

Entre gatas, demônias, flores e darma:

atravessamentos de
gênero em cenas musicais
natalenses de rock



Karina Moritzen


Edições
UERN


FAPERN

Entre gatas, demônias, flores e darma:

atravessamentos de
gênero em cenas musicais
natalenses de rock

Karina Moritzen



NATAL/RN
2022

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

UERN



Reitora

Cicília Raquel Maia Leite

Vice-Reitor

Francisco Dantas de Medeiros Neto

Diretora de Sistema Integrado de Bibliotecas

Jocelânia Marinho Maia de Oliveira

Chefe da Editora Universitária – EDUERN

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

Conselho Editorial das Edições UERN

José Elesbão de Almeida

Isabela Pinheiro Cavalcanti Lima

Kalidia Felipe de Lima Costa

Regina Célia Pereira Marques

Maria José Costa Fernandes

José Cezinaldo Rocha Bessa

Capa e ilustração da Capa:

Andressa Louise Macedo Dantas

Diagramação

Gabriela Mabel Alves Vieira

Ilustrações Editoriais:

Maria Helena de Medeiros

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Moritzen, Karina.

Entre Gatas, Demônias, Flores e Darma: atravessamentos de gênero em cenas musicais natalenses de rock [recurso eletrônico]. / Karina Moritzen. – Mossoró, RN: Edições UERN, 2022.

152 p. PDF.

ISBN: 978-85-7621-372-7 (E-book).

1. Feminismo – Emancipação da mulher. 2. Movimento feminista – Natal, RN. 3. Bandas de rock – Mulheres. I. Moritzen, Karina. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN/BC

CDD 305.42

Bibliotecário: Aline Karoline da Silva Araújo CRB 15 / 783

Editora Filiada á



Meus amigos e minhas amigas,

O Programa de Divulgação e Popularização da Produção Científica, Tecnológica e de Inovação para o Desenvolvimento Social e Econômico do Rio Grande do Norte, pelo qual foi possível a edição de todas essas publicações digitais, faz parte de uma plêiade de ações que a Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Norte (FAPERN), em parceria, nesse caso, com a Fundação Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (FUERN), vem realizando a partir do nosso Governo.

Sempre é bom lembrar que o investimento em ciência auxilia e enriquece o desenvolvimento de qualquer Estado e de qualquer país. Sempre é bom lembrar ainda que inovação e pesquisa científica e tecnológica são, na realidade, bens públicos que têm apoio legal, uma vez que estão garantidos nos artigos 218 e 219 da nossa Constituição.

Por essa razão, desde que assumimos o Governo do Rio Grande do Norte, não medimos esforços para garantir o funcionamento da FAPERN. Para tanto, tomamos uma série de medidas que tornaram possível oferecer reais condições de trabalho. Inclusive, atendendo a uma necessidade real da instituição, viabilizamos e solicitamos servidores de diversos outros órgãos para compor a equipe técnica.

Uma vez composto o capital humano, chegara o momento também de pensar no capital de investimentos. Portanto, é a primeira vez que a FAPERN, desde sua criação, em 2003, tem, de fato, autonomia financeira. E isso está ocorrendo agora por meio da disponibilização de recursos do PROEDI, gerenciados pelo FUNDET, que garantem apoio ao desenvolvimento da ciência, tecnologia e inovação (CTI) em todo o território do Rio Grande do Norte.

Acreditando que o fortalecimento da pesquisa científica é totalmente perpassado pelo bom relacionamento com as Instituições de Ensino Superior (IES), restabelecemos o diálogo com as quatro IES públicas do nosso Estado: UERN, UFRN, UFERSA e IFRN. Além disso, estimulamos que diversos órgãos do Governo fizessem e façam convênios com a FAPERN, de forma a favorecer o desenvolvimento social e econômico a partir da Ciência, Tecnologia e Inovação (CTI) no Rio Grande do Norte.

Por fim, esta publicação que chega até o leitor faz parte de uma série de medidas que se coadunam com o pensamento – e ações – de que os investimentos em educação, ciência e tecnologia são investimentos que geram frutos e constroem um presente, além, claro, de contribuir para alicerçar um futuro mais justo e mais inclusivo para todos e todas!

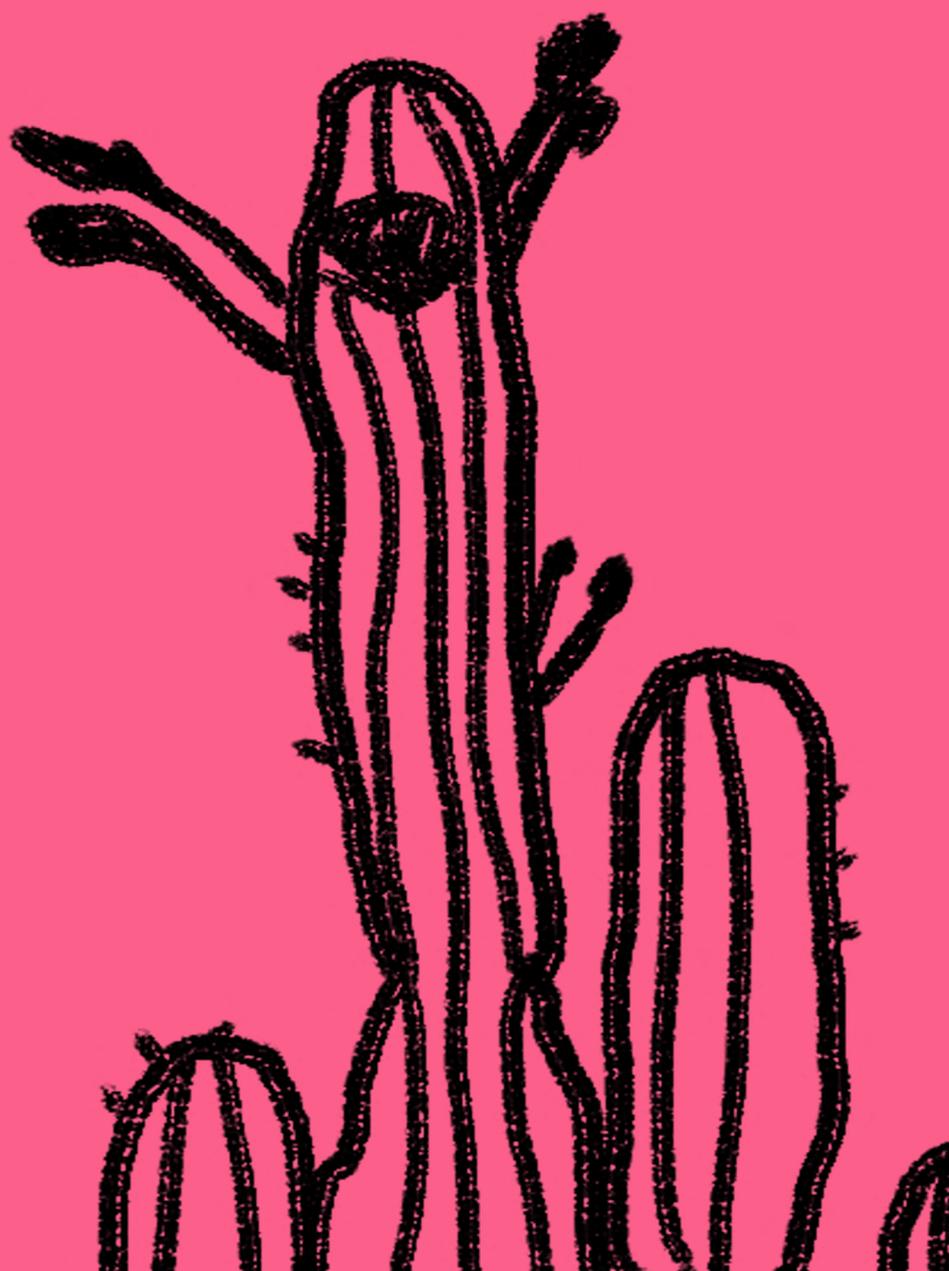
Boa leitura e bons aprendizados!



Fátima Bezerra

Governadora do Rio Grande do Norte

PARCERIA PELO
DESENVOLVIMENTO
CIENTÍFICO DO RN



A Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Norte (FAPERN) e a Fundação Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (FUERN) sentem-se honradas pela parceria firmada em prol do desenvolvimento científico, tecnológico e de inovação. A publicação deste livro eletrônico (*e-book*) é fruto do esforço conjunto das duas instituições, que, em setembro de 2020, assinaram o Convênio 05/2020–FAPERN/FUERN, que, dentre seus objetivos, prevê a publicação de quase 200 e-books. Uma ação estratégica como fomento de divulgação científica e de popularização da ciência.

Esse convênio também contempla a tradução de *sites* de Programas de Pós-Graduação (PPGs) das Instituições de Ensino Superior do Estado para outros idiomas, apoio a periódicos científicos e outras ações para divulgação, popularização e internacionalização do conhecimento científico produzido no Rio Grande do Norte. Ao final, a FAPERN terá investido R\$ 100.000,00 (cem mil reais) oriundos do Fundo Estadual de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNDET), captados via Programa de Estímulo ao Desenvolvimento Industrial do Rio Grande do Norte (PROEDI), programa aprovado em dezembro de 2019 pela Assembleia Legislativa na forma da Lei 10.640, sancionada pela governadora, professora Fátima Bezerra.

Na publicação dos *e-books*, estudantes de cursos de graduação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERJ) são responsáveis pelo planejamento visual e diagramação das obras. A seleção dos bolsistas ficou a cargo da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PRAE/UERN).

Foram 41 obras submetidas em sete (07) editais, 38 delas serão lançadas. Os editais abrangeram diferentes temáticas assim distribuídas: no Edital 17/2020 - FAPERN, os autores/organizadores puderam inscrever as obras resultantes de suas pesquisas de mestrado e doutorado defendidas junto aos PPGs de todas as Instituições de Ciência, Tecnologia e Inovação (ICTIs) do Rio Grande do Norte, bem como coletâneas que foram resultados de trabalhos dos grupos de pesquisa nelas sediados.

