

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA II - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

GABRIELA DE ARAUJO GUILGEN

MULHERES NO CENÁRIO DO METAL EXTREMO NO BRASIL

CURITIBA

2021

GABRIELA DE ARAUJO GUILGEN

MULHERES NO CENÁRIO DO METAL EXTREMO NO BRASIL

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música Popular, no Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná.

Orientador: Prof. Ms. André Egg

CURITIBA

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Guilgen, Gabriela de Araujo  
Mulheres no cenário do metal extremo no Brasil./ Gabriela  
de Araujo Guilgen, 2021.  
70f.

Monografia ( Bacharelado em Música Popular ) –  
Universidade Estadual do Paraná.

Orientador : Profº Ms. André Egg

1. Banda. 2. Feminismo. 3. Gênero Feminino. 4. Heavy  
Metal. 5. Metal Extremo. T. II. Universidade Estadual do  
Paraná. .

CDD : 780.92

## **RESUMO**

A inserção da mulher no mercado de trabalho tem sido difícil de maneira geral. Assim não poderia ser diferente no mercado musical. O presente trabalho traz uma análise e reflexão sobre essa realidade vivida pelas mulheres que atuam no cenário do metal extremo no Brasil. O objetivo é entender os motivos da pouca visibilidade das mulheres nesse cenário e também trazer visibilidade para os seus trabalhos.

Palavras-chave: Banda; Feminismo; Gênero Feminino; Heavy Metal; Metal Extremo.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>4</b>
METODOLOGIA.....	7
SOBRE AS BANDAS COM A PRESENÇA DE MULHERES.....	9
<b>CAPÍTULO 1 – ORIGEM DO METAL, AS MULHERES E O ROCK.....</b>	<b>15</b>
1.1 ORIGEM DO METAL.....	15
1.2 MULHERES E O ROCK.....	17
1.3 <i>FEMALE FRONTED METAL</i> .....	19
<b>CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA, MÚSICA E FEMINISMO.....</b>	<b>24</b>
2.1 O FEMINISMO E A MÚSICA.....	24
2.2 MUSICOLOGIA FEMINISTA.....	29
2.3 PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E FEMINILIDADE NORMATIVA.....	36
<b>CAPÍTULO 3 – MÍDIA E ENTREVISTAS.....</b>	<b>44</b>
3.1 MÍDIA ESPECIALIZADA.....	44
3.2 ANÁLISE DE ENTREVISTAS.....	51
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS.....</b>	<b>62</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>63</b>
A.TABELA:.....	63
A1. Tabela de relação de bandas brasileiras de metal extremo com a presença total ou parcial de mulheres na formação.....	63

## INTRODUÇÃO

Quando falamos de metal, de acordo com Martins (2011), estamos falando de um gênero da música popular com uma sonoridade bem específica, com raízes na tradição do rock psicodélico e blues, com seu surgimento no final da década de 60 e na década de 70. Explicando um pouco o que é música popular, por definição, trata-se de um grande agrupamento de gêneros musicais, que tem suas músicas distribuídas a grandes públicos pela indústria da música, e tem como público-alvo as massas, diferenciando-se da música erudita e tradicional (TAGG, 1998). Com isso nota-se que, de acordo com Brown (2016), o metal é um gênero da música popular que teve sua origem central na Inglaterra. Black Sabbath e Judas Priest são bandas inglesas precursoras nesse gênero musical e que, em pouco tempo, conquistaram fãs em diversos países, estimulando a movimentação da indústria musical (PIRES, 2018). O metal é “encontrado em toda parte do mundo onde se tem uma classe operária industrial e está mais presente do que o McDonald’s” (WEINSTEIN, 2000). Como descrito no texto de Keila Monteiro (2018), quando o rock chega ao Brasil, ele surge como uma imitação de bandas norte-americanas, transitando pelo gênero musical Jovem Guarda, em seguida se manifestando como *heavy metal* e *punk rock*. Sobre tudo o *heavy metal*, mais conhecido apenas como metal, se ramificou em vários subgêneros como: *death metal*, *black metal*, *trash metal*, entre outros.

Segundo Weinstein (2000), o metal, em sua trajetória histórica, tem sua fase de formação nos anos de 1969 a 1972, se firmando entre 1973 e 1975. Sua total cristalização ocorreu nos anos de 1976 a 1979. A partir dessa data até 1983 o metal cresce em quantidade de bandas e em quantidade de fãs, se dirigindo a uma complexidade interna e ao aumento de suas fronteiras (WEINSTEIN, 2000). Assim nasce uma grande variedade de subgêneros (WALSER, 2000), sendo alguns desses: *black metal*, *classic metal*, *doom metal*, *death metal*, *gothic metal*, *glam metal*, *power metal*, *groove metal*, *stoner rock*, *speed metal*, *trash metal*, *new metal*, *melodic metal*. Assim como subgêneros criados a partir de fusões: *avantgarde metal*, *alternative metal*, *drone metal*, *christian metal*, *grindcore*, *folk metal*, *metalcore*, *industrial metal*, *nu metal*, *neo-classical metal*, *progressive metal*, *postmetal*, *sludge metal*, *rap metal*, *viking metal*, *deathcore*, *melodic death metal*, *epic metal*, entre outros. De acordo com Silva (2010), essa diversidade que compõe o que chamamos apenas de metal, não possui apenas uma ideologia ou temática, mas sim uma variedade de tendências e inspirações.

Robert Walser (1993), em uma das primeiras publicações sobre o metal enquanto gênero musical, indica que as representações e os discursos no meio cultural do metal são transpassadas pela ideologia hegemônica de uma sociedade patriarcal. Portanto, ainda que não de forma evidente, as mulheres sofreriam com atitudes misóginas, violentas e de exclusão.

O trabalho aprestará um estudo sobre as mulheres no cenário do metal extremo no Brasil e as questões que dizem respeito ao tema. Metal extremo é um agrupamento de subgêneros derivados do *heavy metal* que por sua vez, é um gênero musical que tem origem na Inglaterra e nos Estados Unidos, e, segundo Campoy (2008), era um produto cultural, que foi inserido na indústria fonográfica da época.

O cenário musical do *heavy metal* tem uma predominância do gênero masculino e “a presença das bandas femininas no metal aponta para um tensionamento da hegemonia do masculino como sujeito do fazer música no *heavy metal*” (JANOTTI JR, 2013, p. 4) e principalmente no metal extremo. Segundo Janotti Jr (2013), o contraste do feminino com a agressividade e peso do *heavy metal* gera uma visão preconceituosa sobre as mulheres que adentram esse universo. O simples fato de existirem mulheres presentes em bandas já gera tensão o suficiente nessa marcada cena musical.

Ainda de acordo com Janotti Jr (2013), essas articulações estão ligadas não só à presença das mulheres no mundo da música, mas também a como as mulheres se posicionam na cultura contemporânea. Essas articulações se mostram de formas complexas e contraditórias, podendo agrupar valores sexistas e tensionar esses valores de modo performativo.

O presente trabalho explora e analisa os motivos das mulheres terem pouca visibilidade no cenário do metal extremo no Brasil, assim como abordar aspectos relacionados às questões de gênero dentro desse cenário. Também serão destacados trabalhos musicais, na cena do metal extremo, realizados por mulheres no Brasil, como composições, performance e realização de festivais. Serão analisadas questões de gênero e os desafios enfrentados pelas mulheres em participar das bandas que compõem o cenário do metal extremo no Brasil.

Considerando o contexto acima exposto, a motivação que levou ao desenvolvimento dessa pesquisa se apoia no questionamento a respeito da pouca visibilidade das mulheres do cenário do metal extremo no Brasil. Como mostra o documentário curta-metragem “Mulheres no Metal” (PIRES, 2013), a trajetória das mulheres entrevistadas não foi fácil e a existência do machismo no cenário é evidente. Parte da importância dessa pesquisa está em destacar a representatividade

feminina no cenário do metal extremo no Brasil: primeiras bandas que tomaram força, questionar a pouca visibilidade do trabalho musical dessas mulheres, abordar a discriminação sofrida, reiterando a importância de se buscar o reconhecimento do trabalho musical feminino para o enriquecimento cultural. Todos esses assuntos abordados, que englobam o tema, procuram trazer reconhecimento ao trabalho dessas mulheres, além de enriquecimento cultural.

No trabalho de Pires (2018), a carta do editor da revista *Roadie Crew*, em sua edição especial sobre mulheres, traz várias conotações machistas e preconceituosas, mesmo nos momentos em que o editor tinha a intenção de fazer elogios as mulheres presentes no cenário do metal. O documentário “Mulheres no Metal” realizado por PIRES (2018) nos traz entrevistas com algumas mulheres que conquistaram o seu espaço nesse cenário musical.

O artigo de Segnini (2014) aborda a temática das relações sociais consubstanciais de gênero, classe e raça acerca do lugar que músicos ocupam na maneira de vivenciar o campo artístico, seja no trabalho intermitente, seja no trabalho com vínculos duradouros e formais. Os dados estatísticos escolhidos mostram que o campo da música é, predominantemente, um campo constituído de homens brancos (48% do total). “As relações sociais de classe acrescentam a importância da origem socioeconômica na formação profissional e no trabalho;(…).” SEGNINI (2014). Existe um pequeno crescimento da participação da figura feminina no campo musical, não sendo possível dizer com segurança que a participação das mulheres no campo musical seja uma conquista garantida. O trabalho de Campoy (2008), é um estudo antropológico urbano que se aprofunda no submundo do *heavy metal*, fazendo um contraponto entre subcultura e produção cultural massiva. O trabalho é muito importante para compreender o contexto em que o metal, como gênero musical e expressão cultural, se desenvolve.

O trabalho de Pires (2018) nos ajuda a compreender a importância das revistas e publicações impressas para a constituição e construção da cultura do metal, além disso a importância para levantar discussões por meio da crítica que agregam valores e discursos sobre música. Pires também destaca que existem problemas e conflitos de gênero no meio do metal que podem ser observados já nas pesquisas pioneiras, como em Walser (1993) que apontava a reprodução de valores patriarcais como uma das características da cultura que circundava o *heavy metal*. Pesquisas mais recentes, como as de Hill (2013 e 2016) e Martins (2011) abordam publicações de revistas especializadas em metal mostrando as tendências intrínsecas à reprodução de preconceitos de gênero e objetificação e exclusão da mulher.

As bandas femininas não são muito apreciadas pelo universo metaleiro, apresentando sempre uma certa hegemonia do masculino na música do *heavy metal* e, principalmente, no metal extremo. Tal presença fez com que Frascá (2012) fizesse uma observação sobre o álbum *Midnight Chase*, da banda sueca Crucified Barbara: O *heavy metal* é um gênero musical acompanhado pelo machismo. Desde seus primórdios, as bandas de música pesada são formadas quase que 99% por homens, assim como a grande maioria dos fãs do estilo são do sexo masculino. Assim, sempre que uma banda que contenha mulheres aparece, muitas pessoas tendem a torcer o nariz e criticar sem sequer ouvir sua sonoridade, por puro preconceito. Assim, se você tiver esse tipo de pensamento, perderá a oportunidade de conhecer ótimas bandas do cenário metálico atual. (FRASCÁ, 2012).

Com isso, nota-se que ao se pensar em identidade, a mulher, além de ser julgada através dos parâmetros do *heavy metal*, tem a questão do feminino como um ponto negativo quando situadas dentro do universo metálico, mesmo quando possui uma certa afirmação de que é algo a ser adicionado como um ponto positivo. Tornar-se mulher no universo do metal é fazer surgir a imagem do feminino de maneira emergente, mas um feminino que se materializa diante da autenticidade que a intensidade sonora que tal som traz. As vozes femininas negociam e aparecem em um espaço sonoro marcado por extrema intensidade, alto volume, características que geralmente não estão relacionadas às atuações femininas no mundo da música, o que significa que não podem ser feminilizadas.

## METODOLOGIA

Segundo Malhotra et al (2005), a pesquisa exploratória tem como principal objetivo proporcionar esclarecimento e compreensão para o problema enfrentado. Seu processo de pesquisa não é estruturado, caracterizando-se como flexível.

Com isso, este projeto tem como escopo evidenciar através da pesquisa exploratória as inter-relações entre os seguintes temas: problemas de gênero relacionados as mulheres, bandas femininas, *heavy metal*, metal extremo. Para tentar atingir tal objetivo este trabalho está alicerçado em uma estrutura metodológica de pesquisa que será a pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e entrevistas.

Em relação ao procedimento utilizado, o estudo se classifica como pesquisa bibliográfica e documental, por se basear em artigos, livros, sítios eletrônicos, trabalhos monográficos e artigos científicos, assim como em revistas especializadas e documentos internos relacionados as bandas que serão estudadas. Segundo Gil (2010, p. 29-31) “a pesquisa bibliográfica é elaborada com base em material já publicado. Tradicionalmente, esta modalidade de pesquisa inclui material impresso como livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos”. Sobre pesquisa documental, o autor citado acima afirma que “vale-se de toda sorte de documentos, elaborados com finalidades diversas [...] se recomenda que seja considerada fonte documental quando o material consultado é interno à organização”. Concordando com a afirmação de Gil, Michaliszyn e Tomasini (2008, p. 51), mostram que a pesquisa bibliográfica e documental é “desenvolvida a partir de referências teóricas que apareçam em livros, artigos, documentos, etc.”. Segundo Junior (2009, p.49), as fontes eletrônicas também são válidas, às incorporando com as definições anteriormente apresentadas, assegurando que a pesquisa bibliográfica “É o tipo de pesquisa na qual o pesquisador busca em fontes impressas ou eletrônicas (CD e ou internet), ou na literatura cinza, as informações que necessita para desenvolver uma determinada teoria.”.

A pesquisa bibliográfica serve de base para a compreensão do desenvolvimento da fundamentação teórico-metodológica do estudo, recuperando o conhecimento científico acumulado sobre um problema. E a pesquisa documental, como revistas, buscará outras informações relevantes para compor o trabalho.

O presente trabalho contém análise de entrevistas já realizadas por mídias especializadas em *heavy metal*. As entrevistas são adotadas por pesquisadores que têm uma convicção em comum: a de que a adequação de um método depende dos objetivos da pesquisa. Na visão de Gomes (1997) e Maxwell (2005), diferentes objetivos podem requerer diferentes métodos, procedimentos e/ou instrumentos de coleta de dados, pois cada um destes apresenta um tipo de sensibilidade distinto que pode ou não ser compatível com um objetivo específico. Como os objetivos das pesquisas humanas e sociais são numerosos também são numerosos os métodos.

De acordo com Gil (2010), a entrevista semiestruturada permite, mutuamente, a liberdade de expressão de quem está sendo entrevistado e a manutenção do foco pelo entrevistador. Normalmente, entrevistas semiestruturadas se baseiam em um roteiro constituído de “[...] uma série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista” (LAVILLE & DIONNE, 1999, p. 188), tendo suporte no quadro teórico, nas hipóteses de pesquisa e nos objetivos. No momento de realização da entrevista é necessário seguir algumas recomendações, como fazer boas perguntas e

interpretar as respostas, ser um bom ouvinte, não se deixando enganar por preconceitos e ideologias (LAVILLE & DIONNE, 1999).

O estudo apresenta por fim, uma reflexão teórica com intuito de discutir sobre os problemas de gênero que as mulheres e bandas femininas sofrem, segundo as bandas citadas no trabalho, tendo como base na percepção e identificação de todos os conhecimentos que devem ser consideradas sobre o tema, tornando mais fácil a compreensão sobre o tema apresentado.

## SOBRE BANDAS COM A PRESENÇA DE MULHERES

O gênero musical metal chega ao país no final da década de 1980 pelos discos de vinil achados em lojas por todo o Brasil, o gênero agradou jovens da época (SILVA, 2014).

Mesmo com a existência do machismo, preconceitos de gênero e de origem social, várias mulheres decidiram ocupar seu espaço dentro da vertente do metal no Brasil, formando bandas por todo o país, como por exemplo a banda Mortícia, da Paraíba; Ozone e No Sense, de São Paulo; Placenta, de Minas Gerais; Flammea, Volkana e Valhalha, de Brasília (SILVA, 2014). Ainda de acordo com o texto de Silva (2014), várias dessas bandas não tiveram seus trabalhos registrados, fosse em *demo-tape* ou vinil.

O quadro em anexo apresenta o levantamento de dados acerca de algumas das bandas de metal brasileiras, com foco em gêneros do chamado metal extremo (ex.: *death metal*, *trash metal*, etc.), que possuem a presença de mulheres, ou são exclusivamente formadas por elas. Não é possível fazer um levantamento de todas as com mulheres na formação, ou unicamente formadas por mulheres, pois além de surgirem novas bandas todos os dias, muitas bandas não possuem registros de suas atividades, seja em documentos físicos ou digitais.

O metal extremo é um subcategoria do metal, que não possui definição concreta dentro ou fora do meio acadêmico. Essa subcategoria aglomera subgêneros específicos que se encaixam na vertente do metal extremo, tendo como característica sonora a agressividade. A maioria das bandas presentes na tabela são de *death metal* e *trash metal*.

As fontes utilizadas para esse levantamento de dados foram dois sites de mídia especializada, o Encyclopaedia Metallum<sup>1</sup> e o União das Mulheres do Underground<sup>2</sup>. Também houve pesquisa sobre páginas oficiais dessas bandas, para checar a consistência de dados, mas algumas bandas têm registro de suas apresentações e composições, mas não possuem página oficial. Os critérios escolhidos para a montagem da tabela foram: bandas com, pelo menos, uma mulher na formação; serem, em sua maioria, de algum gênero da vertente do metal extremo e serem brasileiras. Os critérios utilizados para dizer se uma banda é considerada ativa vão desde ensaios, fotos, shows, lançamentos, postagens em redes sociais, ou simplesmente o fato da banda se considerar ativa, mesmo com pouca atividade em qualquer dos âmbitos citados.

É possível observar, de acordo com a tabela em anexo, que os cargos ocupados por mulheres nas bandas são majoritariamente como vocalistas. Em segunda posição como baixistas. E é importante ressaltar que as mulheres estão ocupando seu espaço no âmbito do metal extremo e nas demais categorias do metal. Infelizmente, ainda, é possível notar que existem pouquíssimas bandas com formação majoritariamente e exclusivamente feminina.

