalistas locais, assim como os migrantes da metrópole para a colônia em missões militares contra os movimentos anti-coloniais iniciados em 1961 (Toke É Esse, 2017).

A independência de Angola foi declarada em 11 de novembro de 1975 pelo Presidente Agostinho Neto. As tensões entre o MPLA e a UNITA para assumir o Estado já estavam presentes na transição política, mas se intensificaram após o resultado das eleições de 1992. Com a rejeição da UNITA à eleição do candidato do MPLA, José Eduardo dos Santos (BITTENCOURT, 2008), os conflitos armados foram iniciados. Nesse período, bandas de rock como *Mutantes* e *Acromaníacos* surgiram em escolas, como a Escola Portuguesa e o IML-Makarencó, na capital Luanda.

A guerra terminou em 2002, com a vitória do MPLA. Nesse cenário de desenvolvimento socioeconômico, as culturas do rock são mediadas por programas de rádio – como Volume 10 (96,5

FM) e Muzangola Rock (Luanda Antena Comercial 95,5 FM) –, festivais de rock como ORLEI, produtoras de eventos como Kavalera Entertainment, estúdios de gravação como Estúdio 2 e Rádio Vial, e editoras musicais como Cube Records.

Os músicos de rock angolanos são majoritariamente do sexo masculino, embora Sónia Ferreira seja reconhecida pelos *rockers* como líder no movimento musical em razão da sua atuação como coordenadora da ONG OKutiuka e como produtora do festival O Rock Lalimwe Eteke Ifa (ORLEI), ambos na capital do Huambo<sup>3</sup>. Os instrumentistas e vocalistas têm entre 25 e 45 anos e os produtores culturais e musicais de 30 a 51 anos. A escolaridade dos *rockers* angolanos é o Ensino Médio, mas temos atores sociais graduados em Medicina, Ciências da Informação, Direito, Publicidade e Engenharias.

Os *rockers* atuam em empresas governamentais, como as de infraestrutura elétrica, e privadas, como bancos, agências de publicidade, gráficas e produtoras audiovisuais, por exemplo. No entanto, existem *rockers* angolanos que vivem de música, como os *rappers* Lil Jorge e MG, ambos vocalistas da banda M'Vula, e o músico Zé Beato.

## Práxis decolonial?

Muitas indagações foram suscitadas com a leitura do livro *On Decoloniality* (MIGNOLO; WALSH, 2018), entre elas, como nós podemos construir novas reflexões que critiquem e se distanciem das formas de conhecimento hegemônico. No caso das pesquisas do campo musical e das Ciências Sociais, pesquisadores têm problematizado a neutralidade-objetividade acadêmica na constituição de saberes (INGOLD, 2017); as relações de poder entre pesquisador e os interlocutores (BARZ; COOLEY, 2008); o papel da música na construção de identidades (SARDO, 1998); a defesa da “construção dialógica do conhecimento musical” (ARAÚJO, 2018).

---

<sup>3</sup> O rock nunca vai morrer na língua umbundu.

Minhas experiências etnográficas ocorreram em três períodos diferentes, em 2014, 2016 e 2017, nas cidades de Luanda, Benguela, Huambo e Catumbela. Até o fechamento da etnografia, as quatro cidades concentravam as bandas de rock, os estúdios de gravação, os espaços de ensaios, as performances ao vivo e os festivais de rock gratuitos – como ORLEI e Rock no Rio Catumbela.

Em fevereiro de 2017, ingressei na equipe da editora fonográfica angolana CUBE Records e na produção do Palco Rock, do festival Rock no Rio Catumbela, convidada pelo diretor Carlos Bessa e pelo baterista das bandas Horde of Silence e Kishi, Yannick Merino. Nesse momento, a metodologia da pesquisa foi desdobrada na colaboração com os atores sociais e seus projetos culturais de apoio ao rock angolano.

Em maio de 2017, eu fui convidada pelo radialista Luís Fernandes para participar da equipe do programa de rádio Volume 10, com uma pequena seleção musical chamada Black Time. O título Black Time era uma referência às texturas densas das canções de heavy metal – de bandas brasileiras e de outras nacionalidades – na programação (SILVA, 2020). No mesmo mês citado, o sócio-proprietário da Cube Records, Carlos Bessa, reuniu atores do movimento do rock angolano, como os radialistas Toke É Esse e Luís Fernandes, a apresentadora Yara Pais (Volume 10), o baterista Yannick Merino (*Horde of Silence-Kishi*), para criar a página na rede social dedicada ao rock angolano intitulada “ROCKANGOLA”<sup>4</sup>.