No Edital nº 18/2021 - FAPERN, realizou-se a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Turismo para o desenvolvimento do Rio Grande do Norte”. No Edital nº 19/2021 - FAPERN, foi inscrita a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Educação para a cidadania e para o desenvolvimento do Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. No Edital nº 20/2021 - FAPERN, foi realizada a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema «Saúde Pública, desenvolvimento social e cidadania no Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. O Edital nº 21/2021 - FAPERN trouxe a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Segurança pública, desenvolvimento social e cidadania no Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. O Edital nº 22/2021 - FAPERN apresentou a chamada para a publicação de e-books sobre o tema “Pesquisas

sobre o Bicentenário da Independência do Brasil (1822-2022): desdobramentos para o desenvolvimento social e/ou econômico do RN”. O Edital nº 23/2021 – FAPERN realizou a chamada para a publicação de *e-books* sobre o tema “Pesquisas sobre o Centenário da Semana de Arte Moderna (1992-2022) desdobramentos para o desenvolvimento social e/ou econômico do RN”.

Com essa parceria, a FAPERN e a FUERN unem esforços para o desenvolvimento do Estado do Rio Grande do Norte, acreditando na força da pesquisa científica, tecnológica e de inovação que emana das instituições potiguaras, reforçando a compreensão de que o conhecimento é transformador da realidade social.

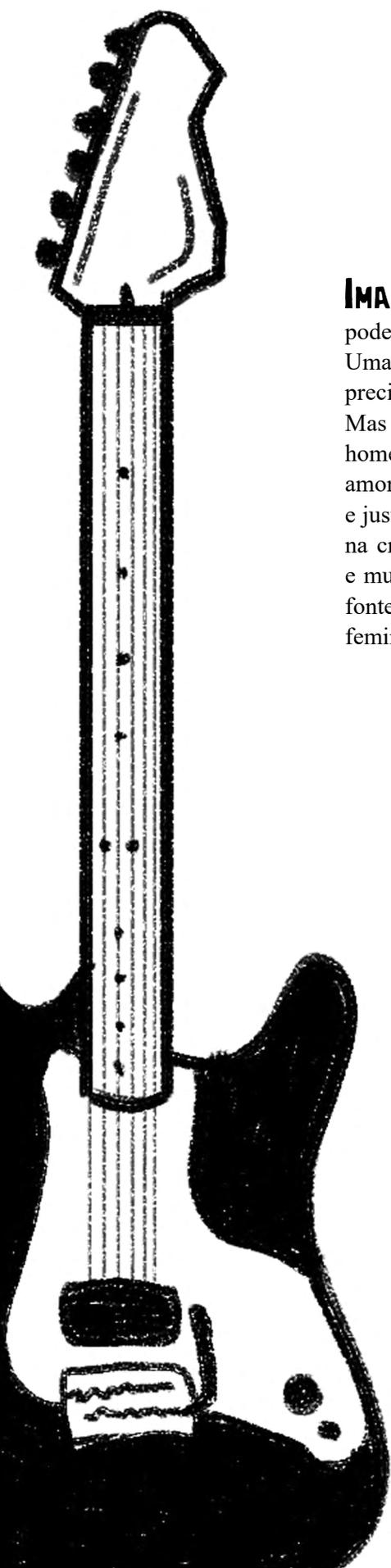
Agradecemos a cada autor(a) que dedicou seu esforço na concretização das publicações e a cada leitor(a) que nelas tem a oportunidade de ampliar seu conhecimento, objetivo final do compartilhamento de estudos e pesquisas.



*Maria Lúcia
Pessoa Sampaio*
Diretora-Presidente da FAPERN



*Cicília Raquel
Maia Leite*
Presidente da FUERN



IMAGINE VIVER EM UM MUNDO ONDE todos nós podemos ser quem somos, um mundo de paz e possibilidades. Uma revolução feminista sozinha não criará esse mundo; precisamos acabar com o racismo, o elitismo, o imperialismo. Mas ela tornará possível que sejamos pessoas – mulheres e homens – autorrealizadas, capazes de criar uma comunidade amorosa, de viver juntas, realizando nossos sonhos de liberdade e justiça, vivendo a verdade de que somos todas e todos “iguais na criação”. Aproxime-se. Veja como o feminismo pode tocar e mudar sua vida e a de todos nós. Aproxime-se e aprenda, na fonte, o que é o movimento feminista. Aproxime-se e verá: o feminismo é para todo mundo.

bell hooks em "O Feminismo É Para Todo Mundo"

Agradecimentos

Desde o ensino médio realizado junto ao curso técnico em Turismo no IFRN, passando pela graduação em Comunicação Social na UFRN, culminando no mestrado em Estudos da Mídia também na UFRN, posso dizer sem sombra de dúvidas que foram os investimentos públicos em educação dos governos de Lula e Dilma que me alavancaram ao lugar social que ocupo hoje.

Foi no governo Dilma que recebi minha primeira bolsa de pesquisa do CNPq — durante minha passagem pelo IFRN — como parte do projeto Física Itinerante, coordenado pelo inesquecível professor Zanoni Tadeu. A pesquisa consistiu da confecção de experimentos para demonstrar conceitos da Física de maneira visual e tátil, levando-os para cidades do interior do estado e apresentando-os para alunos das escolas locais. Os Institutos Federais no Rio Grande do Norte foram bastante beneficiados pelos governos de Lula e Dilma, experienciando uma expansão dos *campi* no interior, levando educação e ciência a localidades remotas e possibilitando novas opções de carreira a moradores de cidades afastadas dos centros mais urbanizados do estado.

Foi no governo de Dilma que, do mesmo modo, fui agraciada com uma bolsa do programa Ciência sem Fronteiras, possibilitando minha primeira experiência acadêmica internacional durante um ano na University of East London. Já não foi no governo de Dilma, porém, que fui agraciada com a minha bolsa CAPES de mestrado; eram medidas do seu governo que ainda estavam em vigor. Hoje, no governo de Jair Bolsonaro, assistimos ao enfraquecimento das instituições, ao descrédito total da ciência e ao esvaziamento do investimento na formação de novos pesquisadores brasileiros, forçando muitos a abandonarem a pesquisa ou buscarem oportunidades em países estrangeiros. Gostaria de agradecer imensamente a Lula e Dilma pelas oportunidades com as quais me agraciaram através da abertura de portas acadêmicas.

Agradeço também ao meu amigo Pedro Lucas pelo auxílio durante a seleção e início deste processo. Agradeço aos colegas de pós-graduação por tornarem o caminho mais leve, e com os quais muito aprendi durante as aulas compartilhadas: Alice, Manu, Andrielly, Erick e Gunther. Agradeço à minha amiga Cibele pelas revisões e correções rápidas e essenciais. Agradeço à minha mãe pelo suporte e investimento na minha educação a duras penas. Agradeço ao meu orientador Daniel Meirinho por aceitar o desafio de orientar um projeto da área de Comunicação e Música, sendo um companheiro de publicações e de direcionamentos da maior importância para a execução final do trabalho. Agradeço

à professora e referência na área de Comunicação e Música no Brasil Luciana Xavier de Oliveira pela participação na banca de qualificação e de defesa, tecendo comentários de extrema relevância para a evolução da pesquisa; assim como aos professores Tobias Queiroz e Denise Carvalho pelas colocações brilhantes na defesa desta dissertação.

Por fim, agradeço a Nicky pelo carinho, amor e companheirismo nos últimos anos, especialmente durante meu período de mestrado-sanduíche na Aarhus University. A vontade de estarmos juntos impulsiona meu desenvolvimento acadêmico e meu crescimento pessoal. *Mange tak, jeg elsker dig.*





RESUMO

Esta pesquisa investiga a participação de bandas formadas exclusivamente por mulheres na cena musical de rock independente de Natal/RN em três diferentes décadas que foram influenciadas pelas transformações da mídia e do movimento feminista: 1960 (segunda onda), 2000 (terceira onda) e 2010 (quarta onda). A segunda onda marcou a revitalização do movimento com as famosas contribuições de Simone de Beauvoir; a terceira trouxe as reivindicações das feministas das margens para o centro (HOOKS, 2019; LUGONES, 2019; CARNEIRO, 2019) e a quarta marca a influência dos meios digitais na popularização do discurso feminista (PARRY et. al., 2019). Utilizando o conceito de cenas musicais desenvolvido por Will Straw (1991), assim como as interpretações de pesquisadores brasileiros como Jeder Janotti Jr. (2013), Simone Pereira de Sá (2011; 2013), Luciana Xavier de Oliveira (2018) e Tobias Queiroz (2019), esta dissertação constrói um panorama que atravessa as cenas musicais de rock independente atuantes na cidade do Natal, dando destaque às bandas compostas exclusivamente por mulheres. Busca-se entender por que há uma disparidade de gênero entre a quantidade de musicistas homens e mulheres atuantes nestas cenas musicais. Por meio de uma revisão histórica da chegada do rock a Natal, que remonta dos anos 1950 até os dias atuais, identifica-se as bandas compostas exclusivamente por mulheres, e suas integrantes são entrevistadas qualitativamente para que seja desenvolvida uma análise dentro das categorias “relação com a música”, “relação com o feminismo” e “relação com a cena musical”. As categorias estão em sintonia com as teorias feminista, de gênero e dos estudos culturais sobre mulheres e o rock, a fim de melhor compreender as mediações que impactam e dificultam suas existências em cenas musicais de rock. O objetivo da pesquisa é alcançado através de entrevistas não-estruturadas que foram realizadas com dezessete mulheres. São elas as integrantes das bandas estudadas em profundidade: *As Gatas*, ativas em 1966; *Darma*, em 2005; *Flor de Nis e demonia* em 2017. Além delas, fazem também parte da pesquisa uma das musicistas das *Peraltas*, ativas nos anos 1960, e duas organizadoras do festival feminista *Girls on X*. As entrevistas foram coletadas de diferentes maneiras para melhor alcançar as mulheres, tendo sido feitas presencialmente, por *Skype*, por e-mail e por *Whatsapp*. A análise dos conteúdos foi orientada por Bardin (1971), juntamente com o embasamento discutido na fundamentação teórica. As mediações que atravessam as existências das mulheres nas cenas musicais, suas primeiras experiências como musicistas (LEONARD, 2007; BAYTON, 2005a; BAYTON, 2005b; COHEN, 2005; MCROBBIE, 2005) e seu contato com o feminismo são discutidas para guiar as análises desenvolvidas.