Para melhor aproveitamento da tabela em anexo, serão destacadas algumas bandas pontualmente. A banda Valhalla, de *death metal*, é uma das mais antigas e relevantes do gênero no Brasil. Proveniente de Brasília-DF, é uma banda com apenas mulheres na formação, apesar de em meados dos anos 2000 ter contado com a presença de homens na bateria, ao longo de alguns anos. Atualmente a banda possui somente dois membros: Michelle Godinho no baixo e vocal e Adriana Tavares nas guitarras, no momento estão sem baterista. O primeiro lançamento da banda foi uma demo em 1992, de mesmo nome da banda, e o último lançamento foi um vídeo chamado Terriório Metálico em 2016. As produções musicais são realizadas por gravadoras independentes.

Sinaya também é uma banda formada apenas por mulheres. Oriunda de São Paulo-SP, a banda de *death metal* e *trash metal* foi fundada em 2010, tendo seu primeiro EP (*Extended Play*) lançado em 2010, cujo título é *Obscure Raids* e contou com boa repercussão nacional. O último lançamento da banda foi um *single* de nome *Afterlife*, lançado em 2021. A banda passou por várias mudanças na formação ao longo dos anos, fenômeno recorrente na maioria das bandas apresentadas na tabela. Atualmente a banda é composta por: Mylena Monaco como vocalista e guitarrista;

---

<sup>111</sup><https://www.metal-archives.com/>

<sup>222</sup> <https://uniaodasmulheresdouderground.wordpress.com/>

Helena Nagagata, guitarrista; Amanda Melo, baixista; Amanda Imamura como baterista. As produções musicais da Sinaya também são feitas por gravadoras independentes.

A banda ABORN é uma banda de metal, com influências de *death metal* e *trash metal*, também proveniente de São Paulo-SP, atualmente conta com Taty Kanazawa como vocalista e guitarrista, Tamy Leopoldo como baixista e Beatriz Paiva como guitarrista. Após a saída baterista Isabela em 2018, não houve nenhum anúncio sobre uma possível nova baterista. Desde então a banda não tem postado nada nas redes sociais, mas também não anunciou nenhum tipo de hiato ou encerramento das atividades da banda, por esse critério a banda consta como “ativa” na tabela em anexo.

Atualmente um dos nomes de maior prestígio nacional e internacional no *trash metal* do Brasil é a banda Nervosa, que atualmente conta com uma formação com mulheres no Brasil, Itália, Espanha e Grécia. A banda está ativa desde 2010, período em que apenas mulheres brasileiras eram membros. A formação atual é composta por: Prika Amaral, brasileira, como guitarrista e *backing vocal*; Mia Wallace, italiana, como baixista; Eleni Nota, da Grécia, como baterista; Diva Satanica, da Espanha, com vocalista. Essa nova formação de países mistos aconteceu em 2020 e apenas Prika Amaral é da formação original de 2010. Algumas das mulheres brasileiras que participaram da banda anteriormente ainda são nomes de peso no cenário do metal extremo, como: Fernanda Lira, atual vocalista e baixista da banda Crypta, e que também já participou do projeto do vocalista Detonator; Karen Ramos, atual guitarrista da banda Volkana; Luana Dametto, atualmente baterista da banda Crypta, mesma banda em que Fernanda Lira está presente. A gravadora da banda Nervosa é a *Napalm Records*, gravadora de grande renome no que diz respeito ao metal de maneira geral. Seu primeiro lançamento, ainda com gravadora independente, foi o da *demo 2012*, lançada no ano de 2012. O último lançamento, já pela *Napalm Records*, foi o álbum *Perpetual Chaos*, lançado em janeiro de 2021.

Outro nome importante no cenário do metal no Brasil é a banda de *crossover* (cruzamento de diferentes estilos) e *trash metal* Eskrötra, formada em 2017. Atualmente o trio é formado por duas mulheres e um homem; Tamy Leopoldo como baixista, Ya Exodus como guitarrista e vocalista, Jhon França como baterista. Apenas Jhon França não faz parte da formação original, tendo entrado na banda em 2020. A formação original de 2017 era composta apenas por mulheres, com a vocalista Mars e a baterista Miriam Momesso. A temática das letras são majoritariamente sobre anti-facismo, feminismo, política, violência sobre as questões sociais no Brasil. Desde o início da banda eles permanecem com gravadoras independentes. O primeiro lançamento da banda

foi o *single* de nome *Eticamente Questionável*, em 2018 e seu último lançamento, em janeiro de 2021, chama-se *Vida Artificial*.

Contando com duas ex-integrantes da banda Nervosa, a banda de *death metal* Crypta foi fundada em 2019 por três brasileiras e uma holandesa. A banda é composta por: Luana Dametto como baterista, Tainá Bragamaschi como guitarrista, Fernanda Lira como vocalista e baixista, Sonia Anubis, holandesa, como guitarrista. Luana e Fernanda são ex integrantes da banda Nervosa. Mesmo sendo uma banda fundada a pouco tempo, ela já tem a *Naplma Records* como gravadora. Seu primeiro lançamento foi o *single* *Starvation*, em 2021, e o último lançamento, em junho de 2021, é o álbum de nome *Echoes of the Soul*.

Volkana é uma banda de *trash metal* proveniente de Brasília-DF, que também conta uma ex-integrante da Nervosa. Fundada em 1987 e manteve suas atividades até 1996, só então em 2017 as atividades da banda retornaram. Os membros atuais da banda são: Sérgio Facci como baterista, Marielle Loyola como vocalista, Priscila Tiemi como baixista, Karen Ramos como guitarrista e Bruna Terroni como guitarrista. Karen é ex integrante da banda Nervosa. O primeiro lançamento da banda foi uma *demo* chamada *Trash Flowers*, em 1989, por uma gravadora independente. O último lançamento foi um álbum de nome *Mindtrips*, em 1994, pela gravadora EMI, atual gravadora da banda. Após o retorno das atividades em 2017 ainda não lançaram nenhuma música.

A banda Flammea, de *trash metal*, foi fundada em 1988 em Brasília-DF, porém quando a baterista Ana Lima se mudou para São Paulo reconstruiu a banda com novos membros. Atualmente as componentes da banda são: Ana Lima como baterista, Rosane Galvão como baixista, Luciana Boas como guitarrista, Ananda Martins como vocalista. O primeiro lançamento da banda foi uma *demo* chamada *Dark Brain*, em 1990 e o último foi uma compilação dos lançamentos anteriores, em 2015, chamado *A História da Flammea – Dark Brain / First Scream*. A gravadora que produz os trabalhos da banda chama-se Sangue Frio Produções. Apesar do tempo sem novos lançamentos a banda se mantém ativa nas redes sociais.

Hatefulmurder é uma banda oriunda do Rio de Janeiro-RJ, do gênero *metalcore*, que une os estilos *metal* e *hardcore*, portando ainda pode ser classificada como uma vertente do *metal* extremo. Quando a banda foi fundada, em 2008, os subgêneros iniciais eram *death metal* e *trash metal*, porém com o tempo foi se direcionando para o *metalcore*. Nas pesquisas realizadas para a montagem da tabela, e para este trabalho de maneira geral, houve uma dificuldade considerável em encontrar bandas de *metalcore* com algum membro mulher, tal foi a dificuldade que a única encontrada, dentre os critérios e fontes utilizadas, foi a banda Hatefulmurder. Os componentes e

suas respectivas funções são: Angélica Bastos como vocalista, Felipe Modesto como baixista, Thomás Martin como baterista e Renan Ribeiro como guitarrista e *backing vocal*. O primeiro lançamento da banda, antes da entrada de Angélica Bastos, foi um *single* no ano de 2009, chamado *Extreme Level of Hate* e o último foi um álbum lançado em 2019, de nome *Reborn*. Antes da entrada de Angélica na banda em 2015, o vocalista era um homem chamado Felipe Lameira, portanto era uma banda exclusivamente composta por homens. As produções da banda são feitos por gravadores independentes.

Proveniente de Salvador-BA, Mercy Killing, banda de *trash metal*, se encontra atualmente em Curitiba-PR. Porém não foram encontrados registros dos motivos pelos quais a banda mudou-se de estado. Atualmente os componentes são: Vanessa Rafaelly como vocalista, José Sepka como baterista, Texa Hard como guitarrista e Leonardo Barzi como baixista. A banda foi fundada em 1988 e seu primeiro lançamento foi a *demo* intitulada *Toxic Death*, em 1993. O último lançamento foi em 2020, um álbum gravado ao vivo chamado Tumulto ao Vivo. Assim como a maioria das bandas do cenário do metal extremo no Brasil, as produções são feitas por gravadores independentes.

Miasthenia é uma banda oriunda de Brasília-DF, formada em 1994, do gênero *melodic pagan black metal*. Suas letras falam sobre paganismo e sobre a história das Américas Latina e do Sul. Os membros atuais e suas funções são, respectivamente: Susane Hécate como vocalista e tecladista, Thormianak como guitarrista, Nygrom como baterista e Aletea Cosso como baixista. Importante frisar que as duas mulheres da banda são Hécate e Aletea. A gravadora que produz os trabalhos da banda chama-se Mutilation Production. Seu primeiro lançamento foi em 1995, um álbum dividido em faixas gravadas pela banda Lament e faixas gravadas pela banda Miasthenia. O último lançamento realizado, em 2020, chama-se Trágicos Encantos Primordiais: Demos 1995 – 1996, ou seja, é uma regravação das *demos* lançadas na década de 1990.

A banda Santa Muerte foi fundada em 2012 e pertence aos gêneros *trash metal* e *crossover*. A banda é proveniente de São Paulo-SP e é exclusivamente composta por mulheres. Suas componentes são: Rebecca Prado como *backing vocal* e baixista, Jhully Souza como baterista e Marília Massaro como vocalista e guitarrista. Seus trabalhos musicais são produzidos por gravadoras independentes e seu primeiro trabalho gravado é um *EP* chamado *Psychollic*, lançado em 2017. Seu último lançamento, em 2019, chama-se *Hipocrisia Never Ends*.

Essas são algumas das bandas presentes na tabela, as quais foram citadas aqui para destacar aspectos importantes de suas carreiras e também a representatividade feminina. Nota-se que São

Paulo-SP e Brasília-DF são polos musicais importantes das bandas de vertentes de metal extremo. Embora tenham sido citadas aqui algumas bandas exclusivamente compostas por mulheres, a tabela mostra que essa não é a constante, mas sim bandas mistas ou majoritariamente compostas por homens. Também nota-se que a maioria das bandas tem seus trabalhos musicais produzidos por gravadoras independentes.

## CAPÍTULO 1 – ORIGEM DO METAL, AS MULHERES E O ROCK

### 1.1 METAL

Nota-se que, como citado no trabalho de Pires (2018), o metal é um gênero musical cuja cultura gera interesse acadêmico, assim tem sido realizado congressos e simpósios internacionais e publicação de livros com essa temática. Há pouco tempo, o interesse no metal originou a criação de uma área própria de pesquisa, chamada de metal studies (BROWN et al, 2016). Segundo Pires (2018), o *heavy metal* começou a ser estudado academicamente em um texto de Will Straw, de 1984, no qual aparece em algumas observações sobre sua característica de subcultura. Na década de 1990 se tornou objeto de estudos aprofundados em livros da socióloga Deena Weinstein e do musicólogo Robert Walser. Existe uma seleção de bibliografia acadêmica e não acadêmica sobre o metal no site da IMMS, o que é considerado uma iniciativa valiosa para demarcação da área, assim como a produção do jornal da IMMS chamado Metal Music Studies (PIRES, 2018). Esse compilado de ações acadêmicas é colocado por Brown et al. (2016) como a solidificação da área dos estudos sobre metal, visão trazida na introdução do livro *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*.

Conforme o exposto, pode-se dizer que o gênero musical metal é conduzido por um código, assim como por um grupo de regras e especificidades que determinam de forma objetiva se uma música, álbum, performance ou banda deve ser colocada como sendo desta categoria (MARTINS, 2011). A localização do metal dentro da tradição performativa e discursiva do rock, que também é uma “forma de produção e ideologia artística” (LEONARD, 2007), esclarece a origem da ideologia masculina existente na música metal, subcultura, discursos e textos.

O tipo de música criada no gênero musical metal, de maneira geral, compreende composições feitas com bateria, guitarra, baixo e vocais intensos. De acordo com o texto de Martins (2011), o instrumental, comumente, traz efeitos de distorções na guitarra, os solos mostram a técnica e virtuosismo dos instrumentistas e os vocais podem ir do operático ao gutural. O virtuosismo dos solos é uma característica que mostra a importância da guitarra e do guitarrista, particularmente os homens, para o gênero musical metal (STRAW, 1983; WEINSTEIN, 2000). Porém, como descrito por Weinstein (2000), a importância da figura do guitarrista não supera a dominância da banda, pois ela é a unidade social e de discurso do metal. A estética usada nos vocais é a manifestação clara da emotividade (WEINSTEIN, 2000). Junto das características sonoras

temos características visuais específicas, que criam e perpetuam um imaginário característico do gênero, possuindo variedade e diferenças, o visual do metal está na forma de se vestir dos artistas, nas fotografias promocionais, na publicidade, capas de CDs, nos sites, no estilo difundido pelos fãs, na imagem transmitida pelas mídias especializadas, etc (MARTINS, 2011).

Por fim, conclui-se que o metal, assim como o rock, está ligado a certas convenções de performance “que vão desde os gestos e maneirismos usados pelos músicos nas performances ao vivo, nos vídeos e fotografias promocionais até aos usos particulares de sons instrumentais como guitarras distorcidas e timbres vocais” (LEONARD, 2007).

## 1.2 MULHERES E O ROCK

No livro “As Raízes do Rock”, Mazzoleni (2012) menciona muitas mulheres existentes nas origens musicais do rock como: a rainha do gospel Mahalia Jackson; Ruth Brown, que foi uma das maiores artistas negras dos anos 50; Willie “Big Mama” Thornton, que foi uma cantora de blues que gravou Hound Dog, uma das grandes canções do rock, em 1952, gravada mais tarde por Elvis Presley; e Wanda Jack, conhecida como uma das precursoras do rock feminino.

Segundo Monteiro (2018), o termo “*bluesman*”, traduzido como “homem do blues”, utilizado nesse período, mostra como a cena era majoritariamente masculina nesses anos anteriores e inaugurais do gênero musical rock. De acordo com Mazzoleni (2012) e com Monteiro (2018), entre as décadas de 1920 e 1950, ápice do blues, jazz e o início do rock, nos Estados Unidos e depois em vários outros países, criavam-se cartazes de shows com imagens de mulheres atraentes ou com partes do corpo de mulheres, para ter a atenção do público. Essa prática mostra o quanto o corpo das mulheres era objetificado e, normalmente, as musicistas eram coadjuvantes em uma banda ou eram tratadas como se não fossem relevantes, mesmo que se mostrassem presentes na cena nesse início do século XX. Em relação ao cenário musical do metal, também é possível notar a presença majoritária de homens e de comportamento machista (MONTEIRO, 2018). Como exemplo, segundo a dissertação de Lucas Lopes de Moraes, temos um fato ocorrido em um evento, em que a banda Amazarak teria sensualizado com uma mulher tirando a própria roupa como performance, como uma espécie de protesto contra a moralidade cristã e incentivo à luxúria. Essa performance foi muito criticada pelas integrantes da banda goianiense Luxúria de Lilith, elas ameaçaram agredir a mulher, alegando que aquele não era um comportamento de uma mulher do black metal.

“Por hora cabe a descrição de um acontecimento emblemático que expressa como as posições de gênero no interior do black metal podem ser vislumbradas através das performances, e como tal dimensão também é explicativa dos valores coletivos ligados à cena, principalmente sobre uma postura guerreira, combativa e masculinizada que acaba sendo assumida até mesmo pelas adeptas.” (MORAES, 2014)

Segundo Moraes (2014), as integrantes da banda, majoritariamente feminina, Luxúria de Lilith agiram de forma séria e hostil no palco e o público feminino, de maneira geral, concordou

com o posicionamento moralista das integrantes, desaprovando a performance da mulher que se despia. De acordo com O'Hara (2005), esse fato mostra um tipo de comportamento feminino:

“Por mais que os homens não queiram abrir mão desse poder, muitas mulheres procuram alcançá-lo adotando características masculinas estereotipadas. Claramente, a concepção dos punks sobre o feminismo não envolve o aplauso às mulheres que ascendem -ou descendem- ao estereótipo masculino da virilidade” (O'HARA, 2005)

A relação com a vertente musical e ideológica punk, segundo O'Hara (2005), é a de que há muito menos comportamento sexista do que na sociedade de forma geral e também de que as mulheres estão presentes desde o início da cena punk. Ainda de acordo com O'Hara (2005), dentro da vertente punk já havia a tentativa de desconstruir as funções delimitadas pela sociedade, criando indivíduos protagonistas e responsáveis por mudanças, portanto o feminismo não significava algo ruim para os punk dos sexo masculino. Assim vale destacar o Riot Grrrl, movimento feminista do punk que foi criado na cidade Washington, nos Estados Unidos, na década de 1990 (LEITE, 2015). Esse movimento tinha como propósito mostrar como nascem “resistências e se produzem investidas de captura e produções de novas linhas de fuga. O Riot Grrrl é potência de resistência do menor, como um movimento artístico de garotas punks.” (LEITE, 2015). Com isso, segundo Keila Monteiro (2018), nota-se ações diferentes entre o punk e o metal, mesmo que exista machismo nas duas vertentes.

No Brasil, há 46 anos Rita Lee, a pioneira do rock n' roll no Brasil, compôs uma música para descrever a relação de sua companheira de banda, cuja letra dizia “Minha filha é um caso sério, doutor. Ela agora está vivendo com esse tal de Roque Enrow”. Segundo a publicação, no site de mídia especializada e coletivo feminino, União das Mulheres do Underground, essa música fala sobre Lucinha TurnBull, que foi a primeira mulher guitarrista no Brasil. Da década de 70 para os tempos atuais, muitas coisas mudaram e várias outras mulheres vieram depois da dupla Rita Lee e Lucinha TurnBull, precursoras mulheres do rock no Brasil.

Com isso nota-se que desde o rock clássico até o metal extremo, as mulheres estão conquistando o seu espaço cada dia mais, criando a representatividade feminina na música de maneira geral. Mesmo com todos os desafios, como machismo, maternidade, racismo, lgbtfobia e dificuldade econômica, as mulheres continuam lutando pelo seu espaço.