Entre as “rubricas” do Rockangola temos Rockaniversário, sob a edição de Yara Pais e com entrevistas com os instrumentistas do movimento musical aniversariantes; Engenharia sonora, em que Yannick Merino dava dicas sobre instrumentos e acessórios musicais; Ecos do passado, escrita pelo radialista Toke é Esse, sobre o rock angolano nas décadas de 1960 e 1970 e a então Tubo de Ensaio, de cobertura de ensaios de bandas para conversar com os integrantes das formações (SILVA, 2018).

<sup>4</sup> Entre as “rubricas” – o equivalente à coluna jornalística – do Rockangola criadas temos Rockaniversário, sob a edição de Yara Pais e com entrevistas com os instrumentistas do movimento musical aniversariantes; Engenharia sonora, em que Yannick Merino dava dicas sobre instrumentos e acessórios musicais; Ecos do passado, escrita pelo radialista Toke é Esse sobre o rock angolano nas décadas de 1960 e 1970 (SILVA, 2018).

Em agosto de 2017, eu retornei a Angola para conduzir a última fase do trabalho de campo antes da defesa da minha tese de Doutorado. Para além da observação da 7ª edição do festival ORLEI nos dias 1º e 2º de setembro de 2017, eu seguia com a produção do palco Rock do festival Rock no Rio Catumbela junto com Carlos, Yannick, Yuri Almeida (baixista da banda Instinto Primário) e o radialista e apresentador do Palco Mundo do mesmo festival, Toke é Esse.

Nessa 5ª edição do Rock no Rio Catumbela, eu colaborei na distribuição de passagens, na escrita de contratos e de declarações de ausência do serviço para os participantes, no protocolo, na distribuição de transportes entre a passagem de som e as apresentações. Esse trabalho de campo foi mais desgastante fisicamente e emocionalmente do que os realizados nos anos anteriores.

A etnografia apresentou 22 entrevistas com: integrantes das bandas locais em atividade ou não, 4 produtores de eventos *rockers*, Carlos Bessa (Rock no Rio Catumbela), Sônia Ferreira (Orlei), Manel Kavalera e Marcos Ferraz (Kavalera Entertainment), 2 produtores musicais especializados na captação do rock, Tiago Oliveira e António Barrote, (2) radialistas dos programas de rádio Volume 10 (96.5 RFM) e Muzangola Rock (Luanda Antena Comercial), Luís Fernandes e Toke É Esse, respectivamente.

As bandas atuantes na nova geração do rock angolano entrevistadas foram: *Before Crush*, *Black Soul*, *Dor Fantasma*, *Horde of Silence*, *Kosmik*, *Last Shou*, *Lunna*, *Instinto Primário*, *M'vula*, *Ovelha Negra*, *Projectos Falhados*, *Singra*, *Silent Whisper*, *Sentido Proibido*, *Still Rolling With Times*, *Tiranuz*, *Zé Beato* e *Os Desempregados*. Os instrumentistas de bandas não ativas como *Acromaníacos*, *Metal Tomb*, *Múmias*, *Neblina* e *Mutantes* também participaram como interlocutores da pesquisa.

Minha colaboração com a curadoria musical do programa Volume 10 durou até o mês de junho de 2018. Eu ainda compoño o núcleo da Cube Records com Carlos Bessa e Yannick Merino. No momento, o lançamento do primeiro álbum da banda *Dor*

*Fantasma* – uma co-produção entre a Cube Records, a editora portuguesa Nightfear Records e o Estúdio 2 – foi adiado por causa da pandemia da COVID-19. Eu atuo como assessora de imprensa, criando *press releases*, artes e textos para divulgação em redes sociais e contato com interessados na divulgação das canções das bandas angolanas<sup>5</sup>.

Desde minha inserção na equipe da Cube Records, eu tenho refletido sobre os padrões acadêmicos de construção de conhecimento e o caráter da observação e da participação nas pesquisas etnográficas. Essa dinâmica de engajamento com os “interlocutores” acabou se tornando uma das principais bases de compreensão do grupo social e de minha experiência das culturas africanas, a qual é baseada na coletividade e não no indivíduo, como abordado por Amina Mama (2001) em discussão sobre identidades africanas.