Palavras-chave: feminismo, cenas musicais; Natal; gênero; música; rock.



This research investigates the participation of bands composed exclusively by women in independent rock music scenes in Natal/RN during three different decades that were influenced by transformations of media and the feminist movement: 1960 (second wave), 2000 (third wave) and 2010 (fourth wave). The second wave marked a revitalization of the movement with the famous contributions of Simone de Beauvoir; the third brought up the claims of feminists from the margins to the centre (HOOKS, 2019; LUGONES, 2019; CARNEIRO, 2019) and the fourth marks the influence of digital media on the popularisation of the feminist discourse (PARRY et. al., 2019). Applying the music scenes concept developed by Will Straw (1991), just like the interpretations of Brazilian researchers such as Jeder Janotti Jr. (2013), Simone Pereira de Sá (2011; 2013), Luciana Xavier de Oliveira (2018) e Tobias Queiroz (2019), this thesis builds a panorama that crosses independent rock music scenes active in the city of Natal, highlighting bands composed exclusively by women. It attempts to understand the reason for gender disparity between the quantity of men and women musicians active in these music scenes. Through a historical revision of the arrival of rock in Natal that dates back to the 1950's until present day, it identifies bands composed exclusively by women and their members are interviewed qualitatively so that an analysis inside the categories “relationship with music”, “relationship with feminism”, and “relationship with the music scene” can be developed. The categories are in synch with the theories of gender, feminism and cultural studies about women and rock in order to better understand the mediations that impact and challenge their existence in rock music scenes. This work's goal is reached through non-structured interviews that were performed with seventeen women. They are members of the bands studied in depth: *As Gatas*, active in 1966; *Darma*, in 2005; *Flor de Nis* and *demonia* in 2017. Beyond them, one of the musicians of the *Peraltas* active in the 1960's and two organisers of the *Girls on X* festival are also a part of this research. The interviews were collected in different ways to better reach the aforementioned women, such as in person, through *Skype*, e-mail and *Whatsapp*. The analysis of the content was oriented by Bardin (1971), alongside with the basis discussed in the theoretical foundation. The mediations that cross women's existences in music scenes, their first experiences as musicians (LEONARD, 2007; BAYTON, 2005a; BAYTON, 2005b; COHEN, 2005; MCROBBIE, 2005) and their contact with feminism are discussed to guide the analysis that was developed.

Palavras-chave: feminism, music scenes; Natal; gender; rock.

LISTA DE FIGURAS

- 21** **Figura 1** – Festival DoSol 2015
- 43** **Figura 2** – Baixo construído por membros de uma cena anarcopunk
- 43** **Figura 3** – Baixo construído por membros de uma cena anarcopunk
- 63** **Figura 4** – Relato sobre a influência estadunidense na identidade natalense
- 70** **Figura 5** – As Luluzinhas na AABB em 1970. Da esquerda para a direita: Fátima Assunção, Carminha Soares, Betânia e Thérbia
- 71** **Figura 6** – Sílvia Benigno cantando Mutantes com a banda Butterfly em 1969. As Peraltas ao lado do conjunto Os Vândalos.
- 73** **Figura 7** – Alunas do CIC, inclusive a entrevistada Ilza e a guitarrista Cristina Lamas
- 85** **Figura 8** – Terceira fase da Darma
- 86** **Figura 9** – Flyer do lançamento do Disco
- 91** **Figura 10** – Flor de Nis em pré-produção do primeiro disco
- 93** **Figura 11** – Banda demonia no Festival MADA 2018
- 95** **Figura 12** – Festival Girls on X (2012)
- 103** **Figura 13** – Categorias de análise
- 106** **Figura 14** – Sexualidade das entrevistadas
- 107** **Figura 15** – Identidade de gênero das entrevistadas
- 107** **Figura 16** – Raça/cor autodeclarada das entrevistadas
- 108** **Figura 17** – Escolaridade das entrevistadas
- 109** **Figura 18** – Habitação das entrevistadas



LISTA DE TABELAS

102

Tabela 1 – Relação de entrevistadas

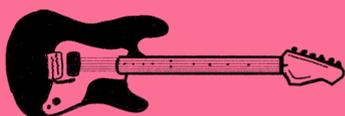
LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

| | |
|-----------------|---|
| TAM | Teatro Alberto Maranhão |
| ITEP | Instituto Técnico-Científico de Perícia |
| LCD | Laboratório Cultural Disconexa |
| CCCS | Centre for Contemporary Cultural Studies |
| UFRN | Universidade Federal do Rio Grande do Norte |
| RN | Rio Grande do Norte |
| UFRB | Universidade Federal do Recôncavo da Bahia |
| LGBTQIA+ | Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual e + |
| UNICAMP | Universidade Estadual de Campinas |
| REN | Rádio Educadora de Natal |
| USO | Organização dos Serviços Unidos |
| SCBEU | Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos |
| CIC | Colégio Imaculada Conceição |
| FAN | Festival de Artes do Natal |
| CPTM | Companhia Paulista de Trens Metropolitanos |
| MPB | Música Popular Brasileira |



SUMÁRIO

| | |
|-----|---|
| 19 | INTRODUÇÃO |
| 26 | CAPÍTULO 1 – GÊNERO, PÓS-COLONIALISMO, FEMINISMO E GIRO DECOLONIAL |
| 27 | 1.1 O espetáculo do outro: consegue a mulher subalternizada ser ouvida? |
| 35 | CAPÍTULO 2 – CENAS MUSICAIS E O CONTEXTO BRASILEIRO DE COLONIAL |
| 36 | 2.1 O conceito de cenas musicais afasta-se de comunidades musicais ou subculturas |
| 44 | 2.2 “Punk rock não é só pro seu namorado”: mulheres nas cenas musicais de rock |
| 49 | 2.3 “Minha resistência é minha revolução”: <i>Riot Grrrl</i> , feminismo e branquitude |
| 55 | CAPÍTULO 3 – A HISTÓRIA DA CENA MUSICAL NATALENSE DE ROCK INDEPENDENTE |
| 56 | 3.1 “Cidade brasa e todos os meus amigos que tocam guitarra”: a formação cultural da cidade do natal |
| 64 | 3.2 “Dos destinos que cheguei, é do caminho que lembro mais”: as cenas musicais natalenses de rock independente |
| 68 | 3.3 Conjuntos musicais femininos natalenses da década de 1960/1970 |
| 71 | 3.3.1 As Gatas |
| 74 | 3.3.2 As décadas de 1980 e 1990 |
| 78 | 3.3.4 Darma |
| 89 | 3.3.4 Flor de Nis |
| 91 | 3.3.5 demonia |
| 94 | 3.3.6 <i>O Festival Girls on X: O Riot Grrrl em Natal/RN</i> |
| 97 | CAPÍTULO 4 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS |
| 99 | 4.1 Ferramentas metodológicas |
| 100 | 4.2 Amostra da pesquisa |
| 103 | 4.3 Categorias de análise |



| | |
|------------|---|
| 105 | CAPÍTULO 5 – CATEGORIAS DE ANÁLISE: FEMINISMO, MÚSICA E CENAS MUSICAIS |
| 106 | 5.1 Formulário Online |
| 109 | 5.2 Relação com o feminismo |
| 118 | 5.3 Relação com a música |
| 130 | 5.4 Relação com a cena musical natalense de rock independente |
| 136 | CONSIDERAÇÕES FINAIS |
| 139 | REFERÊNCIAS |



- 151** ANEXO I – Natal – Divisão Administrativa
- 152** ANEXO II – Ribeira e Cidade Alta – Circuito Histórico, Turístico e Cultural





INTRODUÇÃO

Meu envolvimento pessoal com uma cena musical de rock independente natalense começou, assim como muitos adolescentes da minha época, no final dos anos 2000. Minhas primeiras saídas noturnas aconteceram na Rua Chile, localizada no bairro histórico da Ribeira, outrora um dos maiores polos comerciais da cidade. Ao tornar-se uma região negligenciada pelo poder público, a Ribeira passou a ser também pouco frequentada pelos habitantes de Natal. Nesse sentido, o abandono parece ter implicações diretas na relação íntima que as pessoas possuem com a cidade, fazendo com que culturalmente pouco se ocupem os espaços públicos. O local abriga hoje, entre outros estabelecimentos: o porto; mercados de peixes; velhos armazéns; pequenos bares; o Teatro Alberto Maranhão (TAM) — fechado para reforma desde 14 de julho de 2015¹ —; prédios públicos como a sede do Instituto Técnico-Científico de Perícia (ITEP), uma agência do Banco do Brasil; e o jornal Tribuna do Norte. Nesses pequenos armazéns, alguns coletivos culturais como o espaço teatral Casa da Ribeira, ABOCA Espaço Cultural e o Laboratório Cultural Disconexa (LCD) — ocupando o mesmo lugar onde anteriormente ficava o Centro Cultural DoSol — ainda movimentam a cena artística natalense e a vida noturna do bairro².

A Ribeira contém em si décadas de sociabilidade que remontam de quando a grande quantidade de exportação e importação por meio do porto tornou a Rua Chile — antiga Rua do Comércio, Rua da Praia, Rua da Ribeira, Rua da Alfândega, Rua Tarquínio de Souza — um local central à vida da cidade (CUNHA, 2014). Foi nessa rua onde ocorreu a estreia do cinema na capital em 16 de abril de 1898, em uma exibição feita nas paredes de um armazém de açúcar (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017). A história da Rua Chile também passa pela presença dos soldados estadunidenses em Natal na década de 1940, pela movimentação originada no porto entre as décadas de 1980 e 1990, e pela reocupação do bairro após uma revitalização nos anos 1990, que levou à abertura de bares e boates focados em um público-alvo de classe média e alta (CUNHA, 2014, p. 121).