### 1.3 FEMALE FRONTED METAL

*Female Fronted Metal* é um conceito que ainda não foi muito explorado academicamente, nem definido ou explicado de maneira clara. O termo é utilizado pela mídia especializada para rotular algumas bandas e projetos musicais enquanto pertencente a essa categoria, tida como um subgênero do metal, e também é usado pelas editoras nas suas atividades promocionais (MARTINS, 2011). Porém, apesar de seu uso, esse termo não é diretamente definido.

Um primeiro foco no termo em si possibilita começar a traçar um caminho de uma provável definição. Segundo Martins (2011), na língua inglesa o termo *front* é usado como verbo, substantivo e adjetivo, contendo muitos significados, que serão colocados em uma perspectiva tensional e em três significações gerais: Superfície, frente ou máscara; zona de conflito; direção, decisão e liderança.

Os significados mostrados trazem um especto problemático entre estar à frente e liderar, marcando permanentemente o termo *female fronted metal*. Segundo esses significados linguísticos, as mulheres podem ocupar vários papéis: estar à frente, ser quem se destaca; o rosto da banda; a zona de confronto, ou seja, quem está entre banda e o público, jornalistas e etc.; a pessoa que fala por todos os membros; a líder. Esses papéis trazem consigo lugares diferentes de poder e visibilidade (MARTINS, 2011). Ou seja, a primeira definição resultante dessas análises é: banda de metal com uma mulher, ou mulheres, sendo líderes ou estando à frente (MARTINS, 2011). Sendo assim, essa definição agruparia todas as bandas de metal que tenham mulheres ocupando esse espaço de liderança, não pensando na questão sonora enquanto subgênero. Mesmo que não tenha relação com a musicalidade produzida, é um termo organizador e denominador comum para a mídia especializada, indústria e fãs. Dessa forma, o *female fronted metal* seria o termo que diz respeito e caracteriza a música produzida por bandas em que mulheres ocupem a frente ou liderança (MARTINS, 2011).

A conceitualização do termo *female fronted metal* é apropriado diferentemente por diversos agentes: pela mídia especializada, indústria musical, as artistas e pelos fãs (MARTINS, 2011). De acordo com Martins (2011), essas apropriações ocorrem, respectivamente, como etiqueta, rótulo e subgênero musical. Mesmo que essa identificação seja relevante para um processo de definição, isso não quer dizer que haja um cruzamento de referências (MARTINS, 2011). Segundo Martins

(2011), também nota-se a construção de um espaço onde se contesta definições, particularmente as relacionadas a heteronormatividade e identidade.

A indústria musical é quem faz a primeira dessas apropriações, por meio das editoras e das suas técnicas de promoção e de mercado (MARTINS, 2011). Dessa forma, em primeiro lugar a categoria *female fronted metal* é um produto, uma etiqueta de mercado, que cria um meio de consumo específico dentro do próprio metal (MARTINS, 2011). Essa etiqueta é criada a partir de parâmetros específicos de enaltecimento e exploração da imagem das mulheres como rosto de uma banda, e comumente elas são as vocalistas e estão cercadas por instrumentistas homens (MARTINS, 2011). As editoras utilizam dessa etiqueta para vender um produto para um público específico. Também a utilizam para vender a imagem da mulher, para ser consumida, olhada e imitada (MARTINS, 2011).

De acordo com Martins (2011), a mídia especializada faz o segundo tipo de apropriação, utilizando da terminologia para unir todas as bandas que possuem vocalistas mulheres ou estão à frente da banda. Em todo esse contexto a música em si parece não ter relevância. Essas atribuições moldam essa etiqueta de mercado como se fosse um “pseudo-subgênero” musical, unindo em um mesmo rótulo uma grande diversidade de subgêneros do metal (MARTINS, 2011). Porém se nota que o termo *female fronted metal* costuma ser utilizado para bandas com uma sonoridade mais melódica, como, por exemplo, *symphony metal* e *gothic metal*, por serem gêneros com um apelo mais comercial (MARTINS, 2011).

O terceiro tipo de apropriação, segundo Martins (2011), é “possibilidade de reclamação identitária do termo pelas próprias artistas e bandas, que podem reclamar para si esta denominação, distanciar-se do termo e dos estereótipos associados ou aceitá-lo parcialmente” (MARTINS, 2011). Os fãs realizam o quarto tipo de apropriação, são eles os consumidores dos produtos musicais (MARTINS, 2011). Atualmente encontram-se comunidades de fãs e de artistas estabelecidas em volta do *female fronted metal*, predominantemente existentes na internet. Um fator em comum a esses diversos tipos de apropriação é a ideia de segregação, sendo ela positiva, negativa, geradora de visibilidade, ou que exclui as diferenças entre as várias artistas (MARTINS, 2011).

Apresentadas essas diferenças é possível chegar a uma definição. *Female fronted metal* é “uma sistematização e segregação ideológico-econômica da atividade musical das mulheres artistas presentes no metal, com vista à sua representação como subgênero musical.” (MARTINS, 2011). Essa representação é criada a partir de um movimento de colocar a mulher à frente da performance e do produto musical, e também é fundamentada no gênero feminino das artistas (MARTINS,

2011). Em seguida busca-se entender como ocorre na prática essa definição teórica, criada a partir dos pensamentos sobre as mulheres no espaço hegemônico que é o metal enquanto gênero musical e subcultura.

“Mulheres no rock” e “mulheres no metal” são duas expressões muito utilizadas pela mídia especializada em música (LEONARD, 2007), e elas refletem várias outras, usadas em muitas áreas em que homens ocupam majoritariamente as atividades e os espaços e também onde existe presença relevante de mulheres. A utilização da expressão “mulheres no rock” é por si só problemática, pois ela faz com que a presença das mulheres seja peculiarizada, invés de apenas falar sobre a atividade das mulheres em um gênero musical específico. Essa expressão é usada por uma parcela dos jornalistas para delinear as artistas e também a música que elas produzem, o termo funciona como um diferenciador das artistas e suas criações e performances em relação à normal, ou seja, os artistas homens. Esse discurso institui, seguidamente, uma normalização dos artistas homens, fazendo com que o trabalho das artistas mulheres seja constantemente uma novidade (MARTINS, 2011). Assim:

“Uma vez que o rock tem sido construído como uma esfera naturalmente masculina na qual as mulheres, devido ao seu sexo e gênero, nunca podem ser totalmente incorporadas, ‘mulheres no rock’ implica a contingência e incompletude das performers, bem como a sua inautenticidade em comparação com os artistas homens” (KEARNEY, 1997 apud LEONARD, 2007)

Dessa forma, essa expressão atua como um impedimento a uma chance de ocorrer a normalização das mulheres na indústria musical, gerando uma constante segregação (LEONARD, 2007). Coates (1997), pensando no rock como uma tecnologia de gênero, dá ênfase ao fato das mulheres no rock passarem por um sentimento de alienação. A mesma coisa ocorre com as mulheres no meio do metal (MARTINS, 2011). Visto que o metal se transformou no sinônimo de uma sexualidade estabelecida pelos homens e é, seguidamente, generificado como masculino, essa alienação é fundamentada no gênero (FRITH, 1990 apud WHITELEY, 1997). Os próprios termos “mulheres no rock” e “mulheres no metal” delimitam a divisa do espaço hegemônico que segrega, dentro desse meio, as mulheres (MARTINS, 2011). No termo “mulheres no metal” o “no” divide “mulheres” e “metal”, ou seja, as mulheres só existem no metal em situações específicas e não de maneira constante, sendo tratadas como uma novidade ou tendência passageira (MARTINS, 2011). Assim a presença das mulheres se torna algo que nunca estará totalmente incluída ao cenário todo (COATES, 1997 apud WHITELEY, 1997). Essa restrição das artistas a um termo que as classifica, tem como consequência provável as mulheres serem sempre “mulheres no metal” e não serem

reconhecidas como artistas, musicistas, compositoras, performers e instrumentistas, como acontece com seus colegas homens (MARTINS, 2011). Essa forma de segregação, assimetria e, ao mesmo tempo, de inclusão, que acaba funcionando de uma maneira excludente, gera de forma paradoxal um espaço onde as mulheres podem atuar e se expressar (MARTINS, 2011).

O *female fronted metal*, colocado como um pseudo-subgênero de metal, simboliza como a construção do gênero feminino, dentro dessa cena, é elevado (MARTINS, 2011). Como fundamento do conceito desse termo tem-se a segregação baseada no gênero, que acontece quando mulheres e homens são separados uns dos outros, mesmo que ocupando, teoricamente, um mesmo espaço (PILCHER & WHELEHAN, 2004). Ao mesmo tempo, essa ênfase dada às mulheres no metal gera constantemente facções e exclusões (BUTLER, 2016). O gênero musical metal, devido ao seu padrão hipermasculinizado, usa um sistema de criação assimétrico, em que mulheres, não brancos e homossexuais são excluídos de maneira geral, gerando assim outro sistema categórico, que acaba por fortalecer a hegemonia atual (MARTINS, 2011). Com a invenção e performance desse gênero musical historicamente dado aos homens, heterossexuais e brancos de maneira geral, causa estranheza quando surgem artistas fora desse padrão hegemônico (KLYPCHAK, 2007). Mesmo com a variedade de músicos cada vez maior, a representação generificada coloca o homem como exemplo e norma, assim dificultando o encaixe das mulheres nesse meio, que se tornam presença simbólica e ficam socialmente excluídas (MARTINS, 2011). Walser (1993) percebe várias formas de conservação da hegemonia, em que há uma luta entre gêneros, e os homens competem para manifestar as ideias de sexualidade, masculinidade e relações de gênero.

Controlar, usar e excluir representações do feminino são algumas das maneiras de evitar confrontos problemáticos, decorrentes da conservação desse espaço ocupado majoritariamente por homens, e desse forma reafirmam os interesses heterossexuais masculinos (KLYPCHAK, 2007). A existência das mulheres nas instituições masculinizantes, ou seja, as próprias bandas nesse caso, gera inevitavelmente uma certa reconfiguração (CLAWSON, 1999). De acordo com Weinstein (2000) a performance da banda é a expressão do drama da criatividade coletiva (WEINSTEIN, 2000), portanto a integração pública das mulheres nesse drama traz uma grande importância simbólica (CLAWSON, 1999). Porém essa existência e simbolismo são paradoxais e controversos, ao mesmo tempo que evidenciam o trabalho das mulheres, as segregam.

A hegemonia masculina institui várias negociações sobre a maneira como as mulheres e as suas performatividades de gênero desrespeitam ou estimulam novas interpretações do que é a performatividade aceitável dentro do âmbito do metal (KLYPCHAK, 2007). Ao mesmo tempo em

que é dado voz às artistas mulheres, possibilitando a sua expressão e performances, criam juntamente uma imagem que considerem aceitável e apropriada para a mulher, definindo-a com características, direta ou indiretamente, julgadas como femininas (MARTINS, 2011).

É notável a quantidade de bagagem que o termo *female fronted metal* possui, tendo em sua base o machismo e os conceitos ditados por uma hegemonia masculina, apesar de também ser um termo que traz visibilidade e gera representatividade feminina, dando oportunidade para as mulheres se destacarem. As mulheres deveriam se apropriar mais desse termo, para trazê-lo para mais perto de si, liquidando a base machista e as regras que lhes são impostas.

## CAPÍTULO 2 – HISTÓRIA, MÚSICA E FEMINISMO

### 2.1 O FEMINISMO E A MÚSICA

A partir do ponto de vista dos estudos culturais feministas, podemos entender a música metal como um fenômeno cultural, levando em conta simultaneamente a sua elaboração técnica e as mensagens relacionadas a gênero que são propagadas (MARTINS, 2011). Esse viés teórico acredita que o enfoque à autenticidade e autoridade das vivências das mulheres pode trazer grandes mudanças em cenários já estudados (SOLIE, 2001), já que essas vivências não são pensadas da mesma perspectiva, nem podem ser comparadas como exatamente iguais às dos homens, na cultura ocidental (FOSS, 2004).

De acordo com o texto de Pires (2018), o movimento feminista tem seu início no final do século XIX, época em que acontecem os protestos sufragistas, após revoluções burguesas na Europa. Então, neste movimento chamado de primeira onda do feminismo, o principal motivo do protesto era sobre ter acesso a direitos básicos de cidadania, como melhora nas condições trabalhistas e direito ao voto (PIRES, 2018). Embora o feminismo seja comumente identificado como um movimento estruturado no final do século XIX, movimentos do início deste século foram importantes precursores dos direitos das mulheres. As mulheres já visavam a busca pela libertação da base colonial para ganhar o regime republicano e abolir a escravidão (BLAY, 2017). Ainda de acordo com Blay (2017), em 1832 a escritora potiguar Nísia Floresta publicava a tradução, no Brasil, da obra feminista *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*, escrita por Mary Wollstonecraft. A terra natal de Nísia Floresta seria a primeira no Brasil a dar as mulheres direito ao voto, em 25 de outubro de 1927, e então as mulheres começaram a se eleger (BLAY, 2017). Segundo Blay (2017), a participação das mulheres na política e na economia foi crescendo, mas essa participação sempre foi limitada, afinal as ideias e opiniões femininas eram desconsideradas, mesmo que, em tese, estivessem participando oficialmente. As mulheres eram consideradas mão de obra desqualificada para as atividades do partido, então não lhes era dado atividades centrais, porém elas foram presas e torturadas igual aos homens (BLAY, 2017).

Na Inglaterra, movimentos como o das sufragistas cresceram e inspiraram mulheres ao redor do planeta, incluindo o Brasil, nas primeiras décadas do século XX (MARTINS, 2015). Depois do final da segunda guerra mundial, o feminismo volta a se articular e surgem novas pautas a partir da publicação da obra *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, no qual era questionada a

posição do homem como o ser central e a mulher como “o outro” (PIRES, 2018). Na segunda metade do século XX, segundo Martins (2015), nasce a segunda onda do feminismo, que começa a introduzir reivindicações culturais, tirando o homem como figura central e universal, e reiterando a construção social a partir das diferenças entre homens e mulheres. As opressões do campo privado também foram trazidas à tona pela segunda onda do feminismo, fazendo com que a compreensão naturalizada sobre a sexualidade fosse desconstruída (PIRES, 2018). Nos anos 60, segundo Pires (2018), a batalha feminista se estabiliza e consegue espaços em campos normativos, gerando mudanças em legislações e documentos oficiais ao redor do mundo. Agora a pauta era a igualdade de direitos políticos entre homens e mulheres. Ainda de acordo com Pires (2018), voltando à primeira onda do feminismo, ainda antes de Jacques Derridar criar o conceito de desconstrução do falocentrismo e de outras definições universais positivistas nos anos de 1960, Mary Wollstonecraft publicou a obra *Vindication of the Rights of Woman* em 1792. Wollstonecraft é apontada como a primeira pensadora feminista, afinal ela traz em seu livro questionamentos sobre a identidade masculina e feminina, as desmembrando de naturalizações, assim como acusou o papel das relações subalternas e déficit na educação das mulheres como uma maneira de preservar as construções identitárias hegemônicas, garantindo as relações assimétricas de poder (PIRES, 2018).

Pensando no aspecto histórico, nos anos de 1960, mesmo período da segunda onda do feminismo, aconteciam outros movimentos, como o movimento estudantil na França, as lutas pacifistas contra a guerra do Vietnã e o movimento hippie internacional (MONTEIRO, 2018). Nessa época ocorreu uma forte revolução na moral e costumes. Nesse contexto, o feminismo reaparece acerca da afirmação de que as pessoas são política, não só levantando uma bandeira de luta mobilizadora, mas também como um debate aprofundado dos critérios conceituais do político (MONTEIRO, 2018). Então, ainda de acordo com Monteiro (2018), o movimento feminista ressurgiu de forma a quebrar as barreiras do conceito de político, até o momento reconhecido pela teoria política com o campo da esfera pública e das relações sociais que ocorrem nesse lugar.

Historicamente falando, o rock nasceu nesse mesmo período, no mesmo contexto e “enquanto um fenômeno fundamental para a sociedade constituindo um constante movimento de busca da liberdade (...) nessa primeira fase, em relação ao sexo: o movimento como mimese de relações sexuais” (BERAS, 2015). É importante se perguntar quais movimentos, seja no sentido de um grupo se esforçar para fazer algo, seja no corpo se movimentar de forma sensual, qual seria o momento em que o rock se une ao movimento feminista. Pois noto que, até mesmo, a quantidade de escritores mulheres que dissertam sobre esse gênero musical, e seus subgêneros, é escassa. Assim como a quantidade de leitura acadêmica disponível sobre as mulheres na cena metal também é. De

acordo com Costa (2005), essa escassez, na teoria e na prática, dura até os dias atuais no movimento do rock e na política. E, como enfatiza Costa (2005), mesmo que nos anos 30 tenha havido uma mulher como deputada federal no Brasil e, por conta disso, outras mulheres começaram a ocupar álbuns cargos políticos, é triste não ser escolhida uma feminista para a Secretaria Nacional de Políticas Para Mulheres no governo PT (Partido dos Trabalhadores). É importante notar que não houve nenhuma ministra mulher no governo Temer e que no governo Bolsonaro colocou-se uma mulher completamente contrária ao feminismo para ocupar tal cargo e aplicar políticas conservadoras, que contribuem para retrocessos nos direitos das mulheres. Até os dias atuais é questionável a sociedade brasileira enquanto molde de uma sociedade patriarcal com grande herança escravocrata (COSTA, 2005).

Na década de 1970 começam a surgir estudos acadêmicos sobre mulheres na área de música como uma vertente da musicologia tradicional, que tentava aumentar o alcance da disciplina para que se incluíssem mulheres (MARTINS, 2011). Os trabalhos que trazem à tona a invisibilidade das mulheres no campo da música popular e traçam a jornada das mesmas dentro desse mesmo campo, são de fato importantes para a conscientização das pessoas em geral, mas não garantem a mudança futura com relação a presença do gênero feminino nesse âmbito (LEONARD, 2007). Por volta de 1985 houve uma terceira onda feminista, começou-se a tentar entender as ligações entre estruturas sociais e musicais, com trabalhos que partiram das teorias feministas pós-modernas, estudos culturais e de performance, psicanálise e semiótica (KOSKOFF, 2001). Nessa última onda citada, a literatura também tem focado em artistas e compositoras contemporâneas, buscando determinar estratégias para subverter o domínio dos homens por meio do questionamento com relação às categorias bipolarizadas dos gêneros (MARTINS, 2011). Estudos sobre o blues, rock, rap e outros, trazem questões políticas relacionadas a identidade de gênero na indústria musical (KOSKOFF, 2001).