Em segundo lugar, outro desafio suscitado pela práxis “decolonial” foi a construção de saberes com os interlocutores – para além de escutar suas visões de mundo e de colaborar em seus projetos culturais – no final da etnografia. Eu encaminhei a tese para os interlocutores da pesquisa confirmarem se havia alguma distorção de suas percepções sobre o rock angolano. Poucos *rockers* retornaram pedidos de modificação e/ou sugestão na versão final do trabalho.

Já a terceira questão a ser apontada aqui é o acesso aos livros sobre decolonialidade e etnomusicologia africana. Pesquisadores decoloniais e pós-colonialistas têm seus livros publicados por editoras do Norte Global, como *Routledge-Taylor & Francis Group* e *Duke University Press*. Embora, na época, eu almejasse ler mais discussões acadêmicas africanas para compreender a dinâmica do rock angolano, a aquisição dos livros – devido à conversão em dólar – foi outro desafio para minha práxis decolonial, a qual também precisa ser teórica, como defende Mignolo (2018). Nos dias atuais, eu compreendo que a problemática da pesquisa em Ciências Sociais

<sup>5</sup> Até o momento, a Cube lançou o álbum *Depois da Meia-Noite* da banda Kishi (2019) em parceria com a *Nightfear Records*. A campanha de marketing nas redes sociais e em meios especializados na cultura do metal foi subdividida com o vocalista Manel Kavalera.

é mais complexa do que se apresenta na constituição da experiência de campo transcrita para texto. O próprio termo “interlocutor” demonstra um distanciamento entre pesquisador e interlocutor, o qual não faz sentido para mim o seu uso. Quando os “interlocutores” não nos enxergam mais como pesquisadores, mas como colaboradores de seus projetos culturais e amigos, como lidar com essa mudança na relação? Como mencionar essa natureza da relação no texto?

Contudo, as formas de trabalho na etnografia me ensinaram e ainda me ensinam a responder de acordo com as formas de agir dos “interlocutores”. Fechando meu raciocínio, eu lanço uma provocação para pensarmos: “Até que ponto as formas de trabalho acadêmico têm nos ensinado a responder de acordo com as formas de agir dos ‘interlocutores?’”; “Como construir conhecimentos com e nas práticas dos interlocutores?” Com essas perguntas em mente, sigo com a proposta de descategorização do gênero musical como uma lente sensível de compreensão dos conhecimentos compartilhados pelos rockers angolanos.

## Descategorização da música

Com o amadurecimento de minha interação com os rockers angolanos, eu observei que os “interlocutores” da pesquisa – em grande parte – não se sentiam à vontade com a lógica dicotômica de sistematização de gêneros musicais. De certa forma, os *rockers* angolanos repensaram o modelo musical consolidado, classificado e produzido segundo os preceitos culturais dos Estados Unidos e da Europa:

Talvez seja na nossa maneira de ser e de estar na vida. Acho que um pouco por aí. De certa forma, a tua vivência influencia nas coisas que tu fazes e que tu gostas, que tu aprendes e influencia na maneira que tu vais ver o mundo e como tu vais se posicionar no mundo e nas coisas. E o rock é uma dessas coisas: falamos

do rock, falamos da música. A música, de modo geral, não só o rock, a música, na nossa história, passou a ser utilizada como um produto de fábrica, um produto para fazer as pessoas a abanar o esqueleto ou mexer o pé ou alguma coisa assim. Para mim, como músico, acho um bocado errada essa maneira de utilizar a música. E se nós temos uma oportunidade de fazer música como deve, fazer música porque gostamos e deixar os que gostam também fazerem a música deles, como nós... É o que digo: há várias visões diferentes de como a música tem de ser, de como é que a música tem de agir. Mas, no fundo no fundo, todos queremos a mesma coisa: queremos cantar, ter um público que escuta nossa música e ter um público que escuta nossas músicas e a prova disso é que, no tempo, são as músicas boas, independentemente do gênero, do estilo, da etnia, do país, aquilo que é bom fica. Cazuza vai ser ouvido para sempre. Filipe Mukenga também. E o Bono Vox e outros serão ouvidos para sempre, porque são pessoas que fazem ou que fizeram música porque gostam de fazer. Eu espero vir a ser ouvido para sempre (risos). Eu gosto do que faço! (Zé Beato, 04-10-2017)<sup>6</sup>.