Desde o fim dos anos 1990, o largo da Rua Chile hospeda uma cena musical de rock independente (CUNHA, 2014). O gênero musical rock — apesar de apresentar-se como centro de uma cena musical mais estruturada no final dos anos 1990 — pode ser rastreado em Natal até os anos 1950. Em 1957, as exibições dos filmes “Juventude Transviada” (RAY, 1955) no

1 TRIBUNA DO NORTE. “Projeto do Teatro Alberto Maranhão terá ajustes técnicos”. *Tribuna do Norte*. Publicado em: 19 mai. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2YNqudf>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

2 Até o momento, durante a pandemia de COVID-19, todos os espaços culturais encontram-se temporariamente fechados.

Cinema Rio Grande e “O Selvagem” (BENEDEK, 1953) no Cinema Rex foram os primeiros contatos dos jovens natalenses com o novo ritmo do rock’n’roll, história documentada pelo Diário de Natal. Segundo Pinheiro e Pinheiro (2017), alunas do tradicional colégio Atheneu costumavam fugir das aulas para comparecer às concorridas sessões de filmes de Elvis Presley no Cinema Rio Grande. A diretora Angélica Moura via-se obrigada a fazer plantão na bilheteria para trazer de volta à escola as transgressoras.

Uma vez por ano desde 2007³ estive presente como espectadora no Festival DoSol⁴ — nessa época ainda localizado nos armazéns e galpões da Rua Chile — assistindo a shows de artistas renomados no cenário local, nacional e internacional, como: Céu (RJ), Letrux (RJ), Metá-Metá (SP), Macaco Bong (MT), Mombojó (PE), Figueroas (AL), *The Donnas* (EUA), Calistoga (RN), Fukai (RN), Mahmed (RN), N.T.E. (RN) e Koogu (RN). Pessoas dos mais diversos lugares do Brasil e do mundo⁵ vêm a Natal no mês de novembro durante o Festival DoSol e trazem consigo moda, cultura e música.

A convergência de pessoas e bandas proporcionada pelo festival transforma a cidade uma vez por ano no centro de uma cena musical translocal⁶ de rock independente, que também atua em outras capitais do país. O Festival DoSol em algumas edições chegou a ter eventos em cidades do interior, viabilizando um intercâmbio entre a cena musical da capital e outras regiões do estado. Além da música, o evento musical traz uma aura de diferença a uma cidade pacata devido a uma política oligárquica e incentivos culturais de difícil acesso (LUCAS, 2019; CARVALHO, 2018; SILVA, 2017).

3 Com exceção dos anos de 2013 e 2019, por motivos de intercâmbios internacionais através do Ciência sem Fronteiras e do mestrado-sanduíche na Aarhus University.

4 Chefiado por Ana Morena e Anderson Foca, o DoSol é uma produtora de eventos e um selo musical que lança artistas potiguares.

5 Refiro-me aqui aos músicos que se apresentam no festival, visto que o *lineup* todos os anos é repleto de bandas de outros estados e, por vezes, países. Informações disponíveis em: <<http://dosol.com.br/>>. Acesso em: 19 mar. 2020.

6 Cenas musicais homólogas que acontecem simultaneamente em lugares diferentes, mantendo comunicação entre si (BENNETT e PETERSON, 2004, p. 8).



Figura 1 – Festival DoSol 2015.



Fonte: Facebook do Festival DoSol.

Nos outros dias do ano, no entanto, essa cena mantinha-se e se mantém ainda em movimento mais lento: estabelecimentos abrem e fecham em definitivo, bandas começam e encerram seus trabalhos, mas nada disso suprime a existência da produção musical de rock independente em Natal/RN. Essa produção remonta à década de 1960, como demonstra o livro “100 discos de rock potiguar para ouvir sem precisar morrer” (ALVES et al., 2016), organizado por jornalistas e acadêmicos. O site “O Inimigo” tem registrado as atividades dessa cena de maneira independente desde 2008⁷; tais características refletem a efemeridade típica das cenas musicais (STRAW, 1991).

Além do Festival DoSol, Natal é palco anualmente de outra grande festividade musical: o Festival MADA. Ambos completaram em 2019, respectivamente, 16 e 21 anos de atividade em Natal, e criaram o hábito de não só trazer para a cidade artistas de renome nacional e internacional, mas também fornecer aos artistas locais uma oportunidade única de se apresentar perante grandes audiências. Muitos foram os festivais que também movimentaram cenas musicais de rock independente natalenses: o Festival de Artes do Natal ou FAN (Festival do Forte), entre 1978 e 1988 (LIMA, 2018), o Festival da Mocidade em 1985 (CUNHA, 2014), o Festival Catamaran em 2014⁸, o Festival Garagem de Rua desde 2016 e ainda em atividade⁹,

7 O INIMIGO. “About”. **O Inimigo**. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/o-inimigo/about>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

8 MONTEIRO, Clara. “1 Festival Catamaran de música acontece neste sábado”. **Revista Pagu**. Publicado em: 14 out. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3mbi3Te>>. Acesso em: 10 out. 2019.

9 OLIVEIRA, Cecília. “Conheça o Festival Garagem de Rua que tem movimentado a Zona Norte”. **Apartamento 702**. Publicado em: 01 ago. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3ijfQD1>>. Acesso em: 15 jan. 2020.



o Selvagem Festival em 2015, o *Under the Sun* em 2016, o Festival Brasante em 2016, o Brasinha Core em 2017, entre outros.

O sucesso nacional de bandas natalenses como o *Far From Alaska* — banda que possui duas mulheres em sua formação — chamou a atenção da revista *Vice* em 2017, que produziu uma matéria intitulada “O novo rock de Natal está em plena ascensão”¹⁰. Citando o Festival MADA e o DoSol como vetores de uma cena musical de rock, o texto também menciona as bandas Plutão Já Foi Planeta, Talma&Gadelha e Camarones Orquestra Guitarrística, como mais exemplos de bandas de rock natalenses que ganharam notoriedade nacional e possuem integrantes mulheres.

Inicialmente, minha contribuição para essa cena veio por meio da produção de eventos — um papel comumente relegado às mulheres dentro das cenas musicais. Entre os anos de 2015 e 2018, organizei (junto com os parceiros Shilton, Mari, Leandro, Leka, Pepe, Erildo, Nanda, Ramon e muitos outros) eventos musicais independentes¹¹ por intermédio da Brasinha Produções¹². Apesar de estar presente frequentemente nessa cena musical, foram poucas as vezes em que vi bandas compostas exclusivamente por mulheres em cima dos palcos. Minhas bandas locais preferidas (Mahmed, Koogu, Fukai, Jubarte Ataca) eram compostas exclusivamente por homens.

Esse fato não era algo que me incomodava ou criava inquietação: era o normal, o esperado, o corriqueiro. Foi apenas após os primeiros contatos com o feminismo por meio das redes sociais que a percepção de uma desigualdade de gênero nessa cena musical me acometeu. Essa pesquisa busca responder, portanto, à seguinte pergunta principal: *quais mediações atravessam bandas compostas exclusivamente por mulheres nas cenas musicais natalenses de rock independente em três diferentes momentos históricos?* Como perguntas secundárias, temos: *como essas mulheres tornaram-se musicistas? Qual era o relacionamento das entrevistadas com o movimento feminista? Como começaram a frequentar a cena musical de rock independente natalense?*

Para responder a esta pergunta, a pesquisa em questão apresenta um mapeamento das atividades de bandas com formação exclusivamente de mulheres em Natal desde os anos 1960 até os dias atuais, por meio de uma genealogia da cena musical de rock independente natalense. Reitero aqui que o foco da pesquisa são apenas bandas em que todas as integrantes

10 RIBEIRO, Eduardo. “O novo rock de Natal está em plena ascensão”. *Vice Brasil*. Publicado em: 27 jun. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2FoZ9Y2>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

11 A Brasinha Produções organizou o Festival Brasante, o Brasinha Core, e shows de artistas nacionais como Figueroas e Menores Atos. Maiores informações em: <<https://www.facebook.com/brasinhabrasola/>>.

12 A Brasinha Produções é uma produtora de eventos independentes atuante em Natal/RN.



são mulheres: bandas mistas são mais comuns, apesar de não serem maioria. A escolha por focar em bandas compostas apenas por mulheres busca trazer um contraponto à posição majoritária das bandas compostas apenas por homens na cena musical de rock independente natalense.

Além de retratar as histórias das bandas estudadas em uma tentativa de fornecer um relato histórico que prolongue seus legados, a pesquisa também buscou investigar suas experiências enquanto mulheres e o caminho que as levou à música, ao rock, ao feminismo e à cena musical de rock independente natalense da qual fizeram parte. Foram conduzidas entrevistas não-estruturadas com as integrantes e suas respostas foram separadas em três categorias de análise: a relação com a música; a relação com o feminismo; e a relação com a cena musical natalense de rock independente. As bandas estudadas são: *As Gatas*, *Darma*, *Flor de Nis* e *demonia*¹³. Foram entrevistadas 17 mulheres no total: uma d'*as Gatas*; cinco da *Darma*; cinco da *Flor de Nis*; e quatro da *demonia*. Além delas, foram coletadas informações com Angela Dieb, baterista d'*as Peraltas* nos anos 1960; e com duas das produtoras responsáveis pelo festival *Girls on X*¹⁴ já que o evento foi o primeiro exemplo de uma iniciativa explicitamente feminista na cena estudada. Os depoimentos foram coletados entre julho de 2019 e agosto de 2020 de formas diferentes que estão melhor esquematizadas na metodologia, sendo elas: pessoalmente, por *Skype*, por *Whatsapp* e por e-mail.

A última banda estudada, *demonia*, é pessoalmente próxima a mim enquanto pesquisadora: nessa banda, sou vocalista e ativista feminista, o que me qualifica como pesquisadora participante. Ciente da dificuldade que esta curta distância traz para a objetividade da pesquisa, esta seção trará informações práticas sobre as atividades da banda. As análises dentro das categorias, porém, levam em consideração apenas o conteúdo presente nos depoimentos coletados com as outras integrantes.