Ao fim do século XX, mais algumas autoras feministas da segunda onda juntaram-se ao debate sobre o conceito de gênero, levando à primeira grande quebra entre as formas socialmente aceitas sobre o que é gênero e revelando as relações assimétricas de poder geradas por conta desse conceito (PIRES, 2018). O “gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1990), e esse conceito consistiria nas diferenças entre os sexos. Pensando sobre as questões de gênero, nota-se como esse conceito constrói e legitima as relações sociais. De acordo com Flax (1992), as relações de gênero são regidas pela assimetria entre os sexos: homens e mulheres em categorias excludentes. Assim, cria-se uma relação de dominação, cargo ocupado pela figura do homem (FLAX, 1992). Um dos motivos que colaboram para essa relação assimétrica e

binária seria a naturalização (PIRES, 2018), ou seja, toda a construção social acerca do gênero. Assim, de acordo com Pires (2018) “muitos atributos da construção hegemônica da masculinidade e da feminilidade são tipos como “essência”.”. Até esse ponto, é normal que as feministas citadas apresentem uma lógica binária no conceito de gênero, tratando da oposição entre o masculino e o feminino (PIRES, 2018). Assim a unidade identitária da mulher é compreendida como submissa, e a do homem é a dominadora, como dito anteriormente.

Dessa forma, a segunda onda do feminismo, que se prolongou até a década de 90, explicitou desigualdades e realizou conquistas no campo social e cultural, determinando a “categoria “mulheres” como sujeito do feminismo” (PIRES, 2018). Porém, a vertente do feminismo que se criou a partir dos anos 90, teve como um dos grandes focos a identificação da pluralidade de mulheres, não sendo mais possível colocar o “sujeito mulher” em apenas uma categoria única (MARTINS, 2015). Esse termo deveria ser replanejado para compreender um grupo mais amplo de necessidades e reivindicações no meio do próprio movimento feminista (PIRES, 2018). Assim, Pires (2018) afirma que essas questões identitárias relacionadas a categoria “mulher” marcaram a terceira onda do feminismo. Portanto,

“as feministas passam a incorporar à discussão marcadores de diferença como orientação sexual, etnia, país, classe econômica, que de alguma maneira exigiram a complexificação do pensamento sobre o sujeito da luta feminista.” (PIRES, 2018)

Mesmo que se tente desviar da essência do termo “mulher”, mudando-o por seu plural, assim podendo alcançar a diversidade que existe, a terceira onda do feminismo ainda carrega e recebe críticas acerca do perigo da categoria “mulheres” (PIRES, 2018). As mulheres presentes na terceira onda do feminismo, como afirma o texto de Pires (2018), não esquecem os contras do essencialismo, mas lutam pela categoria “mulheres” como uma estratégia de política identitária. Martins (2015) afirma que “pode-se dizer que a história do sujeito do feminismo transita da construção para a desconstrução e, contemporaneamente, para a reconstrução, pautada na instabilidade”. Dessa forma, dentro e fora do movimento feminista, as discussões pós-estruturalistas sobre gênero, sexualidade e corpo tomam espaço (PIRES 2018).

Na década de 2010, por conta da expansão da globalização, com a internet e redes sociais, começa a se formar a quarta onda do movimento feminista (PIRES, 2018). No momento atual, ainda segundo Pires (2018), o movimento feminista e suas ondas, de forma geral, são revistos e

discutidos novamente, tanto através dos pensamentos pós-estruturalistas, como por meio do surgimento de protagonistas novos de várias partes do mundo.

A partir do século XIX o feminismo vinha se desenvolvendo no Brasil, e até os dias atuais ele vem trazendo cada vez mais adeptos (MENDONÇA, 2016). Muitos ocorridos recentes mostram a importância do feminismo no momento atual. Nesse sentido, a prova do ENEM de 2015 surpreendeu os brasileiros e teve muita repercussão nas redes sociais, pois abordou o feminismo e teve como tema da redação “A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira” (MENDONÇA, 2016). Depois da prova, várias pessoas, em sua maioria integrantes do movimento feminista, celebraram a incorporação desse tema. Porém também teve seu outro lado da moeda, muitas pessoas criticaram negativamente e demonstraram opinião oposta. O ocorrido fez com que muitos jovens discutissem mais o feminismo desde então (MENDONÇA, 2016). A marcha das vadias no Brasil foi outro acontecimento que ergueu discussões e polêmica. As mulheres estavam protestando, nas palavras de Mendonça (2016), “principalmente contra a crença de que o comportamento das vítimas de estupro era o real responsável por provocar a violência contra elas.”. Nesse protesto várias militantes usaram roupas consideradas provocantes e também tiveram as que tiraram a blusa e mostraram o sutiã ou os seios, para voltar a atenção da sociedade para esse tema tão importante.

Citando mais um acontecimento relativamente atual relacionado ao feminismo, na rede social Twitter houve uma *hashtag* *#primeiassédio*, nessa campanha virtual as mulheres expunham os primeiros casos de abuso sexual que sofreram, focando a atenção para casos de violência sexual na infância. Também houve a campanha “bela, recatada e do lar”, frase usada pela revista *Veja* para falar da esposa do ex presidente, Michel Temer. A frase da capa da revista deixava à mostra o grotesco machismo, ainda mais violento por ser veiculado logo após um impedimento pouco fundamentado da primeira presidente mulher da história do país. As feministas então publicaram textos e utilizaram fotos irônicas colocando a legenda “bela, recata e do lar”.

Esse tópico trouxe parte da trajetória histórica feminista, no Brasil e no Mundo, assim como reflexões e seu paralelo com a música. É possível notar todas as dificuldades sofridas pelas mulheres ao longo do tempo, o preconceito sofrido dentro do âmbito musical, mas também é possível notar a força que mulheres tem para enfrentar tudo que lhes é exposto, e assim a luta segue sem descanso.

## 2.2 MUSICOLOGIA FEMINISTA

Os estudos feministas na musicologia tiveram em seus primeiros trabalhos o gênero como uma categoria social diferente e trouxeram novas problemáticas acerca da prática musical, estas que eram deixadas de lado na academia (MARTINS, 2011). Segundo o trabalho de Martins (2011), a afirmação da relevância do gênero enquanto categoria de análise na musicologia tem tido um processo longo e trabalhoso.

Esses estudos feministas já não tratam apenas de trazer ênfase para trabalhos de artistas esquecidas, eles trazem o peso do contexto social no ato de fazer música e o papel da música para reprodução cultural e manutenção ou ruptura de valores centrais (MARTINS, 2011). Também buscaram detectar o direcionamento do gênero na linguagem musical, abranger a problemática da sexualidade feminina e a relevância do gênero enquanto constituição do cânone musical no ocidente (MARTINS, 2011). Ainda segundo Martins (2011), ainda é importante enfatizar a quantidade de estudos onde se destacam as dificuldades de acesso das mulheres no meio profissional e patriarcal da música, em outras palavras, a exclusão produzida pela sociedade de diversas formas, como na educação, organização, produção e performance na indústria da música, entre outros meios (MARTINS, 2011). Aqui apontam-se estes estudos não para colocar a história da mulher de uma perspectiva paralela, mas sim para contextualizar historicamente a categoria mulher enquanto profissional da música (MARTINS, 2011).

Segundo vários autores, existem muitas dificuldades que as musicistas podem encarar nesses contextos, já que “mesmo quando as mulheres parecem penetrar totalmente a atmosfera do clube dos rapazes ao tornarem-se membros de bandas, a sua eventual posição levanta questões sobre a equidade da sua participação” (CLAWSON, 1999). Os autores Arnold & Dahl (1997) e Bayton (1997) mostram como o público já traz um preconceito de que as mulheres não tem capacidade de serem guitarristas boas. Clawson (1999) e McDonnell (1997) apontam os empecilhos que mulheres bateristas e baixistas encaram. Segundo Martins (2011) “Outros autores descrevem situações de assédio sexual, físico ou verbal a mulheres músicas”. De acordo com Reynolds, as mulheres também procuram se reinventar pessoal e profissionalmente para não serem catalogadas com estereótipos. Nesse aspecto, as musicistas da cena do metal também procuram um estilo que dê ênfase a sua posição contraditória como mulheres e performers (WALSER, 1993).

Mesmo que a musicologia feminista esteja ligada epistemologicamente ao pensamento feminista de segunda onda, ela já traz o importante fato de que os discursos sobre música não são neutros, mas generificados (PIRES, 2018). Sendo assim, de acordo com Connel e Messerschmidt (2005), feminilidades e masculinidades são apenas construídas discursivamente, dessa forma podem ser utilizadas em discursos para constituir relações assimétricas de poder. Isso significa que essa é uma importante questão para compreender como a música e as artes atravessam as relações de gênero, relações constituídas pela heteronormatividade.

Os estudos feitos por Susan McClary (1990), são um dos primeiros a criticar, pelo viés feminista, o discurso da música. McClary foi uma crítica de óperas e enfatizou as formas de construção de relações assimétricas de gênero nos repertórios dramáticos e de textos. Suas pesquisas trazem como eram feitas as construções de personagens femininos da maioria das óperas dos séculos XVII, XVIII, XIX. A autora destaca que certas características musicais serem colocadas como “femininas” ou “masculinas”, em comum acordo com o que a sociedade normatiza em questões de gênero, como padrões binários e assimétricos. Ainda de acordo com McClary (1990), os papéis e composições aos quais eram atribuídos força e grandeza estavam atrelados ao masculino, já delicadeza e fraqueza eram atrelados ao feminino. Para McClary (1990, p. 12) “Uma dimensão mais significativa da crítica feminista da música envolveria desnudar as maneiras em que a organização de gênero conforma até mesmo os aspectos instrumentais e teóricos da música presumidamente livres de valores”.

As mulheres que conseguiram fazer sucesso na cena do rock e do metal inspiraram outras e também inspiraram homens. A guitarrista e vocalista gospel Sister Rosetta Tharpe nos anos 30 e 40 mesclara letras gospel com instrumental do que seria a base do rock na década de 50 (MENDONÇA, 2016). Chamada por vários de “mãe do rock”, ela inspirou artistas de renome como Aretha Franklin, Little Richard, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley e etc. Mas, por ser guitarrista, ela era uma exceção, sendo que normalmente as mulheres participavam de bandas como vocalistas e não como instrumentistas (GELEDES, 2016; REYNOLDS, 2009).

No início dos anos 60, criaram-se muitos grupos vocais femininos, como The Supremes, The Temptations, The Marvelettes e outros, esses grupos obtiveram muito prestígio e inspiraram bandas importantes como os Beatles, por exemplo, que realizavam covers desses grupos (MENDONÇA, 2016). Porém, com o sucesso dos Beatles, banda que revolucionam a cena musical, deram-se fim à moda desses grupos de vocais femininos (BAYTON, 1997; CARSON; LEWIS; SHAW; 2004). De acordo com Bayton (1997), os Beatles trouxeram uma nova fórmula musical,

não bastava somente cantar, era necessário ter seu próprio instrumento e trouxe ênfase a guitarra elétrica. Na primeira metade dos anos 70, surgiram mulheres guitarristas de renome como Bonnie Raitt e Joni Mitchell (MENDONÇA, 2016). Joni Mitchell foi uma compositora e cantora que conquistou fama, e ela tocava guitarra e violão no estilo folk rock. Já Bonnie Raitt foi uma guitarrista, compositora e cantora de blues e rock, que somente teve seu destaque na década de 90 (REYNOLDS, 2009). Mas diversos críticos julgam que a baixista e cantora Suzi Quatro como sendo a principal figura do rock feminino, pois tocava glam rock e influenciou mulheres como: Joan Jett da banda The Runnaways, Chrissie Hynde da banda The Pretenders e Tina Weymouth da banda Talking Heads (CARSON; LEWIS; SHAW, 2004; CAVALCANTI, 2015).

Na primeira metade dos anos 70, aparece nesse contexto de surgimento das primeiras mulheres instrumentistas do rock, o maior abarcamento do feminismo dentro da música popular (MENDONÇA, 2016). Na segunda metade dos anos 70 nasce a banda The Runnaways, uma banda de rock com a formação composta somente por mulheres, que teve fama mundial, inspirando muitas garotas pelo mundo, até mesmo o movimento Riot Grrrl da década de 90 (MENDONÇA, 2016). As guitarristas Lita Ford e Joan Jett eram membros da banda, e mais tarde fariam sucesso com suas carreiras solo (MENDONÇA, 2016). Nos anos 80, Joan Jett gravou a famosa música I Love Rock And Roll, que se transformou em um dos hinos do rock (CARSON; LEWIS; SHAW, 2004).

Na década de 1970 surgiu o movimento punk, que impulsionou as mulheres no meio da música popular. De acordo com o texto de Mendonça (2016) “uma das ideologias do Punk era ser tão fácil que qualquer pessoa poderia tocar”. Dessa forma, mulheres que tinham muita confiança enquanto instrumentistas e musicistas começaram a tocar e a dar incentivo umas para as outras (MENDONÇA, 2016). Diversas mulheres, que antes não eram confiantes com relação a sequer estar em uma banda, começaram a tocar e cantar em uma (BAYTON, 1989). Era normal fazerem uso de equipamentos baratos e ruins, dessa forma, várias mulheres que anteriormente não possuíam condições financeiras de comprar seus equipamentos, por terem o salário mais baixos do que os dos homens, agora podiam comprar o equipamento e adentrar a cena musical (MENDONÇA, 2016). Nessa época até o fim da década de 80, surgiram muitas bandas com mulheres instrumentistas como Sonic Youth, The Adverts, Au Pairs, The Cramps, The Raincoats, The Pretenders, The Slits e outras que também influenciariam o movimento Riot Grrrl (MENDONÇA, 2016). Falando no Riot Grrrl, ele não foi somente um movimento musical, mas também político. Iniciou-se na década de 90 e foi um movimento formado por mulheres que uniam os ideais do feminismo e do punk (MENDONÇA, 2016). Por meio de encontros, letras de música e zines, essas mulheres falavam sobre violência doméstica, estupro, sexismo, sexualidade e empoderamento feminino (MENDONÇA, 2016).

Algumas das bandas presentes no movimento Riot Grrrl eram Bratmobile, Bear, Huggy, Bikini Kill, Sleater-Kinney, Heavens e muitas outras mais (LEONARD, 1997). Mas também existiram bandas na década de 90 que não estavam ligadas ao movimento Riot Grrrl e ainda sim tiveram sua importância nesse período, como: Babes in Toyland, L7, Hole, Veruca Salt e outras (LEONARD, 1997).

Tivemos mulheres vocalistas no Brasil desde, aproximadamente, a década de 50, mesmo que em número menor, como Celly Campelo na década de 50, Vanderléia na década de 60 e Rita Lee na década de 70 (MENDONÇA, 2016). Porém somente na década de 80 que se obteve conhecimento das primeiras bandas com mulheres instrumentistas (MENDONÇA, 2016). Sempre Livre foi uma banda de pop rock característico da década de 80 e foi a primeira banda exclusivamente composta por mulheres a ter reconhecimento (MENDONÇA, 2016). Na década de 90 a banda Penélope, de pop rock, era composta por membros mistos em sua formação (MENDONÇA, 2016). Além da cantora Cássie Eller, na década de 90 e 2000, que tocava guitarra em algumas músicas (ROCK ZONE, 2012; TEXEIRA, 2015). No trabalho de Mendonça (2016) destacam-se algumas bandas femininas da cidade de Brasília, foram importantes para o cenário do rock: a banda de metal Flammea, da década de 80; bandas da década de 90 como a banda P.U.S, de metal; a banda de metal Valhalla; a banda de *punk/hardcore* Bulimia; a banda Volkana, de metal; e passando pelos anos 2000 com as bandas Kaos Klitoriano, de hardcore; Poena, de metal e outras mais (MULHERES [...], 2010).

Em relação aos cânones ocidentais da música, os estudos de Citron (1993) apontam que eles são feitos praticamente apenas por homens, então Citron pesquisa sobre a história de musicistas e compositoras, também como se atenta as críticas feitas pelas mídias especializadas em relação ao trabalho musical feito por mulheres. Citron (1993) percebe que existem mecanismos de canonização, e esses foram centrados a um discurso de gênero, discurso que privilegiava a performatização das masculinidades dominantes, assim tendo como resultado a exclusão e marginalização das chamadas performatizações de feminilidades no meio principal da música, ou as colocando de uma forma normativa e sem crédito dentro dessa hierarquia construída a partir das relações assimétricas de gênero.

“O Cânone é visto como uma réplica das relações sociais e um potente símbolo para representá-las. Ele provê meios de incutir um senso de identidade na cultura: quem são seus constituintes, de onde vieram, e para onde se direcionam. O Cânone implica ideias de unidade, consenso, e ordem” (CITRON, 1993).

O cânone é uma importante chave de autoridade cultural na sociedade, além de exercer poder, afinal o cânone dita o que é importante ou não, o que é quisto ou não (PIRES, 2018). O cânone controla representações, ações, recursos e produção de conhecimento. De acordo com Citron (1993) “canonicidade exerce um tremendo poder cultural a medida em que codifica e perpetua ideologias de algum ou alguns grupos dominantes”. Porém existe a propensão de retirar a música desse lugar, através de alegações sobre a especificidade abstrata dos sons (PIRES, 2018). “Mas a música é socialmente contingente e participa em dinâmicas da cultura” (CITRON, 1993). O discurso musical é generificado, pois as relações de gênero atravessaram a codificação musical (PIRES, 2018). Porém não devemos ficar sujeitos apenas a maioria dos representantes do cânone e nem aos responsáveis pela criação do mesmo (PIRES, 2018).

Não se deve afirmar que as pessoas que constituem os processos de cânone são apenas homens, heterossexuais e brancos, que possuem como único objetivo rebaixar as mulheres (PIRES, 2018). Ainda de acordo com Pires (2018), também é preciso considerar as relações econômicas como fator de constituição do cânone da música ocidental, pois há um apelo do mercado para explorar várias formas de mercantilização da cultura. A música não se trata apenas de sons e silêncio, de notas músicas e performances. Existem aspectos imagéticos que serão explorados para atender os requisitos de mercado (PIRES, 2018). Dessa maneira, ao mesmo tempo que determinados artistas precisam ser fundamentados por mecanismos canonizadores para se tornarem importantes e, por consequência, aumentar a comercialização de suas produções, também existem artistas que criarão sua imagem ou proximidade com o público com intuito de promover as vendas (PIRES, 2018). Assim, nota-se que os discursos sobre música são, em alguma medida, generificados e o cânone é, em partes, determinado por lógicas mercadológicas e padrões estéticos (PIRES, 2018).