As análises de músicas tradicionais africanas, partindo de preceitos da educação musical colonial, homogeneizaram a diversidade e a complexidade de suas expressões culturais (MUKUNA, 1997). Tanto que, ainda nos anos 1990, as metodologias musicais criadas de acordo com as visões de mundo dos sujeitos africanos estavam se estabelecendo no campo acadêmico (MUKUNA, 1997). Porém, a educação musical ainda mantém modelos de avaliação de pesquisas construídos com os preceitos europeus de modernidade e de humanidade (EWELL, 2020).

Nessas aplicações do modelo colonial musical em contextos culturais diferenciados, o papel da Igreja Católica foi basilar para a legitimação das músicas europeias como hinos de adoração a Deus e para o distanciamento das músicas tradicionais desse ideal de elevação espiritual, como aponta Hernández (2007) em análise sobre a “colonialidade da música” na Colômbia. Nos processos

<sup>6</sup> Cantor e compositor angolano.

coloniais da música, o uso de instrumentos musicais europeus, a adaptação aos “recursos harmônicos e de texturas sonoras semelhantes às das danças de salão europeias presentes em Bogotá durante a segunda metade do século XIX” (HERNANDEZ, 2007, p. 255), e a consolidação científica das regras de harmonia, ritmo e métrica foram outros recursos usados pelos colonizadores para o apagamento da cultura tradicional nativa.

Os argumentos de descategorização da música apresentados pelos *rockers* angolanos demonstram a necessidade de se observar como a criatividade dos atores sociais funciona em relação à música e às classificações de gênero. Fabbri (2012, p. 190, tradução nossa) reforça a importância de ainda se considerar os gêneros como “redes de eventos musicais estabelecidos por convenções aceitas pela comunidade”.

Essa reflexão de Fabbri (2012) sobre os processos diacrônicos da música (nascimento, transformação e morte) contribui para o entendimento do convívio de atores sociais que participam de comunidades diferenciadas, e como eles aceitam e compartilham as convenções desses grupos sociais. De acordo com o vocalista da banda de rock *Black Soul*, Vanilson Teixeira, a proposta dos integrantes – Alvaro Reis (baixista), Ottoniel Helber (baterista) e Markus Reis (guitarra) – é criar mobilidades entre os gêneros musicais que se identificam e consomem:

Somos quatro pessoas e estamos a falar em um grupo que tem pessoas diferentes, com vários gostos. Entretanto, nós passeamos muito por aí. Não pegamos e sentamos e falamos “nós somos uma banda e vamos tocar só isso”. Não. Nós pegamos os instrumentos, fazemos as músicas, vemos as músicas que nós fazemos e é isso que vamos passar a fazer. Entretanto, a banda é mais ligada ao estilo alternativo, não é? Tanto que temos esse passeio: às vezes, vamos para as músicas mais pesadas, às vezes, pegamos numa música mais badalada por aí fora. Mas a essência da banda é mesmo rock alternativo (Vanilson Teixeira, 30-09-2017).

Como apontado na introdução, Walter Mignolo (2018) alega que a perspectiva decolonial não almeja apagar a colonialidade, mas evidencia os fluxos e as vivências dos atores sociais nos entre-lugares da modernidade/colonialidade. Muito desse debate de Mignolo (2018) se deve às contribuições de Glória Anzaldúa da construção de “uma nova consciência mestiça”, ou seja, uma identidade construída no deslocamento entre diferenças como as de sexo, de gênero, de nacionalidade, de orientação sexual, de etnias etc.:

La mestiza tem que se mover constantemente para fora das formações cristalizadas – do hábito; para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental), para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir. A nova mestiza enfrenta tudo isso desenvolvendo uma tolerância às contradições, uma tolerância às ambigüidades. Aprende a ser uma índia na cultura mexicana, a ser mexicana de um ponto de vista anglo- americano. Aprende a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa (ANZALDÚA, 2005, p. 706).