As categorias de análise estão diretamente relacionadas aos capítulos teóricos da dissertação. No primeiro capítulo, serão discutidas as questões de gênero, feminismo e interseccionalidade sob a luz dos escritos de Judith Butler (2018; 2019), Gayle Rubin (2017), Simone de Beauvoir (1967), Audre Lorde (2019a; 2019b), hooks (2019), Lugones (2019) e Carneiro (2019). A teoria feminista e as teorias *queer* representam um dos pilares de sustentação do trabalho, evidenciando as demandas de gênero, raça e classe que permeiam o movimento feminista hoje. Uma análise verdadeiramente completa envolve também um entendimento profundo das opressões presentes na sociedade, e o processo de construção do Outro que embasa tais estruturas desiguais. A formulação dos estereótipos que constroem a ideia do

13 A grafia do nome da banda é feita em letras minúsculas e sem acento.

14 Uma das produtoras do *Girls on X*, Karla Farias, foi também entrevistada como baixista da banda *demonia*.



Outro é apontada como a base das opressões de gênero, raça, classe e daquelas provenientes do colonialismo. Aqui, trabalha-se com autores como Stuart Hall (2013) em “*Spectacle of the Other*” e Frantz Fanon (1968; 2008).

No contexto da cena musical natalense independente de rock, os estudos sobre as cenas musicais guiaram a pesquisa sobre esses espaços específicos de sociabilidade. No segundo capítulo, foi desenvolvida uma contextualização histórica desde os estudos sobre subculturas elaborados pela Escola de Chicago e pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) em Birmingham (GELDER e THORNTON, 1997), até desembocar no conceito de cenas musicais firmado por Will Straw (1991), que foi posteriormente aplicado ao contexto brasileiro por diversos pesquisadores como Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr. (2013), Thiago Soares (2017), Luciana Xavier de Oliveira (2018), e Tobias Queiroz (2019) em sua ideia de cena musical decolonial. Também no segundo capítulo, foi central a interseção entre os estudos de gênero e cenas musicais, subculturas e musicologia.

No terceiro capítulo, os procedimentos metodológicos foram detalhados à exaustão para que o leitor possa melhor compreender o caminho percorrido para alcançar os dados coletados. Logo em seguida, o quarto capítulo trouxe um histórico da formação da cena musical de rock independente do Natal que, por fim, possibilitou o surgimento das bandas exclusivamente compostas por mulheres, sendo o foco desta pesquisa. Após essa ambientação da cidade, será o momento de relatar a história da cena natalense de rock independente, citando as principais bandas que construíram um arquivo com mais de 60 anos de produção independente (ALVES et al., 2016), explicitando os fatores que contribuíram para sua formação.

É também no quarto capítulo que a pesquisa trará quatro bandas compostas exclusivamente por mulheres que viveram diferentes períodos históricos e midiáticos: as *Gatas* nos anos 1960; a *Darma*, primeira banda local com formação unicamente de mulheres a deixar registro sonoro no início dos anos 2000; a *Flor de Nis* e a *demonia*, bandas que surgiram em 2017 e estão ainda em atividade. Os dados foram coletados através de entrevistas com as integrantes, pesquisas em matérias jornalísticas, acervo de fotografias pessoal das artistas e, quando cabível, conteúdos das redes sociais. Busca-se, por fim, compreender como foi a experiência dessas mulheres na música e nas cenas musicais das quais fizeram e fazem parte.

Além desses grupos musicais, o objeto ainda incluirá o Festival *Girls on X* que ocorreu em 2011 e 2012, primeira produção cultural expressamente feminista da cena musical de rock independente natalense de que se tem registro. Produzido por mulheres natalenses inspiradas pelo *Riot Grrrl*, o Festival trouxe a Natal nomes importantes para o movimento a nível nacional como o Anti-Corpos (SP) e o Noskill (PB), além de incentivar o surgimento



de diversas bandas locais que se apresentaram durante o festival, embora não tenham dado continuidade após as duas edições. O *Girls on X* tem relevância para este trabalho pois foi financiado de forma independente e representa o primeiro momento de movimentação declaradamente feminista dentro da cena musical natalense de rock independente.

Em uma tentativa de estender a análise da presença de mulheres na cena musical natalense de rock independente, foi elaborado um formulário online repassado para as entrevistadas que estiveram presentes nas cenas musicais. O formulário permitiu desvendar as características de classe, gênero e raça daquelas que chegaram a tocar em bandas exclusivamente formadas por mulheres na cena musical natalense de rock independente. Abordando essas categorias de forma descritiva, o formulário foi aplicado em 14 das entrevistadas, limitando-se àquelas que estiveram presentes em cenas musicais mais estruturadas e que, portanto, se encaixam melhor no conceito de Straw (1991): as integrantes da *Darma*, da *Flor de Nis* e da *demonia*. Utilizando-se do *Google Forms*, o formulário foi encaminhado logo após as realizações das entrevistas para organizar dados quantitativos sobre as entrevistadas.

Por fim, após essa coleta de dados, buscou-se encontrar os motivos pelos quais as mulheres acabam excluídas das cenas musicais de rock e de seus palcos, desvendando também o perfil daquelas que superaram as disparidades de gênero e chegaram a ocupar um espaço que a elas é frequentemente negado. O apagamento e silenciamento histórico reforçam a ideia de que mulheres no rock são um fenômeno incomum. Entretanto, cabe observar o que se encontra sob essa premissa: o sistema de sexo/gênero (RUBIN, 2017) que constrói as convenções do que é próprio do masculino e do feminino é o motivo pelo qual as bandas compostas exclusivamente por mulheres são menos comuns do que as de homens nas cenas musicais estudadas.



capítulo 1.

**GÊNERO,
PÓS-COLONIALISMO,
FEMINISMO E GIRO
DECOLONIAL**



1.1 O ESPETÁCULO DO OUTRO: CONSEGUE A MULHER SUBALTERNIZADA SER OUVIDA?

Antes de enveredar pela investigação das bandas de mulheres presentes na cena musical natalense de rock independente, busca-se aqui justificar inicialmente por que tal estudo é necessário. A história da opressão, seja ela motivada por gênero, orientação sexual, colonialismo, raça ou classe está frequentemente perpassada pela ideia do Outro. Esse Outro, distante, destacado e desprovido da mesma humanidade dedicada ao sujeito original, está submetido por construções teóricas que, por muito tempo, contaram com o respaldo da sociedade científica.

É essa negação e medo em relação ao desconhecido, representado pelo Outro, que leva sujeitos a reforçarem uma imposição da própria existência em detrimento a dos demais, legitimando não só as opressões, mas também fortalecendo regimes autoritários e abrindo caminho para crimes contra a humanidade — humanidade essa reprimida no Outro. É ao que Judith Butler chama a atenção em *Quadros de Guerra* (2017), denunciando o fato de que decisões políticas determinam através da precariedade quais vidas merecem ou não viver, e posteriormente quais delas são dignas de luto, pois “a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa” (BUTLER, 2017, p. 32).

Em 1951, Michel Leiris dedicou o livro *Raça e Civilização: A questão racial perante a ciência moderna* à desconstrução de uma ideia vigente na antropologia da superioridade do homem branco ao homem negro. Na introdução, Leiris (1951) afirma categoricamente que o preconceito racial não passa de uma ideia preconcebida e disseminada devido a razões econômicas e políticas. No ano seguinte, Frantz Fanon (2008) publicou pela primeira vez o clássico das ciências humanas *Peles Negras, Máscaras Brancas*, destrinchando o racismo e suas consequências sobre a vida de pessoas negras.

Natural da ilha de Martinica, Fanon formou-se em psiquiatria e filosofia na França, fez também parte da Frente Nacional de Libertação da Argélia (GORDON, 2008, p. 11). Seus escritos foram negligenciados por universidades estadunidenses e enaltecidos na América do Sul entre as décadas de 60 e 70. No Norte Global¹⁵, só começaram a ser melhor analisados, aparecendo em diversas publicações nos anos 1980 com a ascensão do pensamento pós-colonial, o que fez com que ganhassem notoriedade na década de 1990 dentre os estudos da Diáspora Africana (GORDON, 2008).

¹⁵ Usamos aqui a ideia de Norte e Sul Global de Boaventura de Sousa Santos. Segundo Santos (2009), a linha abissal é o que separa aqueles que possuem voz (Norte) e os que são silenciados (Sul).



Os Condenados da Terra, publicado pela primeira vez em 1961, influenciou intensamente os estudos pós-coloniais; é nele que Fanon destrincha em detalhes o caráter psicológico da dominação colonial e sugere soluções para uma libertação real do colonizado. A obra *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, foi um exemplo do legado de Fanon na literatura sul-americana. Segundo Fanon (1968, p. 28): “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois. A linha divisória, a fronteira, é indicada pelos quartéis e delegacias de polícia”. Fanon divide o mundo entre colonizadores e colonizados, demonstrando como a violência física e do pensamento impõe um complexo de inferioridade ao colonizado, que tende a valorizar exacerbadamente a cultura e tudo aquilo que se relaciona ao colonizador. Em oposição a essa tendência, os estudos pós-coloniais representaram nos anos 1980 uma ruptura da hegemonia do pensamento do Norte Global, pensamento esse que direciona ao resto do mundo um olhar condescendente.

Em *Pode o Subalterno Falar?*, Gayatri Spivak (2010) defende que é preciso cuidado para que a visão do acadêmico não tome a forma do próprio agente invisibilizador do sujeito subalterno. A autora constrói seu argumento para afirmar que “a preocupação substancial com a política dos oprimidos, que é frequentemente responsável pelo apelo de Foucault, pode ocultar um privilégio do intelectual e do sujeito ‘concreto’ da opressão que, na verdade, agrava o apelo” (SPIVAK, 2010, p. 101). Quanto à posição de subalternidade, contudo, vale salientar que há uma diferença entre lugar epistêmico e lugar social, visto que o sistema-mundo moderno/colonial é por vezes responsável por pessoas subalternizadas que compactuam com os ideais do opressor (BERNARDINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016). Segundo Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 19): “o que é decisivo para se pensar a partir da perspectiva subalterna é o compromisso ético-político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico”.