Dessa forma, não é possível concordar totalmente com Citron, pois ela afirma que o cânone exclui mulheres por conta apenas da presença de homens nos espaços de poder ligados à música. Primeiro porque não se pode mais falar em “relações de dominação da ‘mulher’, sujeito único e estável, pelo ‘homem’, outra entidade ficcional, idealizada.” (PIRES, 2018 p. 49). Segundo porque existem fatores sociais que promovem as desigualdades, sendo o caso das questões econômicas e mercadológicas (PIRES, 2018).

Porém, nota-se o discurso das representações existem dentro do cânone e as questões que podem excluir determinados grupos de artistas, através de mecanismos ideológicos conectados às performances de gênero (PIRES, 2018). Citron nos traz trechos acadêmicos ou críticos no meio

musical, e também partes de dicionários de música que ligam certas propriedades musicais com feminilidade ou masculinidade. Normalmente simplicidade, fraqueza e fragilidade são ligados à feminilidade. Já assertividade, poder e clareza são ligados à masculinidade (CITRON, 1993). Citron traz, como forte exemplo, a forma sonata, que se tornou “metáfora para relações assimétricas de gênero, e uma vez estabelecida provavelmente atuou para reforçar e reconstruir a ideologia de gênero hegemônica na sociedade ocidental” (CITRON, 1993). De acordo com Citron (1993), as mulheres empreendem o mínimo de poder na constituição do cânone musical.

Há razões mais profundas, que vão além da canonicidade em si, como as condições sociais em que as mulheres se encontram desde sempre. Como a sociedade quem determinou o que é performatização de feminilidade e que a mesma é submissa, o mesmo ocorreu na área musical e das composições, dessa forma as musicistas eram desincentivadas a serem protagonistas, sempre lhes sendo imposto papéis coadjuvantes nesse cenário (CITRON, 1993). No livro “*Gender and the Musical Canon*”, de Citron, a autora foca em comprovar e problematizar os planos de constituição do cânone musical ocidental, planos como certos padrões de criatividade, profissionalismo e os padrões da mídia especializada, composta pelos críticos musicais.

Da maneira geral, Citron (1993) mostra que função da criatividade é feita com pesos diferenciados para homens e mulheres, assim como o conceito de profissionalismo imposto pelo cânone da música ocidental é excludente. Segundo as análises de Citron, até os tempos modernos, a música fazia a mesma separação que a arte: os homens tinham trabalhos ligados à criatividade mental, em partes tido como superior; já as mulheres estavam ligadas ao físico e a reprodução, tidos como algo menos relevante. Assim, o conceito de profissionalismo na música foi assentado, segundo Citron (1993), com o intuito de excluir as mulheres do âmbito profissional, no contexto histórico em que as mulheres não tinham conquistado o mercado de trabalho, de forma geral. Citron (1993) alega que ser profissional na música significa em dedicar-se exclusivamente a mesma. Nesse contexto, a sociedade implicaria várias atividades as mulheres e, sendo a maternidade colocada de forma a ser inevitável, elas não teriam como dedicar-se exclusivamente à música, então não poderiam se dizer “profissionais da música”.

Mesmo com as conquistas recentes de uma parte das mulheres no mercado de trabalho, não podemos desconsiderar o fato das mulheres serem empurradas para várias jornadas, domésticas e profissionais (PIRES, 2018). Dessa forma, mesmo com as mudanças e oportunidades das mulheres poderem se dedicar com mais ênfase à música, ainda há dificuldades impostas pela sociedade, que podem dificultar a inclusão de musicistas em espaços de canonização musical (PIRES, 2018). É

necessário também nos questionarmos se as oportunidades são iguais para todos os tipos de mulheres, ou seja, se mulheres brancas, cis gênero, heterossexuais e de classe média não possuem melhores condições para se encaixarem nos padrões canônicos de profissionalismo musical do que mulheres negras, pobres, fora dos padrões estéticos, transgênero, lésbicas e etc., por exemplo.

Todas as questões tratadas nesse tópico nos fazem pensar sobre o quanto o machismo estrutural e a sociedade patriarcal e conservadora fazem diferença na profissionalização das mulheres no meio musical, desde sempre, e as mulheres vêm carregando esse peso histórico, mesmo que as condições estejam melhorando pouco a pouco. Nesse sentido é necessário destacar a importância dos estudos no âmbito da musicologia feminista.

## 2.3 PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E FEMINILIDADE NORMATIVA

Segundo a filósofa Judith Butler, o sexo e o gênero são socialmente e culturalmente construídos. Afinal, não é possível recorrer a um corpo que já não tenha seus fatores de gênero preexistentes por determinantes culturais. Butler (2016) afirma, segundo sua leitura de Foucault, que as diferenças são amparadas pela linguagem e colocadas como parte da essência do indivíduo. Estes parâmetros, exatamente por não serem naturais, precisam ser repetidos e citados o tempo todo para serem reproduzidos (PIRES, 2018). Esses fatores criam a ilusão de uma coerência sobre a maneira como se age, desejos, gestos e até o que existe na superfície corporal são performativos (BUTLER, 2016). Ainda segundo Butler (2016) “o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas”. Assim sendo, quando um indivíduo não performa de acordo com o gênero aceito socialmente, em certo aspecto, será punido (PIRES, 2018). Butler (2016) ressalta que as formas de representação dos gêneros nas culturas são criados discursivamente, impondo limites, gerados juntamente a um

“(...)um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como domínio imaginável do gênero” (BUTLER, 2016)

Porém, o gênero em si não é algo fixo, afinal ele não é uma unidade substantiva, de acordo com Butler (2016). Butler dá ênfase a forma “inconstante” e “contextual” do gênero, por conta do encontro entre fatores culturalmente e historicamente interligados. Mesmo não sendo substantivo, e sim feito por uma junção de aspectos que unem-se entre si através de relações específicas, o gênero não será somente um “conjunto de atributos flutuantes” (PIRES, 2018). Para gerar esse efeito de unidade, que nos faz entender o gênero como algo fixo e constante, a coesão é performativamente criada por instituições e normas reguladoras (PIRES, 2018).

O gênero gera significados na cultura por conta de práticas performativas (BUTLER, 2016) e representacionais que produzem e reproduzem identidades de gênero através de sua reincidência constante (KALLBERG, 2001). De fato, o gênero enquanto construção social da diferença entre os sexos teve influência sobre a cultura musical (MARTINS, 2011). Segundo Lauretis (1987), acreditando que o gênero possui a função de criar pessoas concretas como homens e mulheres, o gênero nada tem a ver com o sexo biológico, mas, de acordo com Foucault, é a junção de efeitos

gerados nos corpos dos indivíduos, relações sociais e comportamentos, por meio de uma tecnologia política. O termo “gênero” possui uma origem, acima de tudo, relacional, por representar uma relação, representar o pertencer a uma categoria ou grupo (MARTINS, 2011). De acordo com a teoria foucauldiana da sexualidade enquanto dispositivo, Lauretis traz também que o gênero, enquanto auto-representação e representação, é um resultado de vários aspectos e regras sociais, assim como de discursos institucionalizados, práticas críticas e práticas do dia-a-dia (MARTINS, 2011). O gênero enquanto representação possui consequências reais e concretas, ao mesmo tempo subjetivas e sociais (MARTINS, 2011). Assim, ser representado ou se auto-representar como mulher ou homem carrega conceitos pré-existentes dentro do sistema sexo-gênero, como construção sociocultural e sistema de representação que confere significado às pessoas na sociedade (MARTINS, 2011). O gênero é, ao mesmo tempo, performativo (BUTLER, 2016). Judith Butler delineou os processos pelos quais a identidade é constituída no meio da linguagem e do discurso (SALIH, 2002). Segundo Butler (2016) o gênero é uma estilização repetida do corpo, uma junção de atos repetidos numa posição regulatória muito rígida, que vão se solidificando ao longo do tempo para assim gerar a impressão de algo natural (BUTLER, 2016). Ou seja, o gênero é a junção de atos que fazem real aquilo que está sendo nomeado, nesse caso, mulheres femininas e homens masculinos (MARTINS, 2011).

A imposição e artificialidade por conta de gênero, sexo e desejo, como única possibilidade lógica e de definição dos indivíduos, também é trazida por Butler. Nesse contexto, se trata “de uma produção heteronormativa, que visa ligar o fato de um corpo anatômico macho depender de um gênero necessariamente masculino, o qual o faria direcionar seu desejo para o seu oposto” (PIRES, 2018). Dessa forma, a heteronormatividade gera assimetrias e oposições para respaldar os discursos e limites normativos das identidades de gênero, anatomias e práticas sexuais, o que cria espaço para refletir sobre performatividades desvinculadas de qualquer base anatômica tida como fixa (PIRES, 2018).

De acordo com BUTLER (2016), a identidade de gênero, fixa e concreta, seria uma “ficção reguladora”. Se refere a um mecanismo repetitivo para se criar, através da iterabilidade das performances socialmente determinadas, a aparência teoricamente inseparável de uma unidade e identidade específica do indivíduo. O fato da existência do gênero ser pautada em performances sociais repetitivas quer dizer que as próprias noções de sexo essencial e de feminilidade ou masculinidade permanentes também são criadas, como forma de um plano que esconde o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de aumentar as configurações de gênero fora dos alicerces de limitação geradas pela dominação masculina e da heterossexualidade

compulsória (BUTLER, 2016). Dito isso, Butler (2016) deixa explícito que, tanto o gênero quanto o sexo naturalizados como imprescindíveis, são performativos. Mas a matriz heteronormativa esconde o caráter performativo dos dois conceitos (PIRES, 2018). São colocadas como verdades incontestáveis as performatividades que são tidas como padrão e normais, e são rechaçadas as opções que divergem desse norma, ou que vão contra a matriz heteronormativa (PIRES, 2018). Essas performatividades tidas como padrão são repetidas na nossa cultura.

As práticas que existem para construir e constituir as formas culturais como sendo ligadas a um gênero específico são, juntamente, atos de reforço, encenações, gestos e outros aspectos que expressam o gênero (WHITELEY, 1997). A teorização do gênero e sexualidade como ações performativas cheias de significados culturais, é trazida aqui para compreender o metal como tecnologia de gênero, embasada em ações de reprodução de indivíduos homens e mulheres, ações fabricadas por meio de linguagem corporal e outros aspectos discursivos (BUTLER, 2016).

Partindo desse entendimento da iterabilidade<sup>3</sup> das performances sociais de gênero, é possível refletir sobre a estabilidade e duração de certas performances. Portanto, muitos autores começaram a pesquisar quais seriam essas chamadas repetições de padrões reconhecidos socialmente (PIRES, 2018). Também se perguntaram se essas repetições estavam relacionadas à práticas ou a corpos sexuais específicos (PIRES, 2018). Nesse contexto, a trajetória de trabalhos como o de Connel (1982; 1983; 1987), Connel e Messerschmidt (2005 e Halberstam (1998) são muito importantes para tentar responder essas questões. Também é preciso notar em que profundidade esses padrões estão interligados à práticas sociais como as práticas midiáticas, ou práticas de canonização musical, produzidas pela mídia especializada, por exemplo (PIRES, 2018). Uma das primeiras observações, nesse contexto, foi o entendimento de que existiam certos padrões de masculinidades e feminilidades (PIRES, 2018). Esses padrões seguiam determinada hierarquia, alguns dele sendo hegemônicos, como as masculinidades, e ressaltados, no caso das feminilidades (PIRES, 2018). Esse foi o argumento que Kessler et al (1982) iniciou e depois foi desenvolvido por Connel (1982; 1983; 1987). Naquele contexto teórico, a masculinidade hegemônica citada por Connel considerou padrões de práticas impulsionadoras de relações de dominação de homens sobre as mulheres (PIRES, 2018). A masculinidade hegemônica era reconhecida também como um padrão normativo, como qual seria o comportamento para ser “mais respeitado” como homem na sociedade ocidental (PIRES, 2018).

---

<sup>333</sup> “É a propriedade do repetível, mas não o repetível daquilo que aparece francamente como o ‘mesmo’, a mesmidade de significado.” (PINTO, 2009, p. 105)

Esse padrão não seria imposto por meio de violência, mas sim por meio de hegemonia, portanto, disputando os espaços nos meios culturais e nas instituições (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005). Mas depois de muitas críticas, até mesmo pós-estruturalistas, Connel e Messerschmidt (2005) revisaram o termo. A masculinidade hegemônica é reestruturada em certos pontos compreendidos como problemáticos, assegurando, ainda sim, determinadas partes da formulação inicial. “As masculinidades são configurações de práticas executadas nas ações sociais e, então, podem diferir de acordo com as relações de gênero em um dado arranjo social” (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005). Dessa maneira, compreendem que não se pode encontrar pessoas que estejam perfeitamente dentro desse padrão de masculinidade hegemônica, pois esse padrão “não representa um tipo específico de homem, mas sim uma maneira em que homens posicionam a si mesmos através de práticas discursivas” (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005). Mesmo que esse padrão não ocorra de forma perfeita em nenhuma pessoa específica, nossa sociedade está sempre reproduzindo essa masculinidade hegemônica em vários produtos midiáticos, pela igreja e pelo próprio estado (PIRES, 2018). Essa masculinidade deturpa as práticas sociais cotidianas, práticas que teriam maior diversidade (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005). Assim podemos compreender o quanto a masculinidade hegemônica não afeta somente as mulheres, mas sim os próprios homens e, por consequência, a socialização entre eles.

Trazendo o foco da discussão sobre gênero para o escopo musical, se propõe, como Coates (1997) fez para o rock, que a música metal e sua subcultura e ideologia formam um “dispositivo tecnológico de gênero” (MARTINS, 2011). Essa tecnologia de representação e poder da enfoque e aumenta a masculinidade em seus espaços criativos e de apresentações, assim como nos discursos (MARTINS, 2011). Nesses espaços as mulheres e qualquer representação de feminilidade são excluídos, incorporados ou apropriados (WHITELEY, 1997).

A constituição e reprodução da categoria da mulher musicista ou mulher artista, na estrutura patriarcal, funcionou para rebaixar e, paradoxalmente, para trazer reconhecimento para artistas e suas criações (KOSKOFF, 2001). Esses dois pontos existem sempre que, de maneira geral, se fala da música das mulheres, mulheres no rock ou mulheres no metal (MARTINS, 2011). Nesse caso, a categoria profissional da mulher musicista e artista carrega um rompimento importante, ao juntar a condição de mulher com a categoria de artista (PIRES, 2018). Dessa forma, segundo McClary (1991), a existência da categoria mulher artista na musicologia vem para desestruturar o modelo da esfera pública e privada: enquanto profissional, a mulher deixa a casa, mas precisa continuar agradando a audiência masculina para quem atua e compõe (MCCLARY, 1994).

Ao longo do tempo, o gênero tem importância sobre as criações musicais das artistas (MARTINS, 2011). Por exemplo, cria-se em 1811, na imprensa alemã, o primeiro termo para essa categoria: *Damenmusik*, que significa música das mulheres, ligado ao sentido depreciativo de amador (KOSKOFF, 2001). É interessante observar que, dois séculos após esse período, um mesmo sentido depreciativo e de surpresa se mantém sobre o pensamento de mulheres tocarem e comporem música, e a predominar no termo “mulheres na música” nos diversos âmbitos musicais (MARTINS, 2011). Esta categorização faz com que as mulheres sejam, primeiramente, comparadas umas com as outras e indevidamente segregadas dos discursos gerais (MARTINS, 2011).

Foi durante a década de 70 que Linda Nochlin (1971) apresentou um ensaio acerca da eterna questão: se as mulheres são de fato iguais aos homens, porque nunca existiram grandes mulheres artistas? Nochlin (1971) afirma então que o problema está na existência da questão em si, que disfarça a natureza da questão ao mesmo tempo que, traiçoeiramente, traz sua própria resposta: não existem grandes mulheres artistas pelo motivo de que as mulheres não são capazes de grandes feitos. Nochlin continua:

“Os pressupostos por detrás de uma tal questão são variados no alcance e sofisticação, indo desde as demonstrações ‘cientificamente provadas’ da inaptidão de seres humanos com úteros em vez de pênis em criar algo significativo, para espantos relativamente abertos de que as mulheres, apesar de tantos anos de quase-igualdade (...) ainda não conseguiram alcançar nada de excepcional significância.” (NOCHLIN, 1971)

A maneira como os pensamentos de grandeza, capacidade criativa ou genialidade foram e são sustentados é essencial para o entendimento das especificidades do estatuto da mulher artista (MARTINS, 2011). “O mito romântico do artista é uma poderosa representação cultural e uma componente fundacional da ideia de talento artístico.” (MARTINS, 2011). Um aspecto dessa romantização é a chamada loucura do artista, que é compreendida como característica de talento e resulta do desenvolvimento de pensamentos que os não talentosos não podem compreender, e essa loucura é generificada, pois ela se implica dessa maneira apenas para artistas homens. Exemplo:

“O rock sempre celebrou o lado mais romântico da loucura (...). Os excluídos que encontram consolo no delírio da sua arte são mais que bem-vindos no mundo do entretenimento popular, mas apenas se forem homens. Mulheres artistas (...) são frequentemente vistas com desdém, ridículo ou ignorância” (EVANS, 1994)

Olhando para o papel das mulheres em vários gêneros musicais, Green (1997) afirma que uma parcela da carreira musical de uma mulher manteria, interromperia e ameaçaria a feminilidade criada socialmente (MACKAY, 2008). Segundo MacKay (2008), se uma mulher é cantora, ela mantém sua feminilidade, sendo essa uma atividade conectada ao corpo. Porém se a mulher for instrumentista, quanto mais virtuose ela for, mais isso afeta sua feminilidade. Se a mulher for compositora, também afeta sua feminilidade, pois está desenvolvendo uma atividade mental. Ou seja, quanto mais a mulher se aproxima de atividades mentais e se afasta de atividades corporais, mais ela vai em direção a espaços tradicionalmente ocupados por homens. Essa construção de feminilidade é tão imponente que restringe e dita o que as mulheres podem ou não fazer no âmbito musical (MARTINS, 2011). Bayton (1998) também acredita que o estatuto mulher, assim como a sua representação generificada, parece complicar o estatuto de musicista. Os papéis ligados à criatividade que as mulheres podem exercer são restringidos e impostos pelos pensamentos masculinos sobre as habilidades das mulheres (LEONARD, 2007).