Logo, a criatividade dos *rockers* angolanos se conecta ao modo pluralístico e de associação de elementos separados pela racionalidade científica eurocêntrica, como sugerido por Anzaldúa (2005). No campo musical, a metáfora da “música entre gêneros” (HOLT, 2007) tem sido benéfica para a compreensão desse modo de criação plural da música. Holt (2007) se refere à “mobilidade dos atores sociais nas fronteiras de cada modelo preliminar de música e as formas de criatividade para transformá-lo” (HOLT, 2007, p. 157-158, tradução nossa). Ilustro essa questão com o depoimento do

baterista da banda *Black Soul*, Ottoniel Helber, sobre o conceito do EP *Chegando* (2014):

O que acontece no *Chegando*, aquela variação de gêneros do próprio rock reflete... São quatro músicas, são quatro membros, é o que acontece com quatro estilos diferentes. Quer dizer, um bocadinho de cada um: se identificarmos o Anymore e o Guerra a Sangue Frio é o Markus. O *Your are Lier* é mais o Vanilson. É o momento em que ele mostra mais a voz, faz aquela variação de vozes. No *Espaço Vazio* mostra as notas altas, quer dizer, essa dança, né, acontece comigo e o Álvaro. No *You Are Lier*, ele tem um baixo super potente, e já no *Anymore* tem um baixo mais melódico. Já Guerra a Sangue Frio parece um baterista de topo (risos) e é assim... Varia sobre o que cada um e o que cada um quer. É o que eu disse logo no início da entrevista, uma banda é como uma relação, tem de haver um meio termo. Não podemos só fazer o que o Markus quer ou o que o Álvaro quer ou o que o Vanilson... Não funciona assim. Individualmente, nós somos instrumentistas. O Álvaro é baixista, independente de ser rocker. O Markus é guitarrista... O Vanilson é vocalista. Eles podem tocar qualquer coisa. Eles têm uma identidade musical e nenhum de nós pode matar essa identidade musical de cada um (Ottoniel Helber, 30-09-2017).

Nessas dinâmicas de reexistência musical no entre-lugar da modernidade/colonialidade (MIGNOLO; WALSH, 2018), os *rockers* angolanos preferem não ser identificados pelo seu gosto musical. Eles não desejam que suas canções sejam posicionadas nos parâmetros da indústria fonográfica, mas almejam a inserção no mercado da música globalizada.

Eles avaliam os modelos coloniais da música e do mercado, mas suas práticas musicais coexistem com os mesmos preceitos musicais. Eles dominam as técnicas de instrumentação e de vocalização, os códigos de performance musical, as metodologias de gravação e de captação musical padronizados como “rock” para construir novos caminhos de existência e de angolanidade (SILVA,

2020). Isto é, a união da teoria com a prática – para a confecção da etnografia – apontou que os interlocutores focam no fazer musical e não no produto final (álbum), como abordado por Christopher Small (1987) na proposta de musicar.

Há bandas de rock angolano que criam versões de músicas populares angolanas com as convenções técnicas do rock. Essa ação pode ser interpretada como a maneiras de os *rockers* se comportarem diante da cultura local, como observo no depoimento do vocalista da banda de rock *Lunna*, Kássio Rodrigues:

Quando se é músico, a palavra diz tudo. Músico não especifica se é reggae, se é rock, se és músico estás aberto para o mundo que quiseses da música. Então, é mais ou menos por aí. A gente pega por aí [...] as músicas que a gente mais se encontra e também para fazer aquele tipo de jogada, mais comercial, digamos. O pessoal está habituado a certo tipo de música, a certos sembas, a gente não pega aquele semba bem vulgar, né? A gente vai pegar aqueles sembas clássicos dos kotas que o pessoal curte mais, que tem um peso sentimental, emocional muito grande. Então, pegamos nesses sons. Epa! Tá aí as notas, tá aí a musicalidade... (Kássio Rodrigues, 04-10-2017)<sup>7</sup>.

A pesquisa nas/como práticas dos *rockers* angolanos evidenciou que os sistemas de classificação da música e o seu uso para compreender as obras do movimento musical criaram sensações de desconforto entre os interlocutores da pesquisa. Em um primeiro momento, a ação de classificar suas obras em gêneros musicais foi considerada por mim como uma forma de aproximação da rede musical e de compreensão das práticas musicais. No decorrer dos trabalhos de campo, eu observei que o foco na discussão de gêneros musicais mais me distanciava das formas de criatividade dos *rockers* do que o contrário. A ação de categorizar suas canções impactava as percepções dos vocalistas e dos instrumentistas do que significa musicar em suas vidas.

<sup>7</sup> Kota é uma das expressões do português angolano para se referir a uma pessoa com idade mais avançada.

## Conclusão

O artigo abordou a descategorização da música, inspirada nas histórias de vida dos *rockers* angolanos, como uma proposta libertadora das lógicas dicotômicas da classificação e de hierarquização da música. Partimos da ideia de que a música e seus sistemas de classificação não consistem em uma linguagem universal, já que seus preceitos e suas metodologias foram criadas em torno do ideal eurocêntrico de modernidade e de cultura (MUKUNA, 1997).