É interessante notar que a tradução do verbo “*can*”, do original “*Can the Subaltern Speak?*”, pode também ser entendida como “Consegue o Subalterno Falar?”. No I Seminário de Epistemologias Subalternas e Comunicação, a doutoranda em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Andrielle Mendes em sua fala na mesa redonda “Epistemologias do Sul e Narrativas de Resistência” reformulou a pergunta de Spivak para: “Consegue a mulher subalternizada ser ouvida?”. Troca-se aqui também o termo “subalterno” por “subalternizado”, com o intuito de indicar que os sujeitos estão em condição de subalternidade por terem sido ali colocados por alguém (um “subalternizador”), e não por esse ser um estado imutável ou mesmo inerente a esses sujeitos.

O Outro também se faz presente na produção da autora feminista Simone de Beauvoir (1967), quando essa afirma que a humanidade tem se dividido em *Uns* e *Outros* desde as mais primitivas sociedades, e que “a alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano. [...] a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1967, p. 11):



NINGUÉM nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (BEAUVOIR, 1967, p. 9)

As reflexões de Simone de Beauvoir (1967) sobre o Outro podem ser também utilizadas para todo o tipo de estereótipo que classifica o desviante da norma como estranho, incomum. Aqui estão localizadas as construções sociais que definem que são os homens e não as mulheres que melhor se encaixam nas cenas musicais de rock independente. É esta diferenciação entre seres humanos que cria as disputas de poder, que transforma o próximo em um inimigo em potencial, despindo-o então de sua humanidade e justificando diversas atrocidades cometidas ao longo da história, já que “os judeus são ‘outros’ para o antissemita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários” (BEAUVOIR, 1967, p. 11).

Segundo Stuart Hall (2013) em *The Spectacle of the Other*, ao refletir sobre a representação negra na mídia:

Estereotipar, em outras palavras, é parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. Constrói uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “desviante”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o que “pertence” e o que não ou é “Outro”, entre “insiders” e “outsiders”, Nós e Eles. Facilita as “ligações” ou o agrupamento de todos Nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginada”; e envia ao exílio simbólico todos Eles – “os Outros” - que são em alguma maneira diferentes – “além do pálido”. (HALL, 2013, p. 248)¹⁶

Hall (2013) se apoia na psicanálise para investigar como a subjetividade do sujeito se forma de acordo com a imagem do Outro, com o que é diferente de si mesmo, e cita a necessidade de estereotipar como uma maneira de reduzir o Outro a um significado mais simples e facilmente absorvido. O autor também aponta para o fato de que estereotipar normalmente significa que há uma desigualdade de poder. No início do texto, Hall (2013) afirma que apesar de usar exemplos quanto à representação negra na mídia, a diferenciação construída pode ser também aplicada a categorias de “gênero, sexualidade, classe e deficiência”¹⁷ (HALL, 2013, p. 215).

16 Tradução nossa.

17 Tradução nossa.



Em uma leitura inserida dentro do capítulo dedicado a *The Spectacle of the Other*, Sander Gilman (2013) afirma que os estereótipos permitem que nos tornemos indivíduos ao marcar a diferenciação entre si mesmo e o mundo exterior, tendo início nos mais recentes desenvolvimentos que ocorrem durante a infância. Por sua vez, Gilman (2013) também aponta que os seres humanos possuem o poder de diferenciar entre as características presentes no estereótipo e o indivíduo isolado; a autora divide dessa maneira as personalidades em patológicas e não-patológicas. As patológicas são incapazes de fazer a distinção entre estereótipo e indivíduo, pois suas representações mentais do mundo baseiam-se inteiramente nas linhas de diferença, tornando-se agressivas em direção às pessoas reais às quais os estereótipos se referem. As não-patológicas tratam o estereótipo como um mecanismo de enfrentamento, mas são capazes de controlar a agressividade, abandonando o estereótipo assim que a ansiedade é superada.

No caso do gênero, portanto, o homem representa o ponto inicial do sujeito, relegando à mulher o espaço secundário dedicado ao Outro. É por esse motivo que “precisamos rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária, precisamos de uma historicização e de uma desconstrução autêntica dos termos da diferença sexual” (SCOTT, 2019, p. 64). Nesta passagem, Lorde (2019) denuncia a incapacidade das sociedades atuais em lidar com as diferenças de maneira tolerante e respeitosa:

A rejeição institucionalizada da diferença é uma necessidade absoluta em uma economia baseada no lucro que precisa de forasteiros como superávit. Como membros dessa economia, *todos* nós fomos programados para reagir com medo e ódio às diferenças humanas e a lidar com essas diferenças de determinada maneira, dentre três: ignorá-las e, se isso não for possível, imitá-las se acharmos que são dominantes, ou destruí-las se acharmos que são subordinadas. Mas não temos modelos para conviver com nossas diferenças como iguais. Em consequência disso, essas diferenças têm sido mal interpretadas e mal utilizadas a serviço da separação e da confusão.

Sem dúvida, entre nós existem diferenças bem reais de raça, idade e gênero. Mas não são elas que estão nos separando e sim nossa recusa em reconhecer essas diferenças e em examinar as distorções que resultam do fato de nomeá-las de forma incorreta e aos seus efeitos sobre o comportamento e a expectativa humana. (LORDE, 2019a, p. 240)

Ao invés de construir um ambiente de aceitação e dignidade perante as diferenças, a economia capitalista faz uso delas para dividir e conquistar. É indo na contramão dessa realidade que a teoria feminista, a teoria pós-colonial e mais recentemente a teoria decolonial têm procurado, portanto, investigar as opressões para que se consiga por fim alcançar uma sociedade onde elas não existam.



Gayle Rubin (2017), antropóloga e pesquisadora de referência nos estudos de gênero, em seu ensaio “O Tráfico de Mulheres”, publicado pela primeira vez em 1975, dialoga com autores como Marx, Engels, Lévi-Strauss, Lacan e Freud para chegar ao cerne da opressão enfrentada pelas mulheres nas mais diferentes sociedades. Segundo Rubin (2017, p. 10), “uma mulher é uma mulher. Ela só se transforma em mulher do lar, em esposa, em escrava, em coelhinha da *Playboy*, em prostituta, em um ditafone humano, dentro de determinadas relações”. Utilizando o conceito do sistema de sexo/gênero, Rubin (2017, p. 9) busca chegar ao fundo da motivação desta desigualdade pois acredita que “a análise das causas da opressão das mulheres constitui a base de qualquer avaliação do que deveria ser modificado para tornar possível uma sociedade sem hierarquia de gênero”.

É nesse ensaio que Rubin (2017, p. 11) estabelece o próprio conceito do sistema de sexo/gênero¹⁸ como sendo “a parte da vida social em que reside a opressão das mulheres, das minorias sexuais, e de certos aspectos da personalidade humana presente nos indivíduos”. Iniciando por analisar a obra de Marx, a autora argumenta que somente o capitalismo¹⁹ não poderia ser apontado como a causa da opressão de gênero, visto que essa tem se feito presente em sociedades que não podem ser descritas como capitalistas – por exemplo, a própria Europa feudal e pré-capitalista. Citando Marx quando fala sobre as necessidades biológicas e humanas do trabalhador, Rubin (2017) destaca a seguinte frase: “diferentemente das outras mercadorias, a determinação do valor da força de trabalho contém um elemento histórico e moral” (MARX *apud* RUBIN, 2017, p. 15).

É precisamente esse “elemento histórico e moral” que determina que uma “esposa” esteja entre as necessidades de um trabalhador, que as mulheres, e não os homens, façam o trabalho doméstico, e que o capitalismo seja herdeiro de uma longa tradição na qual as mulheres não herdaram, na qual as mulheres não exercem papel de liderança, na qual as mulheres não falam com Deus. Foi esse “elemento histórico e moral” que instaurou no capitalismo um patrimônio cultural de formas de masculinidade e feminilidade. É nesse “elemento histórico e moral” que a totalidade do domínio do sexo, da sexualidade e da opressão sexual se encontra subsumida. E a brevidade do comentário de Marx apenas vem chamar atenção para a vastidão da área da vida social que ele abarca e deixa de examinar. É apenas submetendo à análise esse “elemento histórico e moral” que se pode descrever as estruturas da opressão sexual. (RUBIN, 2017, p. 16)

18 Conceito esse utilizado posteriormente por Butler em “Problemas de Gênero”.

19 Rubin define capitalismo como “um conjunto de relações sociais — formas de propriedade, etc. — no qual a produção consiste em transformar o dinheiro, as coisas e as pessoas em capital (RUBIN, 2017, p. 12).



O “elemento histórico e moral” ao qual Marx e Rubin (2017) se referem pode ser compreendido como as mediações que influenciam a vivência em sociedade. Stuart Hall (2013) também se refere a esse “elemento histórico e moral” como a cultura, afirmando que: “a cultura permeia toda a sociedade. É o que distingue o elemento ‘humano’ na vida social do que é simplesmente conduzido biologicamente” (2013, p. xix)²⁰. São os costumes passados de geração em geração que reforçam preconceitos e estereótipos de gênero e sexualidade, acabando por renovar desse modo as opressões sociais. É este sistema de sexo/gênero que na opinião de Rubin (2017, p. 55) deve ser “reorganizado por meio da ação política”. Rubin (2017) credita então a raiz da opressão das mulheres no sistema de sexo/gênero e coloca em sua utopia particular um mundo em que as próprias definições de gênero deixariam de existir. Para que as mulheres pudessem ocupar ambientes socialmente construídos sobre uma ideia de masculinidade como o rock, dessa forma, seria preciso desconstruir o sistema de sexo/gênero.

Judith Butler (2019), por sua vez, leva o sistema de sexo/gênero de Rubin adiante, procurando então uma solução que transforme realmente este “elemento histórico e moral”, com a finalidade de extinguir a opressão contra as mulheres. Butler coloca em diálogo a teoria feminista de Simone de Beauvoir e a fenomenologia de autores como Husserl, Merleau-Ponty e George Mead para afirmar que o ato de tornar-se mulher, como descrito por Beauvoir, demonstra que “se a base da identidade de gênero é a contínua *repetição estilizada de certos atos*²¹ (...) as possibilidades de transformação dos gêneros estão (...) na possibilidade de um padrão diferente de repetição, na quebra ou subversão da repetição do estilo mobilizado” (BUTLER, 2019, p. 214).