Esse sistema de gênero ressalta que o homem deve estar ligado a composição e criação artística, e a mulher ao canto e ao corpo (FEIGENBAUM, 2005). Dessa forma, o canto das mulheres era tida como contraponto em relação as habilidades aprendidas ao tocar um instrumento, como se o cantar fosse a expressão direta do emocional feminina (BAYTON, 1998). As cantoras, mesmo estudando muito, normalmente não são tidas como musicistas da mesma forma que os instrumentistas (KLYPCHACK, 2007). As questões de gênero agem vigorosamente aqui: as mulheres serem cantoras é algo socialmente aceito, enquanto que mulheres instrumentistas causam perturbação no público (MACKAY, 2008), pois considera-se que as mulheres não podem obter esse tipo de conhecimento técnico, conhecimentos esses necessários para tocar um instrumento (MACKAY, 2008). O papel de vocalista acaba sendo o que “resta” para as mulheres. Talvez por conta de toda essa questão que as mulheres sejam constantemente comparadas a nível vocal, e também colocadas em uma mesma categoria, não importando o tipo de música construída (FEIGENBAUM, 2005). E o posicionamento de que apenas o virtuosismo instrumental é válido no quesito de performance musical, só piora essa problemática (KLYPCHAK, 2007). Esses contínuos comportamentos de construção de gênero, tidos como naturais, colocam as mulheres em uma posição quase sempre de desvantagem (MARTINS, 2011). Novamente, a questão do gênero feminino parece focar no apagamento da existência no âmbito criativo e artístico (MARTINS, 2011).

Essas questões vêm antes da mulher, enquanto artista ou performer, entrar na atividade criativa (MARTINS, 2011). Nesse âmbito da música é difícil o acesso das mulheres tanto em

nível simbólico como experiencialmente. As mulheres artistas existiram enquanto produtoras culturais, mesmo que em menor número, e, todos os períodos históricos, porém as convenções da sua representação tiveram uma tendência a serem simbólicas e tratadas de forma diferente (MARTINS, 2011).

Os motivos que lideram as dificuldades de acesso das mulheres são, primeiramente, sociais (BAYTON, 1997). Na cultura do rock as mulheres costumam não ser bem-vindas nos meios de aprendizagem musical, são excluídas dos meios técnicos também e, as vezes, ignoradas ou intimidadas em lojas de música (BAYTON, 1997). Já os homens são socializados para serem instrumentistas, para performance, e para as mulheres sobra o aspecto mais feminino do canto (MARTINS, 2011). Segundo Mavis Bayton (1997), as mulheres foram repetidamente desestimuladas de participarem da cena do rock, punk e metal, assim como foram estimuladas a se afastar de outras atividades que tragam em si comportamentos que a sociedade considera masculinos (WHITELEY, 1997)

Mesmo que se encontrar pontos de convergência entre as masculinidades e feminilidades normativas existentes em uma estrutura social de gênero maior, nomeada por Connel e Pearse (2015) de “ordem social de gênero”, percebemos que essas performatividades diversificam em muitos âmbitos, contextos, instituições e países (PIRES, 2018). Fora isso, é necessário compreender performatividades que nascem a partir de fatores como status econômico, raça, classe social, etc. (PIRES, 2018). Falando do gênero musical metal, acredita-se que aconteça uma reformulação das feminilidades e masculinidades normativas, que misturam aspectos da cultura do metal com traços mais genéricos e equivalentes a uma estrutura heteronormativa de gênero (PIRES, 2018).

É possível notar o quanto a heteronormatividade dificulta todo processo das mulheres no âmbito artístico, em todos os períodos históricos. As performatividades de gênero heteronormativas limitam as pessoas não somente enquanto artistas, mas enquanto indivíduos existentes em uma sociedade. Sociedade essa que dá um papel a cumprir desde o nascimento das pessoas, partindo desses conceitos de performatividades de gênero aceitas socialmente.

De acordo com Davin (1988) a narrativa preponderante da história, em qualquer sociedade, refletirá as desconfianças e aflições do grupo majoritário. Os antropólogos Shirley e Edwin Ardener (1975) criaram a teoria dos grupos silenciados, e nela eles propõe que existem grupos que são silenciados por conta da linguagem estabelecida pelo grupo dominante, essa linguagem faz com os

grupos subdominantes não tenham como se comunicar apropriadamente, depreciando-os. Em uma sociedade patriarcal os homens são o grupo majoritário, o dominante, nas relações de poder e são eles quem estabelecem e influenciam a linguagem e os modos de se comunicar (MARTINS, 2011). Segundo essa teoria, essa linguagem masculina não retrata concretamente a vivência das mulheres, como grupo subdominante, restringindo suas maneiras de se expressar (BAER, 1998). Nesse panorama, as mulheres são silenciadas, o que não quer dizer que sejam silenciosas, significa que as suas formas de comunicação são inviabilizadas pela representação no discurso do grupo dominante. Assim:

“O conhecimento [dos grupos subdominantes] não é considerado suficiente para a tomada de decisões públicas (...) daquela cultura; as suas experiências são interpretadas por outros; e eles são encorajados a considerar-se representados no discurso dominante” (KRAMARAE apud WALLACE, 2008)

A autora Kramarae (1996, 1981, 1974) possui um longo trabalho no campo da teoria dos grupos silenciados, e a autora declara que esses pressupostos não se fundamentam em qualquer determinismo biológico, pois homens e mulheres compreendem o mundo de formas diferentes porque eles têm vivências diferentes em sua formação. Os homens estabelecem seu poder politicamente, conservando-o, já as mulheres precisam converter suas ideias, vivências e conceitos em linguagem masculina (MARTINS, 2011). As mulheres não participam do processo de criação de linguagem (HAINES, 2003 apud MARTINS, 2011). As assimetrias de poder fazem com que o discurso das mulheres seja tido como menos legítimo que o dos homens (BAER, 1998).

O metal é um gênero musical com um equilíbrio cada vez maior entre fãs mulheres e homens (WALSER, 1993), portanto as suas representações precisariam dispor de lugares melhores para as mulheres ocuparem (MARTINS, 2011).

A teoria dos grupos silenciados representa o caso experienciado pelas mulheres artistas, também pelas fãs, dentro do metal. Nota-se que a sociedade patriarcal em que vivemos e o machismo estrutural vivido pelas mulheres todos os dias afeta suas carreiras e suas vidas.

## CAPÍTULO 3 – MÍDIA E ENTREVISTAS

### 3.1 MÍDIA ESPECIALIZADA

De acordo com Stuart Hall (1997) o mecanismo de funcionamento da cultura conecta as funções de produção, regulação, consumo, identidade e representação por meio da linguagem, portanto é o espaço no qual acontece o compartilhamento de significados (SILVA, 2008). Nesse sentido, a linguagem é um sistema de representação que usa sinais e símbolos, como gestos, roupas, palavras, sons ou imagens, e estes significam e representam ideais, conceitos, sentimentos (SILVA, 2008). A cultura e a música conseguem ser definidas em termos de significados compartilhados (SILVA, 2008). Segundo McRobbie (1980) a música precisa ser situada no interior dos discursos por meio dos quais é mediada para o seu público e dentro dos quais os seus significados são estruturados.

De acordo com Martins (2011), “o discurso jornalístico especializado em música é um desses discursos que estabelece e mantém mitos e termos associados às subculturas dos diferentes gêneros musicais”. As mídias especializadas são a principal forma de manutenção da cultura do metal, já que estabelece um meio de circulação e compartilhamento de comentários, relatos, críticas e imagens que estruturam o universo do gênero metal (SILVA, 2008). Segundo Weinstein (2000), as publicações jornalísticas mantêm o significado, os aspectos e valores importantes relacionados ao gênero musical, possibilitando que esses sejam aprendidos pelos fãs. Dessa forma, a imprensa constrói uma ligação com seu público, gerando uma sensação de pertencimento e unindo grupos de preferências específicas ou estilos de vida (SILVA, 2008). É importante entender que o discurso jornalístico é dialógico, estruturado com base na relação entre sujeitos discursos (MARTINS, 2011).

Os profissionais do jornalismo, por serem justamente profissionais e terem conhecimento específico sobre o tema que escrevem, possuem importante credibilidade conferida pelos leitores (SILVA, 2008). As revistas, enquanto meio especializado, cumprem uma variedade de funções de mediação (WEINSTEIN, 2000), nas quais se evidenciam as críticas aos álbuns que são lançados no mercado, críticas em relação a concertos e entrevistas com os músicos (MARTINS, 2011). As

críticas realizadas sobre álbuns servem para os leitores conseguirem informações sobre os produtos musicais e entenderem o ponto de vista da revista em relação aos lançamentos (SILVA, 2008). Nesse espaço especializado os álbuns adquirem um significado além de simples mercadoria (SILVA, 2008). A suposta distância mantida pelos críticos com relação ao mercado de comercialização e às editoras os confere uma posição de credibilidade diante ao público (MARTINS, 2011). A crítica traz ênfase ao que é diferente e individualizador na obra que está sendo analisada com relação às demais formas de expressão artística (FRITH, 1999 apud SILVA, 2008), mencionando as características mais relevantes para os músicos e para o público em específico, fomentando o desenvolvimento de uma comunidade de conhecimento, coordenando uma convivência entre uma parte específica de músicos e do público (SILVA, 2008).

Os críticos e jornalistas do gênero musical metal mostram-se como especialistas que estão, constantemente, colocados na própria audiência dessa cultura, assim eles compõem ativamente a audiência por meio do critério da crítica estética (WEINSTEIN, 2000), e têm como trabalho “definir a experiência de música ideal para os ouvintes” (SILVA, 2000). A opinião emitida pelo jornalista funciona para direcionar o gosto do público (FRITH, 1981), visto que o jornalista não apenas discorre sobre sons ou providencia informações, mas traz posicionamentos ideológicos relacionados à música (LEONARD, 2007). Portanto as críticas são relevantes para criar conexão entre os músicos com público que compartilha dos mesmos valores e funcionam como mediador entre indústria e público, e também como mediador dentro da própria indústria (MARTINS, 2011). A relevância do jornalista de música enquanto mediador cultural e da centralidade histórica da imprensa musical no posicionamento discursivo, afeta a forma como os músicos e musicistas se identificam e se fazem representar, por meio do elemento performativo de suas personas (LEONARD, 2007). Esse discurso jornalístico é moldado por uma cultura de masculinidade (LEONARD, 2007).

A própria ideologia do rock e do metal é exatamente um dos mitos intensificados e criados nesse discurso jornalístico, também como a própria ideia de autenticidade também é (LEONARD, 2007). A performatividade masculina no meio do metal e do rock funcionam de maneira sutil e não obrigatoriamente por meio de discursos de cunho exatamente sexistas (COATES, 1997). Um exemplo é a separação discursiva e estética criada em volta das ideias do pop e do rock:

“(...) rock é metonímico com ‘autenticidade’ enquanto que o pop é metonímico com ‘artifício’. Deslizando cada vez mais para baixo na escala metonímica, ‘autêntico’ torna-se ‘masculino’ enquanto ‘artificial’

se torna 'feminino'. (...) os dois estabelecem-se numa relação binária, com o masculino, claro, no topo” (COATES, 1997)

Conclui-se que as mídias especializadas são veículos importantes de transmissão de críticas e informações que contribuem para a construção do público, nesse caso, do gênero musical metal. Além de serem importantes veículos de registro histórico com relação a carreira das bandas e dos músicos e musicistas em si.

### 3.2 ANÁLISE DE ENTREVISTAS

As entrevistas analisadas nessa sessão foram realizadas para o site brasileiro de mídia especializada *Roadie Metal*. Uma das entrevistas não consta o nome das redatoras ou redatores, nela o redator está colocada apenas como *Roadie Metal*. Três das entrevistas fazem parte de um quadro especial no site, chamado *GIRLS ON THE FRONT*, e ele é realizado por redatoras mulheres com enfoque somente em mulheres presentes do cenário do metal no Brasil. Esse quadro ao mesmo tempo que destaca a importância e as dificuldades das mulheres para com a música e as relações assimétricas de poder existentes, reforça a ideia de segregação, colocando novamente as mulheres em um espaço separado dos homens.

A primeira entrevista analisada foi realizada pela redatora Jennifer Kelly, mulher transexual. Jennifer entrevista a vocalista da banda de *death metal* Avark, Jéssica da Mata, a qual também é uma das redatoras do site. Nessa entrevista nota-se que Jéssica sofreu preconceito simplesmente por gostar de metal e teve amigos que se afastaram quando ela começou a utilizar a técnica vocal gutural para cantar, como podemos observar nesse trecho da entrevista em que ela responde sobre preconceitos e julgamentos:

“Com certeza, no meu caso primeiramente na família com julgamentos, agressões físicas e psicológicas somente por gostar de Metal, depois de me verem cantar gutural se afastaram de mim. Alguns colegas do Rock faziam piadas por acharem que eu estava na cena apenas para chamar atenção. Hoje em dia, não acontece muito, mas ainda percebo que preciso me esforçar para mostrar que sou capaz, acho que as pessoas me vêem apenas como uma mulher fútil. Apesar disso, não me preocupo mais, nem com o que vão pensar de mim ou se vão me ouvir.” (JÉSSICA DA MATA, 2021)

Essa fala articula os conceitos trabalhados anteriormente e atravessa as questões de performatividade normativa, pois além do preconceito sofrido por escolher uma forma não usual, para o feminino, de se expressar, ainda precisa batalhar para obter reconhecimento dentro desse cenário do gênero musical metal.

É interessante observar a forma como Jéssica fala sobre sua amizade com mulheres e como se sente recebida nesse cenário musical, pois nos tempos atuais se fala muito sobre sororidade e

feminismo, porém o sistema patriarcal impacta as relações entre mulheres, criando uma competitividade e rivalidade não saudável para provar o próprio valor.

“(…) Eu nunca tive muitas amigas, além disso, conheço poucas meninas que gostam do mesmo tipo de som que eu e as que conheci pessoalmente (que participavam da cena e de bandas), a maioria delas não me recebiam bem, eram mal-educadas e arrogantes. Quando entrei na Roadie Metal conheci meninas diferentes, principalmente minhas colegas redatoras que são minhas inspirações. Sempre existiram mulheres na cena underground, mas acho que não foi muito fácil conquistar o espaço feminino no Rock/Metal. Somos vistas como rebeldes, garotas à procura de uma nova moda e outras coisas que ouço falar, mas nunca como uma mulher que está lá simplesmente porque gosta do som. Apesar disso, percebo que isso está melhorando, mas quero deixar bem claro aqui que nós meninas, não gostamos apenas de Nightwish, nós gostamos de Metal extremo e isso não tem nada a ver com querer chamar atenção.” (JÉSSICA DA MATA, 2021)

Também nota-se a dificuldade de se impor no espaço do metal extremo, por ser uma vertente mais agressiva e não se encaixar na feminilidade normativa esperada das mulheres. Jéssica cita a banda europeia Nightwish, do subgênero *symphony metal* e *gothic metal*, dois subgêneros que possuem uma vasta quantidade de bandas com vocalistas mulheres, normalmente utilizando técnicas próximas ao do canto erudito, técnica mais socialmente ligada a feminilidade normativa dentro do contexto do gênero musical metal. Esses subgêneros possuem muita delicadeza nas linhas vocais, por isso as mulheres são melhor recebidas, mas isso não desmerece as dificuldades enfrentadas por elas, como a objetificação, por exemplo.

A segunda entrevista analisada foi realizada pela redatora Jéssica Alves, entrevistando a nova vocalista da banda curitibana de *trash metal* *Mercy Killing*, Vanessa Rafaelly. É interessante observar que Vanessa permeia entre duas vertentes: o *trash metal* (categorizado no grupo de estilos que compõem o metal extremo) e o *symphony metal*. Ou seja, ao mesmo tempo que ela se colocada no esperado vocal erudito e se encaixa no que é mais socialmente aceito dentro desse contexto, cantando com técnica erudita em um *cover* da banda *Nightwish*, ela quebra esse paradigma cantando com técnica gutural na banda *Mercy Killing*. Uma mulher se fazer presente onde ela quer estar, independentemente da performatividade normativa esperada ou não, é o mais importante para a representatividade feminina no cenário do metal de maneira geral. O seguinte trecho da entrevista fala sobre o tempo de experiência com metal e também fala sobre o posicionamento de Vanessa sobre representatividade feminina:

“Eu sou ruim de matemática, mas acho que estou a mais ou menos 24 anos nessa vida de metalhead, de uma certa forma sim, é uma grande representatividade, porque a família de uma certa forma sempre dizia que era fase. Mas pro amor, não existe fase, amor ele é eterno e suporta tudo. Ser uma voz que representa uma minoria, que graças ao tempo não é mais. Muito foda ter mulheres em todas as vertentes do metal e do rock, tenho muito orgulho disso, eu sou feliz de representar esse gênero, que até hoje sofre socialmente. A gente sempre faz um esforço maior pra conseguir o nosso espaço. A gente tem que mostrar que nós não somos somente um rosto bonito, nós somos mais do que isso, somos guerreiras e talentosas.” (VANESSA RAFAELLY, 2020)

Nota-se que, quando a redatora faz uma nova pergunta sobre representatividade feminina, Vanessa traz o termo *front*, tratado na sessão sobre *female fronted metal*. Ela coloca apenas uma visão otimista sobre ser *front* em uma banda de metal, mas existe uma problemática sobre objetificação e performatividade normativa de gênero muito forte atrelada a esse espaço ocupado pelas mulheres, portanto é necessário a desconstrução e ressignificação desse termo para que as relações assimétricas de poder entre os gêneros e o machismo estrutural não imponham normas e conceitos em um espaço das mulheres. Além de Vanessa falar sobre sua alegria em ver mulheres compositoras e cantoras, acabando por segregar a mulheres instrumentistas, pois o papel comumente esperado é o de ocupar a função de vocalista da também, por estar atrelado a performatividade normativa do feminino. Mas, em contrapartida, é importante dar ênfase às mulheres vocalistas e *front*, pois mesmo cumprindo o papel socialmente mais aceito nesse contexto, é uma conquista para as mulheres e contempla o aspecto da representatividade feminina, mesmo com essas problemáticas atreladas a essa função. Aqui temos a resposta de Vanessa sobre a participação feminina no cenário:

“É muito lindo de vê a mulherada sendo front, de várias bandas de metal e rock. Me enche de orgulho ver essas lindas e poderosas brilhando nos palcos. Não somos só um rosto bonito, somos grandes compositoras e cantoras.” (VANESSA RAFAELLY, 2020)

Importante frisar que Vanessa mencionou mulheres compositoras, papel comumente não designado para mulheres cumprirem dentro da dinâmica da banda, então dar ênfase para mulheres compositoras e salientar a capacidade de compor igual à dos homens é importante para a jornada de ocupar igualmente os espaços dentro desse contexto do gênero musical metal.