Isso não significa que o conceito de gêneros musicais não seja mais válido para compreendermos as práticas musicais dos interlocutores e suas relações com o mercado musical. O importante é termos em mente que os atores sociais consomem e se identificam com gêneros musicais variados, sim, mas preferem que suas formas de criatividade não sejam enquadradas em uma percepção dicotômica de composição, de instrumentação, de vocalização, de comportamentos e de temáticas. Dessa forma, a metáfora poética de Holt (2007) da “música entre gêneros” foi imprescindível para o amadurecimento da pesquisa.

No caso da perspectiva decolonial, mais desafios do que respostas foram apresentados em campo para a pesquisa. Mignolo e Walsh (2018) dizem que não existe a possibilidade de se viver fora da colonialidade, mas é possível criar formas de reexistência nos entre-lugares da modernidade/colonialidade. Os atores sociais do rock angolano criam formas de musicar coexistentes com as regras de gênero musical, com as vivências ambíguas de suas práticas musicais. Há questionamentos sobre as definições consolidadas da música, mas essas reflexões não caem no escopo da resistência e das lutas contra a colonialidade descritas pelos pesquisadores decoloniais. Por isso, eu considero benéfica a descategorização da música para evidenciar a complexidade de ser e de estar nos entre-lugares da “colonialidade da música” (HERNANDÉZ, 2007) e da colisão de fronteiras dos gêneros musicais.

## Referências

- ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(3): 704-719, setembro-dezembro/2005.
- ARAÚJO, Samuel. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Musicological Annual**, v. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.
- BARAKA, Amiri. Digging. **The Afro-American Soul of American Classical Music**. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2009.
- BARZ, G; COOLEY, T.J. Shadows in the Field. **New Perspectives of Fieldwork in Ethnomusicology**. New York: Oxford University Press, 2008.
- BITTENCOURT, Marcelo. Modernidade e atraso na luta de libertação angolana. In: REIS, Daniel; ROLLAND, D. (org) **Modernidades Alternativas**, Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 277-294, 2008.
- CORREIA, Joaquim. Beto dos windies: beto kalulu: **Da cena musical em Luanda à consagração no Algarve**. 2 ed. Lisboa: Ideias com História, 2017.
- EWELL, Peter. A. Music Theory and the White Racial Frame. **MTO - A Journal Of The Society for Music Theory**, 26 (2), 2020.
- FABBRI, Fabbri. How genres are born, change and die: Conventions, communities and diachronic processes. In: Stan Hawkins (ed.). **Critical Musicological Reflections**. Durham & London: Routledge, 2012. pp. 180-191.
- HERNANDÉZ, Oscar. Colonialidad Y Poscolonialidad Musical en Colombia. **Latin American Music Review**, v.28, n.2, 2007, pp. 242-270.
- HOLT, Fabian. **Genre In Popular Music**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.
- INGOLD, T. Anthropology contra Ethnography. **HAU**, Journal of Ethnography Theory, v.7, n.1, 2017, pp. 21-26.

MAMA, Amina. Challenging Subjects: Gender and Power in African Contexts. In: **Identity and Beyond: Rethinking Africanity**. Helber Melber (ed). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, 2001. Capítulo 2, pp.9-18.

MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. **On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis**. Durham: Duke University Press, 2018.

MIGNOLO, Walter. On decoloniality: second thoughts, **Postcolonial Studies**, 23 (4), 2020, pp. 612-618, DOI: 10.1080/13688790.2020.1751436.

MUKUNA, Kazadi wa. The universal languages of all times? **International Journal for Musical Education**, 29 (1): 47-51, 1997.

SARDO, Susana. A pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade. **Revista Portuguesa de Musicologia**, 7(8), 1997/98, pp.203-210.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. Uma fusão no estilo mwanholé: Uma perspectiva decolonial do rock angolano. **E-Compós**, 23, 2020, DOI: 10.30962/ec.2104.

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

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

## Documentário

QUINCY. JONES, Rashida; HICKS, Alan. Produção de Rashida Jones e Alan Hicks. Netflix. 2h4min. Nova Iorque, TriBeCa Productions, 2018.

## Financiamento

Bolsa Capes 2014-2018. Número do processo 341358.

Bolsa Capes PNPd 2019-2023. Número do processo 314855.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.