Tanto para Merleau-Ponty quanto para Simone de Beauvoir, o corpo é histórico e não natural, o que significa dizer que suas performatividades no sentido teatral são moldadas ao longo de uma socialização que o direciona para determinados modelos preestabelecidos. O interesse de Butler é o de fazer uso da fenomenologia para encontrar essa gênese e em seguida investigar “de que maneira os gêneros são formados de atos corporais específicos, e quais são as possibilidades existentes para uma transformação cultural dos gêneros por meio deles” (BUTLER, 2019, p. 215).

Gênero, para Butler, é “um *estilo corporal*, um ‘ato’” e “uma construção que regularmente esconde sua gênese” (BUTLER, 2019, p. 216-217), o que torna extremamente difícil a tarefa política de encontrar a origem do sistema de sexo/gênero com a intenção de quebrar a repetição desse sistema. Também para Butler, “gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente

20 Tradução nossa.

21 Grifo nosso.



convergentes” (BUTLER, 2018, p. 33). Mesmo com os empecilhos que se colocam entre a pesquisadora e o fundo da opressão às mulheres, Butler (2019) acredita ser fútil “um programa político que propõe transformar radicalmente a situação das mulheres antes de entender como a categoria mulher é socialmente construída de tal maneira que ser mulher é, por definição, estar em uma situação de opressão” (BUTLER, 2019, p. 219).

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. É minha sugestão que as supostas universalidade e unidade do sujeito do feminismo são de fato minadas pelas restrições do discurso representacional em que funcionam. (BUTLER, 2018, p. 22)

A autora critica o foco do feminismo em estabelecer uma identidade comum entre todas as mulheres, ignorando o fato de que a própria ideia de uma mulher em oposição ao homem universal repete as “formas discretas e binárias das categorias homem e mulher” (BUTLER, 2019, p. 219). Hall (2013, p. 225), por sua vez, pontua que as oposições binárias são “reducionistas e super simplificadas — eliminando todas as distinções em sua estrutura de duas partes bastante rígida. (...) Há sempre uma relação de poder entre os polos de uma oposição binária (DERRIDA, 1972)”²². Hall (2013) aponta que há muito mais do que os extremos dentro das oposições binárias, usando como exemplo as fotos em preto e branco onde podem ser encontrados vários tons de cinza, fazendo uma relação entre a fotografia e os lados “feminino” e “masculino” nos homens.

María Lugones (2019, p. 361), por sua vez, chama a atenção para a necessidade de um feminismo decolonial em resposta às categorias de gênero impostas por uma modernidade eurocêntrica, e à “tentativa de transformar o colonizado em menos que humano”. Quijano (2005) chamou de “colonialidade do poder” o processo por meio do qual o capitalismo mundial utilizou as construções raciais para justificar a exploração das colônias e da força de trabalho dos colonizados. O próprio conceito de modernidade, segundo Quijano (2005), seria uma construção eurocêntrica que surgiu após a invasão das Américas e que impôs violentamente às colônias a cultura europeia, ao mesmo tempo que construiu a dicotomia colonizador/civilizado em detrimento ao colonizado/primitivo, desconsiderando os avanços prévios das sociedades não europeias.

22 Tradução nossa.



A tarefa da feminista decolonial começa por ver a diferença colonial, resistindo enfaticamente a seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela enxerga o mundo com novos olhos, e então deve abandonar seu encantamento com “a mulher”, com o universal, e começar a aprender sobre os outros e outras que também resistem à diferença colonial. (LUGONES, 2019, p. 371)

Butler (2019) afirma também que a sociedade se comporta de maneira punitiva com aqueles que não conseguem performar seus papéis de gênero como o esperado. Essa postulação pode ser interpretada como o motivo pelo qual muitas mulheres mantêm-se afastadas das cenas musicais de rock e principalmente dos palcos: o medo de sofrer represálias ao não representar perante à sociedade na qual se inserem o ato de feminilidade que é delas esperado, já que as estruturas produtivas do gênero musical rock têm sido historicamente dominadas por homens (FRITH e MCROBBIE, 2005).

Esta pesquisa se ancora na categoria da mulher consciente da insuficiência dos papéis de gênero. Advoga-se que apenas sem distinções, binarismos ou estereótipos, poderemos enfim alcançar uma sociedade equitária. Não se trata, portanto, de ignorar as diferenças, minimizando seu impacto na vida social de grupos minoritários; e sim de encontrar o fundo das opressões para, enfim, combatê-las da maneira mais eficiente possível.

Sem as predefinições do que é esperado de cada gênero, seria simples conceber uma cena musical onde as bandas formadas apenas por mulheres estivessem em pé de igualdade com as dos homens. As mulheres estariam em cima dos palcos tanto quanto os homens, pois não haveria argumento social para que lá não estivessem. O retrato aqui representado é uma análise das condições em que as mulheres enfrentam diariamente em suas realidades particulares. O movimento feminista, portanto, tem historicamente advogado em nome dos direitos das mulheres e da equidade de gênero.



capítulo 2.

CENAS MUSICAIS E O CONTEXTO BRASILEIRO DECOLONIAL



2.1 O CONCEITO DE CENAS MUSICAIS AFASTA-SE DE COMUNIDADES MUSICAIS OU SUBCULTURAS

Para melhor situar as bandas de mulheres presentes na cena musical de rock independente natalense, faz-se necessária uma conceituação sobre a cena musical e sua história dentro dos Estudos Culturais. As pesquisas sobre agrupamentos juvenis desenvolvidas sob a nomenclatura das subculturas fizeram parte de um caminho epistemológico essencial para que as formulações futuras fossem possíveis. Neste capítulo, será descrito o percurso dos estudos sobre cenas musicais, citando as principais referências produzidas neste âmbito da academia.

O conceito de subcultura foi uma terminologia utilizada em pesquisas no ramo dos estudos culturais que incluía uma interseção entre os estudos sobre juventude e música popular, em específico aqueles desenvolvidos pelo CCCS — *Centre for Contemporary Cultural Studies* — em Birmingham nos anos 1970 no período do pós-guerra. Anteriormente, as subculturas foram também tópico de exploração pela chamada “Escola de Chicago”, o primeiro departamento de Sociologia estabelecido no mundo em 1892.

Na Escola de Chicago, os estudos subculturais tinham como foco as cidades estadunidenses e a diversidade do comportamento humano que lá se expressavam (GELDER e THORNTON, 1997). O compilado *The Subcultures Reader* organizado por Ken Gelder e Sarah Thornton traz os artigos mais marcantes para esse ramo do conhecimento, mapeando-os desde a Escola de Chicago entre as décadas de 1920 a 1960, passando pela Escola de Birmingham na década de 1970, até os desdobramentos que se seguiram a esses apontamentos fundamentais, chamados estudos pós-subculturais.

O CCCS foi dirigido por Stuart Hall durante as abordagens que mais marcaram esse novo modo de encarar e estudar a cultura e a sociedade. Influenciados tanto pelo viés liberal da Escola de Chicago quanto pelas críticas marxistas da Escola de Frankfurt à chamada cultura de massa, o CCCS desenvolveu estudos sobre agrupamentos juvenis como os *punks*, os *mods*, *teddy boys* e motoqueiros, analisando suas especificidades e agenciamentos, frequentemente através da etnografia. Focando na categoria da juventude, os estudos desenvolvidos no CCCS foram influenciados por autores como Raymond Williams, Richard Hoggart, Louis Althusser, Antonio Gramsci e Roland Barthes. Entre as publicações mais importantes desse período, pode-se citar as contribuições de Dick Hebdige (1979) em *Subculture: The Meaning of Style*, Paul Willis em *Profane Culture* (1978), e os ensaios de Angela McRobbie sobre gênero e



feminismo nas subculturas, publicados mais tarde em uma coleção intitulada *Feminism and Youth Culture* (1991).

Na coletânea *Resistance Through Rituals* (HALL e JEFFERSON, 2003), a subcultura é apresentada como um agrupamento menor localizado em uma cultura parental (*parent culture*), onde a classe social seria o critério mais importante na diferenciação entre esses movimentos e a sociedade na qual eles se inserem. Hebdige (1979) afirma que as subculturas podem ser limitadas de maneira firme ou solta; em seu livro, porém, opta por lidar apenas com as subculturas que se encontram definidas, já que aquelas mais frouxas não possuiriam um “mundo” próprio distinto (HEBDIGE, 1979). Os agrupamentos descritos por Hebdige (1979) retratam a realidade da união de pessoas que se destacam dos padrões esperados dos garotos da classe trabalhadora — e, apenas em uma extensão mais limitada, garotas (HEBDIGE, 1979). São essas subculturas “mais frouxas” que serão importantes no futuro para a formulação do conceito de cenas musicais, visto que representam o caráter fluido da pós-modernidade que dá base a essa construção teórica.

Hall e Jefferson (2003) também discutem as relações de disputa entre diferentes culturas, e como a cultura dominante trabalha para manter-se como a norma, enquanto as outras vão “buscar modificar, negociar, resistir, ou até derrubar seu reinado – sua hegemonia” (HALL e JEFFERSON, 2003, p. 12). Aplicado no ramo de estudos da juventude, a música aparece nos resultados obtidos pelos estudos subculturais como um dos meios (porém não o principal e nem o único) utilizado pelos jovens para construir identidade (HALL e JEFFERSON, 2003; HESMONDHALGH, 2005).

A terminologia sofreu críticas posteriores por posicionar a classe como elemento central, não dando assim a devida importância a outros fatores que influenciam as sociabilidades, como raça e gênero (OLIVEIRA, 2018). Ao “acertar as contas com as subculturas”, McRobbie (2005) fornece uma crítica feminista dos estudos subculturais, focando inicialmente em escritos fundamentais da área, como o estudo sobre um grupo de garotos da classe trabalhadora conduzido por Willis (1977) e a investigação do estilo como uma forma de produzir significado dentro das subculturas desenvolvida por Hebdige (1979).