A terceira entrevista é com a vocalista e tecladista Susane Hécate, da banda de *melodic pagan black metal* (subgênero da categoria de metal extremo) Miasthenia. A entrevista foi realizada pela redatora Daniela Farah, jornalista curitibana formada pela PUC-PR. Nota-se na trajetória de Susane uma diferença em relação as mulheres das entrevistas analisadas anteriormente: Susane iniciou seu processo de interesse na música por meio de instrumentos, começou a estudar piano aos 11 anos de idade, aos 16 anos resolveu estudar violão e contra-baixo por meio das revistas de cifras vendidas nas bancas na década de 1990. Quando Susane se une ao baterista de sua primeira banda, na qual tocava baixo, eles decidem formar a Miasthenia, na qual primeiramente Susane assumiu os *back vocals* e a guitarra, e mais para frente mandou de função para vocalista e tecladista. Por conta de todo contexto história em que as mulheres viveram, e vivem, na música, o mais comum é executarem funções ligadas ao físico, tendo como atividade central o canto, por tanto Susane já se inseriu no meio artístico ocupando um espaço não esperado de uma mulher enquanto instrumentista e ainda no cenário específico do metal extremo. Importante ressaltar que não há menos valor em ser vocalista ou instrumentas, mas é necessário valorizar e incentivar a autonomia das mulheres no âmbito instrumental e composicional, para que essa assimetria entre mulheres e homens compositores e instrumentistas se torne cada vez menor. Susane, sobre representatividade feminina no *heavy metal*:

“Acho maravilhoso ver tantas mulheres atuantes na cena Metal, isso é um grande avanço! No passado foi bem mais difícil, mas ainda não nos desprendemos dessa “exclusividade” ou “destaque” que as bandas com “belas” mulheres ainda possuem na cena, e isso vem gerando certos constrangimentos. Não podemos ser reconhecidas simplesmente pela diferença sexual e por estar conforme o padrão de beleza ocidental, isso ainda generaliza nossas atuações e apaga a nossa diversidade. Tenho a impressão de que as poucas que ganham destaque na mídia tendem a falar por todas nós, e assim estão construindo um padrão de feminilidade no metal há um tempo. Então quando você parece não estar dentro desse padrão, acaba não sendo lembrada como “mulher no metal”. Apoiar a presença feminina é uma atitude política feminista fundamental no Metal, como estão fazendo aqui no Girls on the front, dando a oportunidade de rompermos com as generalizações sobre nós mulheres (no plural) no metal, para que possam reconhecer as especificidades e posturas diferentes das mulheres em cada desdobramento de estilo metal.” (SUSANE HÉCATE, 2020)

Susane discorre sobre as questões de gênero e sobre os padrões de feminilidade, articulando os conceitos vistos até aqui no presente trabalho, assim validando esses conceitos de acordo com as

experiências vividas pela mesma. Sua trajetória vai além da música no que diz respeito a pesquisa sobre relações de gênero e feminismo, Susane escreveu um livro<sup>4</sup>, fruto de sua tese de doutorado:

“Foi justamente a vontade de mostrar na história a diversidade possível para as mulheres e as relações de gênero. Este livro é resultado da minha tese de doutorado, tem uma inspiração teórica feminista e pós-colonial, por isso é um trabalho que busca desconstruir o imaginário cristão colonialista sobre a História do “império” Inca nos Andes. Mostro como os valores, interesses, crenças e vontade de poder colonial criaram uma história androcêntrica que politicamente ainda opera no apagamento de outras possibilidades de existência para as mulheres para além da maternidade, do casamento e do assujeitamento aos homens.” (SUSANE HÉCATE, 2020).

Importante ressaltar que, mesmo que sua pesquisa não tenha ligação com a música, ela trata sobre as problemáticas experienciadas pelas mulheres no cenário do gênero musical metal, afinal as mulheres enfrentam problemas de relações assimétricas de poder por conta do sistema patriarcal e heteronormativo em todos os âmbitos de suas vidas. Susane é professora do curso de História da UNB e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade. Já orientou 9 dissertações de mestrado e 3 teses de doutorado, parte dessa produção é sobre questões de relações de gênero. A presença de uma feminista, pesquisadora, professora universitária, compositora, vocalista e multi-instrumentista em uma banda de metal extremo é de grande importância para representatividade feminina e caminhar em direção a quebra de conceitos e paradigmas pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal em que vivemos.

A última e quarta entrevista realizada pela equipe da *Roadie Metal* não faz parte do quadro *GIRLS ON THE FRONT*, mas é com a Valhalla, banda fundada no final da década 1980 e uma das primeiras bandas de *death metal* composta apenas por integrantes mulheres, também é um dos grandes nomes de peso do *death metal* no Brasil. Essa entrevista não trata das questões de gênero e outras problemáticas ligadas ao machismo e heteronormatividade, mas sim foca na produção da banda em si, o que também é importante, pois valorizar a produção musical, sem estar sempre discutindo questões mais profundas de representatividade, também têm sua grande importância. Afinal a intenção da representatividade é ter o trabalho dessas mulheres valorizados no mesmo nível que os produzidos por homens, não tratando especial por ser feito por mulheres e não desmerecendo pelo mesmo motivo, apenas equidade.

---

<sup>4444</sup> Por uma História do Possível: Representações das Mulheres Incas nas Crônicas e na Historiografia, de Susane Rodrigues de Oliveira publicado em 2012 pela editora Paco Editorial.

A criação e resistência dessa banda é um importante marco para as mulheres dentro do contexto do *metal extremo*. Na presente entrevista, realizada em 2016, falam um pouco das dificuldades experienciadas ao longo da carreira:

“Por ter tantos anos de estrada, a Valhalla já passou por fases em que poderia ter alcançado um reconhecimento ainda maior, mas infelizmente as constantes mudanças na formação foram um dos principais obstáculos que nos impossibilitaram de executar todos os planos. Mesmo assim, diante de várias outras dificuldades, conseguimos, com persistência, concretizar quase todos os nossos objetivos. Como nunca tivemos tantas pretensões, penso que tivemos sim, o reconhecimento do nosso trabalho. Talvez hoje, com toda a tecnologia e acesso ao mundo virtual, essa atenção seja considerada maior.” (ARIADNE, 2016)

Ariadne foi quem respondeu a entrevista como representante da banda, na qual atuou como vocalista e baterista. Em 2019, após a entrevista, ela saiu da Valhalla. É interessante notar que uma dos problemas citados era a inconstância de membros na banda e esse problema persiste até hoje. Ariadne inclusive assumiu os vocais por conta da dificuldade em encontrar membros mulheres. Ao longo dos anos a Valhalla sofreu com essa inconstância de membros, mas elas sempre foram se adaptando, o que é importante para construção e incentivo do espaço para mulheres dentro do cenário do metal e maneira geral. Assim Ariadne fala um pouco sobre essas adaptações:

“Passamos por um período difícil para encontrar novas componentes para a banda. Esse foi um dos motivos pelo qual eu resolvi assumir os vocais. Do mesmo modo, a Alessandra, mesmo gravando a guitarra, passou a tocar o baixo nos shows. Quanto à composição, a parte melódica não sofreu mudanças, pois continuou a ser feita por nós três. O que realmente mudou foi a composição das letras, que passaram a ser feitas por mim e pela Adriana. Atualmente estou trabalhando na temática do nosso próximo material.” (ARIADNE, 2016)

A banda Valhalla teve períodos em que foi uma banda mista de homens e mulheres, na década de 2000, mas há 20 anos apenas mulheres participam da banda. O último lançamento da banda foi em 2016, mesmo período da entrevista, mas a banda ainda está ativa, utilizando as postagens e interações em redes sociais como critério de atividade.

Essas entrevistas mostram dificuldades vividas por essas mulheres, que articulam a teoria vista até aqui, mas também mostram todo trabalho de resistência e perseverança das mesmas. Nota-se que os problemas giram em torno, quase sempre, dos assuntos deste trabalho: relações assimétricas de poder, machismo estrutural, sistema patriarcal e hegemonia masculina. Há sim outras dificuldades específicas de cada mulher ou banda, mas o foco sempre está em torno das problemáticas citadas. Por isso é tão importante as mulheres se empoderarem estudando sobre esses assuntos, pois é uma forma de luta e resistência, trazendo autonomia para si e para comunidade de mulheres presentes no cenário do gênero musical metal.

## CONCLUSÃO

Por meio do trabalho apresentado conclui-se que, apesar de toda trajetória histórica das mulheres na música e, em específico, das mulheres no rock, metal e nos subgêneros do metal extremo, ainda há longo caminho pela frente para as mulheres musicistas e performers terem igualdade de presença e prestígio com relação aos homens. Mesmo que existam já uma quantidade significativa de bandas com a presença de vocalistas e instrumentistas mulheres, poucas delas possuem tanta visibilidade quanto bandas totalmente masculinas ou majoritariamente masculinas, afinal, como visto no presente trabalho, há um grande preconceito para com a capacidade das mulheres de compor e executar música.

O nicho do metal extremo é bastante masculinizado e por ser um aglomerado de subgêneros com características bastante agressivas, ou seja, o oposto do que é considerado feminino, as mulheres sofrem também o preconceito de não performarem feminilidade, por performarem o que é tido como masculinidade. Então quando uma mulher é instrumentista nesse meio, ou usa técnicas de vocais distorcidos e rasgados, a tendência é serem diminuídas em relação aos homens. Porém existe um outro lado, o lado de que as mulheres que performam essa agressividade acabam desmerecendo outras mulheres que performam feminilidade normativa nesse meio, e isso ocorre por conta do machismo estrutural em que nossa sociedade vive. Alguns grupos de mulheres acabam reproduzindo machismos em relação a outras mulheres, e outros grupos acabam sentindo que esse tipo de performatividade normativa enfraqueça a luta por igualdade de direitos no meio da cena do metal.

As bandas com a presença de mulheres que possuem maior reconhecimento são aquelas em que a mulher ocupa o cargo de vocalista da banda, pois está cumprindo seu papel de exibição física, deixando o instrumental para os homens, como o esperado historicamente. Infelizmente nesse tipo de banda ocorre a objetificação da mulher, pois ela é colocada em uma posição de destaque para ser exibida, as vezes tendo as suas habilidades enquanto cantora deixadas em segundo plano. Historicamente, o canto foi colocado em um patamar de não necessitar de tantas habilidades artísticas e criatividade com relação aos demais campos da música, e por isso as mulheres foram sempre colocadas para ocupar esse cargo. Por conta desse histórico de mulheres cantoras, bandas com vocalistas mulheres não causam estranheza e atraem um determinado tipo de público por conta

dos atributos físicos, infelizmente. Então a luta por igualdade de direitos não deixa de existir nesses casos, porque, por mais que as vocalistas tenham maior visibilidade, elas não são reconhecidas pelo que realmente importa e ainda são diminuídas com relação as capacidades dos homens.

A luta está apenas no começo e as mulheres sempre serão resistência ocupando os espaços que lhes são de direito.

## REFERÊNCIAS

- BAER, J. **Muted Group Theory by Cheri Kramarae**. University of Colorado, 2009. Disponível em: < [http://www.colorado.edu/communication/metadiscourses/Papers/App\\_Papers/Baer.htm](http://www.colorado.edu/communication/metadiscourses/Papers/App_Papers/Baer.htm)>. Acesso em: 04/03/2021
- BAYTON, M. M. Women and the electric guitar. In: WHITELEY, S. **Sexing the Groove: Popular music and gender**. London, New York: Routledge, 1997.
- BERAS, C.; FEIL, G. S. (Org.). **Sociologia do Rock**. Jundiaí: Paco Editorial: 2015.
- BLAY, E. A.; AVELAR, L. (Org.). **50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: a construção das mulheres como atores políticos e democráticos**. 1.ed São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.
- BROWN, A. R. et al. (Ed.). **Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies**. New York: Routledge, 2016.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CARSON, M.; LEWIS, T.; SHAW, S. M. **Girls Rock: Fifty Years of Women Making Music**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004.
- CAMPOY, L. C. **Trevas na cidade o underground do metal extremo no brasil**. 2008. Dissertação (Pós-graduação em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp066136.pdf>>. Acesso em: 17/06/2019.
- CAVALCANTI, P. Os 60 Maiores Momentos da História do Rock and Roll. **Revista Rolling Stone Brasil**, São Paulo, n. 107, 2015.
- CITRON, M. J. Gender and the Field of Musicology. **Current Musicology**, v. 53, p. 66, 1993a.
- CITRON, M. J. **Gender and the musical canon**. Chicago: University of Illinois Press, 1993b.
- CLAWSON, M. A. **Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band**. Cambridge, MA. Popular Music, 1999.

COATES, N. "(R)Evolution Now? Rock and the Political Potential of Gender". In **Sexing the Groove**. Whiteley, New York: Routledge, 1997.

COSTA, A. A. A. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Revista Gênero. Niterói**, v. 5, n. 2, p. 9-35, 1. sem. 2005.

CRYSTAL, D. Language and the internet. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 2006.

FEIGENBAUM, A. "**Some man designed the room I'm Standing in**": Marking Gender in Press Coverage of Ani DiFranco. Popular Music. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2005.

FRASCÁ, J. Resenha – Midnight Chase – Crucified Barbara Disponível em <<http://whiplash.net/materias/cds/169055-crucifiedbarbara.html>> 2012. Acesso em: 21/06/2019.

FRITH, S. "**The Magic That Can Set You Free**": The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community. Popular Music. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1981.

GELEDES. **Você sabia que foi uma mulher negra que criou o "Rock N'Roll"?**. Disponível <<https://www.geledes.org.br/voce-sabia-que-foi-uma-mulher-negra-que-criou-rock-nroll/>> em: Acesso em: 20/06/2021.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, W. **A entrevista fenomenológica e o estudo da experiência consciente**. Psicologia USP, 8(2), 305-336. 1997.

GOMES, R. C. S. ; MELLO, M. I. C. **Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas**. In: ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais [...]. [S. l.: s. n.], 2007.

Disponível em:  
[https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/etnomusicologia/etnom\\_RCSGomes\\_MICMello.pdf?fbclid=IwAR2xdqcPCG4GmGyqLOhWlsTYRxSn3UKEkgLLxcbNb33vwPHxz7fK2taBm-o](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_RCSGomes_MICMello.pdf?fbclid=IwAR2xdqcPCG4GmGyqLOhWlsTYRxSn3UKEkgLLxcbNb33vwPHxz7fK2taBm-o). Acesso em: 21/06/2019.

HALBERSTAM, J. **Female Masculinity**. London: Duke university Press, 1998.

JANOTTI, J. **Rock With the Devil**: Notas Sobre Gêneros e Cenas Musicais A Partir da Performatização do Feminino no Heavy Metal. In: SÁ, SIMONE PEREIRA; JANOTTI, JEDER. Cenas Musicais. Guararema SP: Anadarco, 2013.

KOSKOFF, E. Women and music in cross-cultural perspective. In **University of Illinois Press**. Illinois, 1989.

KLYPCHAK, B. C. **Performed Identities: Heavy Metal Musicians Between 1984 and 1991**. Bowling Green State University. Ohio, 2007.

LAURETIS, T. **Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction**. Indiana Univ Pr. Indiana, 1987.

LEITE, F. L. C. **Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra**. 2015. 320f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

LEONARD. M. 'Rebel Girl, You are the Queen of my World': Feminism, 'subculture' and grrrl power. In: WHITELEY, S. **Sexing the Groove: Popular music and gender**. London, New York: Routledge, 1997. cap 13.

LEONARD. M. **Gender in the music industry: rock, discourse and girl power**. In: Ashgate Publishing, Ltd. New York: Routledge, 2007.

LIMA, N. **As minas do metal não são feministas? É melhor rever os seus conceitos**. [S. l.], 11 mar. 2019. Disponível em: <<https://uniaodasmulheresdounderground.wordpress.com/2019/03/11/musicaextrema-feminista/>>. Acesso em: 20/06/2019.

LIMA, N. **Death metal das minas – 27 bandas nacionais com mulheres na formação**. [S. l.], 11 nov. 2017. Disponível em: <<https://uniaodasmulheresdounderground.wordpress.com/2017/12/11/death-metal-das-minas-27-bandas-nacionais-com-mulheres-na-formacao/>>. Acesso em: 20/06/2019.

MACKAY, R. J. **The experiences of Canadian women in popular music**. Queen's University. Kingston, Ontario, 2008.

MALHOTRA, N. k. et al. **Introdução à pesquisa de marketing**. Ex. 20, São Paulo: Prentice Hall, 2005.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Metodologia científica: ciência e conhecimento científico, métodos científicos, teoria, hipóteses e variáveis**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

MARTINS, A. P. A. O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. In: **Revista Café com Sociologia**, Vol.4, Nº1. Jan- abr. 2015.

MARTINS, I. R. **Mulheres entre o som e o silêncio imagens e representações das artistas de metal na loud!**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, [S. l.], 2011. Disponível em: <<https://run.unl.pt/bitstream/10362/6963/1/Mulheres%20entre%20o%20som%20e%20o%20sil%20%20In%20R%20%20Martins.pdf>>. Acesso em: 20/06/2019.

MAXWELL, J. A. **Qualitative research design: An interactive approach** (2. ed.). Thousand Oaks, CA: Sage. 2005.

MAZZOLENI, F. **As Raízes do Rock**. Tradução Andrea Gottlieb. 1.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MCCLARY, S. Towards a Feminist Criticism of Music. In: **Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes**, Vol. 10, nº 2, 1990.

MCCLARY, S. Of Patriarchs... and Matriarchs, Too. Susan McClary Assesses the Challenges and Contributions of Feminist Musicology. In **The Musical Times**. Vol. 135, No. 1816, Jun., 1994.

MENDONÇA, L. F. G. **Realidade das guitarristas de rock: uma entrevista com quatro mulheres guitarristas do Distrito Federal**. 2016. Monografia (Licenciatura em Música) - Universidade de Brasília, [S. l.], 2016. Disponível em: <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/14075/1/2016\\_LuizFellypeGoisdeMendonca.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/14075/1/2016_LuizFellypeGoisdeMendonca.pdf)>. Acesso em: 17/06/2019.

MONTEIRO, K M S. **A mulher no rock: sua presença e performance na cena em Belém do Pará**. In: 31ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2018, Brasília. **Artigo**[...]. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <[http://www.evento.abant.org.br/rba/31RBA/files/1541468704\\_ARQUIVO\\_Artigo\\_Keila\\_RBA\\_GT29.pdf?fbclid=IwAR2s3PTOlU6SqbNqR49-mPBBcxTj5My2d9HKkJTk2MU3fZ2M1bZwW08r4](http://www.evento.abant.org.br/rba/31RBA/files/1541468704_ARQUIVO_Artigo_Keila_RBA_GT29.pdf?fbclid=IwAR2s3PTOlU6SqbNqR49-mPBBcxTj5My2d9HKkJTk2MU3fZ2M1bZwW08r4)>. Acesso em: 18 /06/2019.

MORAES, L. L. **“Hordas do Metal Negro”**: guerra e aliança na cena black metal paulista. 2014. 214f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo. São Paulo.

MULHERES do Rock: O rock do DF e do Entorno sob o ponto de vista feminino. Brasília: Zine Oficial, 2010.

NOCHLIN, L. **Nochlin: Why No Great Women Artists?**. 2009. Disponível em: <<http://www.miracosta.edu/home/gflore/nochlin.htm>>. Acesso em: 13/05/2021

NOGUEIRA, I. P. ; FONSECA, S. C. **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Porto Alegre: [s. n.], 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/3/4/24-1>>. Acesso em: 20/06/2019.

O'HARA, C. **A Filosofia do Punk: mais do que barulho**. Tradução Paulo Gonçalves. São Paulo: Radical Livros, 2005.

PIRES, G. F. **MULHERES no Metal**. Direção: Gracielle Fonseca. Produção: Gracielle Fonseca. Roteiro: Gracielle Fonseca. Fotografia de Clebin Quirin. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=110&v=jj2EI8keIBs](https://www.youtube.com/watch?time_continue=110&v=jj2EI8keIBs)>. Acesso em: 20/06/2019.

PIRES, G. F. **“E a Bela ainda é Fera” - análise discursivo-crítica das performatividades de gênero nas entrevistas da revista roadie crew**. 2018. Dissertação (Pós-Graduação em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2018. Disponível em: <["E A BELA AINDA É FERA" - ANÁLISE DISCURSIVO-CRÍTICA DAS PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO NAS ENTREVISTAS DA REVISTA ROADIE CREW \(ufv.br\)](#)>. Acesso em: 18/06/2019.

PILCHER, J.; WHELEHAN, I. **Fifty Key Concepts in Gender Studies**. London: Sage. 2004.

REYNOLDS, L. **Strings Attached: Female guitarists in modern music**. ProQuest Discovery Guides. 2009. Disponível em: <<http://www.csa.com/discoveryguides/discoveryguides-main.php>>. Acesso em: 10/02/2021.

ROCK ZONE. **Mulheres do Rock no Brasil**. Disponível em: <<http://riorockzone.blogspot.com.br/2012/01/mulheres-do-rock-no-brasil.html>>. Acesso em: 12/06/2021.

SAMPIERI, R. H.; COLLADO, C. F.; LUCIO, M. P. B. **Metodologia de pesquisa**. 5 ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

SALIH, S. **Judith Butler**. Routledge 2002.

SEGNINI, L. R. P. **Os músicos e seu trabalho diferenças de gênero e raça**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, São Paulo, 6 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n1/06.pdf>>. Acesso em: 17/06/2019

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: **Educação e Realidade**, v. 15, n. 2, jul./dez, 1990.

SILVA, J. L. **O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e identidade juvenil**. 2008. Dissertação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/14932>>. Acesso em: 15/02/2021

TEIXEIRA, N. **O Protagonismo Feminino no Início do Rock Brasileiro**. In: II Congresso Internacional de estudos do Rock, 2015, Cascavel. Anais eletrônico. Cascavel: Unioeste, 2015. Disponível em: <<https://silo.tips/download/o-protagonismo-feminino-no-inicio-do-rock-brasileiro-nisio-teixeira-universidade>> . Acesso em: 08/06/2021.

THORNTON, S. L. **Rethinking "moral panic" for multi-mediated social worlds**. British Journal of Sociology, 1995.

WALLACE, K. M. **Song of the Sirens: A Qualitative Exploration of an All Woman Rock Band**. Thesis. 2008. Disponível em: <<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/7785?show=full>>. Acesso em: 14/05/2021

WALSER, R. **Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music**. Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, D. **Heavy metal: The music and its culture**. Da Capo Press, 2000.

WHITELEY, S. **Sexing the groove**. Routledge. 1997.

## REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS

Jennifer Kelly, "Girls on the Front: Jéssica da Mata – Arvak. 'Façam o que querem, simples assim. O underground precisa de mulheres engajadas na cena'". Entrevista com Jéssica da Mata, publicada no site Roadie Metal em 27/03/2021. Disponível em: <https://roadie-metal.com/girls-on-the-front-jessica-da-mata-arvak-facam-o-que-querem-simples-assim-o-underground-precisa-de-mulheres-engajadas-na-cena/>

Daniela Farah, "Girls on the Front: Susane Hécate fala sobre sua carreira, mulheres no metal, cena underground e mais". Entrevista com Susane Hécate, publicada no site Roadie Metal em 15/06/2020. Disponível em: <https://roadie-metal.com/girls-on-the-front-susane-hecate-fala-sobre-sua-carreira-mulheres-no-metal-cena-underground-e-mais/>

Jéssica Alves, "Girls on the Front: 'Me enche de orgulho ver a mulherada sendo front, brilhando nos palcos', diz Vanessa Rafaelly, nova vocalista do Mercy Killing". Entrevista com Vanessa Rafaelly, publicada no site Roadie Metal em 05/09/2020. Disponível em: <https://roadie-metal.com/girls-on-the-front-me-enche-de-orgulho-ver-a-mulherada-sendo-front-brilhando-nos-palcos-diz-vanessa-rafaelly-nova-vocalista-do-mercy-killing/>

Roadie Metal, "Roadie Metal entrevista: Valhalla – O death metal feminino conquistando o mundo!" Entrevista com a banda Valhalla, publicada no site Roadie Metal em 05/06/2016. Disponível em: <https://roadie-metal.com/roadie-metal-entrevista-valhalla-o-death-metal-feminino-conquistando-o-mundo/>

## ANEXOS

## A.TABELA:

## A1.

BANDA	ANO	LOCAL	MEMBROS ATUAIS/ÚLTIMOS MEMBROS	TIPO DE SOM	EM ATIVIDADE (2021)
Volkana	1987-1996 2017	Brasília-DF	Bruna Terroni (guitarrista), Marielle Loyola (vocalista), Priscila Tieme (baixista), Karen Ramos (guitarrista), Sérgio Facci (baterista)	Trash Metal	Sim
Flammea	1987-1994 2016	Brasília-DF	Ananda Martins (vocalista), Luciana Boas (guitarrista), Ana Lima (baterista), Rosane Galvão (baixista)	Trash Metal	Sim
Valhalla	1988	Brasília-DF	Michelle Godinho (baixista e vocalista), Adriana Tavares (guitarrista)	Death Metal	Sim
Mercy Killing	1988	Salvador-BA (antes); Curitiba-PR (agora)	Leonardo (baixista), Texa Hard (guitarrista), José Sepka (baterista), Vanessa Rafaelly (vocalista)	Trash Metal	Sim
Torture Squad	1990	São Paulo-SP	Castor (baixista, backing vocal), Amílcar Christófaró (baterista), Rene Simionato (guitarrista), Mayara “Undead” Puertas (vocalista)	Trash Metal; Death Metal	Sim
AJNA	1991	São Paulo-SP	Nando Simões (baixista), Elizabeth Queiroz “Tibet” (vocalista), Lucas Pelarin (guitarrista)	Industrial Trash Metal	Sim

Miasthenia	1994	Brasília-DF	Hécate (vocalista, tecladista), Thormianak (guitarrista), Nygrom (baterista), Aletea (baixista)	Melodic Pagan Black Metal	Sim
Losna	1997	Porto Alegre-RS	Fernanda (baixista, vocalista), Marcelo (baterista), Débora (guitarrista, backing vocal)	Crossover; Trash Metal	Sim
Decimator	1999	Porto Alegre-RS	Patricia Bressiani (baixista), Alceu Martins (baterista), Rodrigo Weiler (guitarrista), Paulo Hendler (guitarrista, vocalista)	Trash Metal	Sim
Midnightmare	1999	Santo André-SP	Simone (baixista, vocalista), Quercia (baterista), Kedley (guitarrista)	Brutal Death Metal	Último registro em 2018
Panndora	2000	Manringá-PR	Adrismith (bateria); Luana Bomb (guitarra); Renata Paschoa (vocalista); Taise Biora (baixo); Luana Maran (guitarra)	Heavy Metal	Sim
Corporate Death	2001	Jundiaí-SP	Aline Lodi (ex-vocalista, 2014-2019), Damien Mendonça (guitarrista, baixista), Flávio Ribeiro (atual vocalista), Rafael Cau (baterista)	Death Metal	Sim
Scatha	2004	Rio de Janeiro-RJ	Cíntia Ventania (baixista, backing vocal), Cynthia Tsai Yuen (baterista), Lenhador (vocalista)	Heavy Metal; Trash Metal	Não há registro se está ativa ou não
Madness	2005	Piracicaba-SP	Rô Moreira (baixista), Alexandre Guerreiro (vocalista), Mário Carvalho (guitarrista), Daniel Fuzaro (baterista)	Death Metal	Sim
Soul Torment	2005	Campo Bom-RS	Deisi Wolff (vocalista), Marcos (baixista), Marlon (baterista), Rodrigo (guitarrista), Rafael	Trash Metal	Sim

			Nevoa (guitarrista)		
Arandu Arakuaa	2008	Brasília-DF	Zândhio Huku (guitarrista, viola caipira, tecladista, vocal tribal, instrumentos tradicionais), João Mancha (baterista, percussionista, atabaque, berimbau), Guilherme Cezário (guitarrista), Andressa Barbosa (vocalista, baixista), Sérgio Piazzon (flautista, percussionista)	Folk Metal (indígena brasileiro)	Sim
Cauterization	2008-2018	Presidente Prudente-SP	Trojillo Jr (baterista), Maysa Rodrigues (guitarrista, vocalista)	Blackened Death Metal	Não
Hatefulmurder	2008	Rio de Janeiro-RJ	Renan Ribeiro (guitarrista, backing vocal), Thomás Martin (baterista), Felipe Modesto (baxista), Angélica Burns (vocalista)	Death Metal; Trash Metal; Metalcore	Sim
Exxon	2009	Ponta Grossa-PR	Claudia Neumann (vocalista, guitarrista), Eduardo Abud (baterista), Paulo Kuller (baixista), Leandro Tayo (guitarrista)	Trash Metal; Death Metal	Em Pausa
HellArise	2009	São Paulo-SP	Flávia Morniētári (vocalista), Kito Vallim (baxista), Daniel Crivello (guitarrista)	Trash Metal; Death Metal	Sim
Hylidae	2009	Rio Branco-AC	Aldine Padula (vocalista), Erbeson Chaves (guitarrista), Roberto Bala (baterista), Anderson Cassidy (baixista)	Death Metal; Trash Metal	Sim
AMNOST	2010-???	Caratinga-MS	Nayara Oliveira (vocalista, baixista), José Carlos Neto (baterista), Alexandre Cabral (guitarrista), Halff Lima (guitarrista)	Death Metal	Não
Nervosa	2010	São Paulo-SP	Prika Amaral (guitarrista, backing	Trash Metal	Sim

			vocal), Mia Wallace (baixista), Eleni Nota (baterista), Diva Satanica (vocalista)		
Over Death	2010-2019	São Paulo-SP	Daniel Avalos (baterista), Leandro Calejon (guitarrista, vocalista), Suellen Rocha (vocalista), Gabriel Rizzo (baixista)	Death Metal; Trash Metal	Não
Sinaya	2010	São Paulo-SP	Mylena Monaco (vocalista, guitarrista), Eric Akune (baixista), Janaina Melo (baterista), Helena Nagagata (guitarrista)	Trash Metal; Death Metal	Sim
Armum	2011	Goiânia-GO	Camila Andrade (baixista, vocalista), Gesiel Coelho (guitarrista, vocalista), Moyz Henrique (guitarrista)	Death Metal	Sim
The Wasted	2011	Tatuí-SP	Neto Silver (baixista, vocalista), Rodrigo Mariano (baterista), Lina Kruze (guitarrista), Rafael Oliveira (vocalista, guitarrista)	Heavy Metal; Groove Metal	Sim
Voicifera	2011-2017	Recife-PE	Marcella Tiné (baterista), Lidiane Pereira (guitarrista), Erika Mota (guitarrista), Eveline Torres (baixo), Ray Torres (vocalista)	Death Metal; Trash Metal	Em pausa
Apophizys	2012-2017	Passo Fundo-RS	Daigo Dametto (baixista), Luana Dametto (baterista), Juliano dos Santos (guitarrista), Arthur Navarini (guitarrista), Eder Aguirre (vocalista)	Death Metal	Não
Crucifyce	2012	Uberaba-MG	Henrique (baixista), Danilo Santos (baterista), Carlos Augusto (guitarrista), Tayssa Oliveira	Trash Metal; Groove Metal	Sim

			(vocalista)		
Horny for Blood	2012-2016	São Paulo-SP	Caio Pelado (baixista), Marília Massaro (vocalista)	Crossover; Trash Metal	Não
Santa Muerte	2012	São Paulo-SP	Rebecca Prado (baixista, backing vocal), Jhully Souza (baterista), Marília Massaro (guitarrista, vocalista)	Crossover; Trash Metal	Sim
Visceral Leishmaniasis	2012	Rio de Janeiro-RJ	Chriscia Ira Costa (vocalista), Matthew Musick (guitarrista), Mario Humberto (baterista)	Slam Brutal Death Metal	Sim
AnkerkeriA	2013	Fortaleza-CE	Alessandra Castro (baixista), Marcelo Louco (guitarrista), Joice Lopes (vocalista), Vicente Ferreira (baterista), Felipe Facó (guitarrista)	Death Metal	Sim
Artaxe	2013	São Paulo-SP	Daiany Ferraz “She-Wolf” (vocalista), Bianca Duarte (guitarrista), Leonora Mólka (baterista)	Trash Metal; Death Metal	Sim
Daimonos	2013	Natal-RN	Lucas Daniel (baterista, guitarrista, baixista), Mirella Jambo (vocalista)	Death Metal	Sim
Evil Inside	2013	Rio de Janeiro-RJ	Mike Nil (baterista), Fernanda Borges (vocalista), Marcus Fraga (guitarrista)	Melodic Death Metal	Sim
MorrigaM	2013	Macapá-AP	Fernanda Brasil (vocalista), Mateus Mendes (baterista), Artur Mendes Costa (baixista), Luan Ferreira (guitarrista)	Folk Metal; Melodic Death Metal	Sim, porém última atividade em 2017
Human Atrocity	2014	Brasília-DF	Renata Néia (baterista), Hernan Sepulchral Voice (guitarrista), Andrea Tormentor (vocalista),	Death Metal	Sim

			Joubert Melo (baixista)		
Tyranno	2014	Rio de Janeiro-RJ	Michelle Diabolic (baixista), Bitch Hünter (baterista), Dyd Bastard (vocalista, guitarrista)	Death Metal; Trash Metal	Sim
Krise	2014-2016	Ilhéus-BA	Ana Cléa (guitarrista, vocalista), Eliane Matos (baixista), Maria Luísa (baterista)	Trash Metal	Não
ABORN	2015	São Paulo-SP	Tamy Leopoldo (baixista, backing vocal), Taty Kanazawa (guitarrista e vocalista), Beatriz Paiva (guitarrista), Isabela Moraes (ex-baterista)	Trash Metal; Death Metal	Sim
Braincrusher	2015-2017	Rio Claro-SP	Murilo Birolo (baixista, vocalista), Miriam Momesso (baterista, vocalista), Jota HC (guitarrista)	Crossover; Trash Metal	Em Pausa
Petals Blade	2015	Castanhal-PA	Victor Hugo (baixista), Norielly Oliveira (baterista), Alana Fernandes (guitarrista), Leonardo Souza (vocalista)	Death Metal; Trash Metal	Sim
Kultist	2016	São Paulo-SP	Karine Campanille (guitarrista), Ya Exodus (guitarrista), Dan Pacheco (vocalista), Letícia Figueiredo (baterista)	Black Metal; Trash Metal	Sim
Eskröta	2017	Rio Claro/São Carlos-SP	Tamy Leopoldo (baixista), Ya Exodus (guitarrista, vocalista), Jhon França (baterista)	Crossover; Trash Metal	Sim
Revenge to Betrayal	2017	Recife-PE	Wesley Ramos (baixista), Densson Alexandre (baterista), João Leite (guitarrista), Miguel Andrade (guitarrista), Suellen Araújo (vocalista)	Trash Metal; Death Metal	Sim
Descanse em Paz	2018	São Paulo-SP; Curitiba-PR	Lucas Cunha (baixista), Igor Bollos (guitarrista), João Wegher (guitarrista, vocalista), Miriam	Trash Metal	Sim

			Momesso (baterista)		
Ignis Perpetua	2019	Curitiba-PR	Khaoe Rocha (baixista), Ewerton Farinhuka (baterista), Ideraldo Ferreira (guitarrista), Ian Schmoeller (tecladista), Vanessa Rafaelly (vocalista)	Symphonic Metal	Sim
Hokmoth	2019	Curitiba-PR	Lucas Rafalski (baixista), Mario Junior (baterista), Yuri Seima (guitarrista, baixista), Tati Klingel (vocalista)	Black Metal	Sim
Dripping Insanity	2020	Curitiba-PR	Caio Ferreira (guitarrista), Gabriela "Hizaqueen" (vocalista), Thaís "Zero" (baixista)	Crossover; New Metal	Sim