Em *Girls and Subcultures* (GARBER e MCROBBIE, 2003), as autoras apontam que pouco era discutido sobre o papel da mulher nos estudos iniciais sobre esses agrupamentos nas subculturas. Garber e McRobbie (2003) levantam um questionamento sobre os motivos: seria devido às pesquisas serem majoritariamente desenvolvidas por homens e direcionadas à análise dos homens nessas subculturas, ou a uma real ausência de mulheres nelas? No texto, são exploradas diversas razões pelas quais as mulheres acabaram excluídas dos estudos iniciais sobre subculturas da Grã-Bretanha no pós-guerra: menores salários, maiores pressões para



permanecer no lar ao redor da família e de um futuro casamento, e o perigo de receberem uma má fama na vizinhança caso fugissem à regra — preocupação que não afetava os homens.

É durante os anos 1990 — época marcada pelas mudanças mundiais advindas da globalização, que questionou conceitos fundadores da modernidade como Estado-Nação, comunidades construídas em torno de territórios e identidades mais fixas (SÁ, 2011) — que o conceito de cenas musicais passa a ocupar um papel de destaque nas investigações e torna-se um dos pilares dos estudos de comunicação e música dentro e fora do Brasil. Em tempo, os postulados pós-modernos são também relacionados às mudanças no viés dos estudos de gênero e da teoria feminista, ramos do pensamento que tiveram forte impacto nas ciências humanas.

Assim, também bebendo nas águas de autores muito diversos tais como a perspectiva do “simulacro” de Baudrillard, a “sociologia formista” de Mafesolli ou o “método genealógico” de Nietzsche e Foucault, por exemplo — a vertente classificada frouxamente como pós-moderna ou pós-subcultural vai ter como característica comum a crítica às metanarrativas da modernidade e, no campo da discussão sobre identidades juvenis, a aposta no fim dos projetos identitários estáveis. (...) Assim, se até os anos 1970 um jovem é *punk* ou roqueiro, a partir dos 1980, para estes autores, ele está *clubber*, uma vez que a atitude pós-moderna por excelência é marcada pela ausência de preocupação com o futuro, a celebração pela celebração, o escapismo, a utilização de drogas sem objetivos transcendentais. Atitude que, no terreno musical, a geração pós-*punk*, e em especial os amantes da música eletrônica ilustram bem. (SÁ, 2011, p. 150-151).

Essa pós-modernidade, segundo Stuart Hall (2006), trouxe consigo uma fragmentação do sujeito moderno, alterando “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2006, p. 9). É esse entendimento do sujeito social como um ser híbrido e descentralizado que está em sintonia com as teorias de sexo/gênero desenvolvidas por Judith Butler em seu livro seminal *Problemas de Gênero*, de 1991. Buscou-se então na academia uma nova direção que pudesse melhor abarcar as discussões sobre os hábitos que permeiam as sociabilidades ao redor da música e a hibridez das interações presentes na chamada pós-modernidade. Em sua maioria, esses estudos priorizam as metrópoles e cidades globais como os principais focos onde a intensa convergência de pessoas origina processos sociais mais demarcados em volta das práticas musicais.

William Straw, professor da Universidade McGill no Canadá e pesquisador do extinto projeto “*The Culture of Cities*”, coordenado por Alan Blum, tornou-se um pioneiro no estudo acadêmico das cenas musicais e de sua relação com a cultura das cidades. Straw inicia sua discussão sobre cenas musicais em uma conferência intitulada *The Music Industry in a Changing*



World, que seria publicada em 1991 no periódico *Cultural Studies*, como o artigo seminal “*Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes on popular music*”, no qual cunhou um conceito que afastava-se das definições então vigentes de comunidade musical e subcultura (SÁ, 2011). Straw (1991) segue as linhas de um tripé de estudiosos composto por Miège, Bourdieu e de Certeau. Segundo Straw (2012, p. 115):

Como ponto de partida, é possível colocar uma cena musical como distinta, de modo significante, da velha noção de comunidade musical. A última pressupõe um grupo populacional cuja composição é relativamente estável – de acordo com uma ampla gama de variáveis sociológicas – em que o envolvimento com a música toma a forma de uma contínua exploração de um ou mais idiomas musicais pronunciados que são enraizados dentro de uma herança geográfica e histórica específica. Uma cena musical, em contraste, é um espaço cultural em que uma diversidade de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras em meio a uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias, de mudanças e hibridismos.

Antes de Straw, o jornalismo cultural já fazia uso do termo; Shank (1994) e seu estudo sobre a cena musical de rock em Austin, Texas, é também creditado como um marco para a utilização do termo na academia. Ao descrever uma cena existente apenas em um recorte temporal já ultrapassado, reconstruindo-a por meio de registros midiáticos, fotográficos, da sua própria memória e da de seus entrevistados, Shank utiliza a noção de cena e a descreve como “uma comunidade de significado, diferenciada do mundo exterior, ao qual um, em algum sentido, já pertence – onde a expressão musicalizada da disrupção semiótica tem significado imediato”²³ (SHANK, 1994, p. 122).

Diversas foram as pesquisas publicadas sobre o assunto desde que o tema se tornou um campo de interesse no país, como demonstra o trabalho de pesquisadores brasileiros. O livro *Cenas Musicais* lançado em 2013, organizado por Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr., é um exemplo de como o conceito mostra-se útil para analisar fenômenos musicais distintos espalhados pelo Brasil, além de oferecer teorizações a respeito do tema e suas ramificações. Luciana Xavier de Oliveira (2018) também se ancora na nomenclatura para guiar sua reconstrução da cena dos bailes Black Rio nos anos 1970; Tobias Queiroz (2019) utiliza-se das cenas musicais para analisar as implicações em cenas de heavy metal em bares de três cidades do interior do Nordeste, cunhando então o termo “cena musical decolonial”. O Congresso Nacional de Comunicação e Música realizado em 2019 na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) em Cachoeira, Bahia, que reuniu os principais nomes das pesquisas em cenas

²³ Tradução nossa.



musicais, é também um atestado da dimensão que esse ramo vai ocupando aos poucos dentro dos estudos brasileiros em Comunicação e Música.

Segundo Janotti Jr. (2013, p. 1), “a ideia de cena permite nomear experiências que atravessam aspectos estéticos, econômicos e identitários relacionados aos processos comunicacionais da música popular massiva”. Na mesma linha de raciocínio, Felipe Trotta (2013, p. 59) afirma que “o termo se refere a uma instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento”.

Todavia, as particularidades de uma cena não são definidas apenas pelo espaço físico e geográfico que esta ocupa. Nesse ínterim, torna-se essencial o trabalho de Andy Bennett e Richard A. Peterson (2004) no que tange à criação dos conceitos de cenas musicais locais, translocais e virtuais. Bennett e Peterson (2004) tentam acrescentar ao conceito de Straw (1991) a característica que faz com que cenas em locais geograficamente distantes se comuniquem e coexistam de forma semelhante em detrimento ao afastamento físico entre si: essas seriam as cenas translocais. Já as cenas musicais virtuais, seriam aquelas que ocorrem através de *fanzines*, e cada vez mais através da internet (BENNETT e PETERSON, 2004).

(...) entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática. (DE SÁ, 2011, p. 157)

Sá (2011) explicita a conexão entre as cenas musicais e os estudos da mídia. A autora afirma que “cabe destacar o fato de que as cenas não só se apropriam de espaços da cidade, mas são por eles moldadas” (SÁ, 2013, p. 30), mais uma vez reiterando a ligação entre as cenas musicais e os espaços urbanos que ocupam e nos quais proliferam. A cena natalense, portanto, inicia-se em âmbito local, sendo influenciada pelas especificidades culturais regionais atreladas à história da cidade do Natal, ao mesmo tempo em que acontece de maneira translocal devido à existência de outras cenas musicais de rock independente análogas pelo Brasil e pelo mundo. Essas cenas estão representadas no espaço virtual pela presença em redes sociais como *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*, qualificando-as também como cenas virtuais.



Festivais de música como o Coquetel Molotov (PE), Bananada (GO), Se Rasgum (PA), DoSol (RN), e até feiras como a SIM (SP) (Semana Internacional de Música) reúnem anualmente membros de cenas musicais locais, colocando-as em contato com outras cenas análogas em outros espaços do país. Stuart Hall (2003, p. 36) afirma que “a globalização cultural é desterritorializante, em seus efeitos. Suas compressões temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre cultura e lugar”. A internet representa, nesse contexto, um elemento conector das cenas musicais locais e translocais, dando origem a uma cena virtual que é ao mesmo tempo uma representação das outras duas. A cena musical natalense estudada fez-se presente no ambiente virtual desde o início do acesso à internet no Brasil, em redes sociais como o *mIRC*, e faz uso hoje das redes sociais citadas acima.

Todavia, Simone Pereira de Sá (2013) critica a utilização do termo cenas musicais virtuais como foi proposto pelos autores por defender que “ao se transportar para o ambiente digital, qualquer cena vai ser convocada a considerar as especificidades – estéticas, técnicas, econômicas – deste novo ambiente” (SÁ, 2013, p. 32), ao ponto que as postulações de Bennett e Peterson (2004) não dariam a devida importância às mediações impostas pela cultura digital. Sá (2013) afirma que Bennett e Peterson (2004) focam apenas no caráter globalizante das cenas musicais virtuais ao unir participantes de lugares distintos em torno de um interesse comum, e deixam de observá-las também como representações de cenas locais no ambiente digital.

A cena musical natalense aqui apresentada é, na verdade, composta por várias cenas musicais efêmeras que ocorreram em diferentes épocas, porém compartilhando um gênero musical e um local geográfico. Pretende-se aqui apresentar um histórico — ainda que incompleto — dessas cenas, que foram moldando as seguintes, construindo um legado que pode ser acessado através da pesquisa e das entrevistas com as mulheres envolvidas. Ao trazer essa retrospectiva, a intenção é a de ressaltar o papel das mulheres em algumas dessas cenas e entender que tipo de avanços foram alcançados, que barreiras ainda precisam ser transpostas para uma plena equidade de gênero na cena musical atual natalense de rock independente.

As mulheres musicistas presentes nestas cenas musicais natalenses, no entanto, tiveram que superar diversas barreiras impostas pelo sistema de sexo/gênero para defender seu espaço dentro delas. Desde o início de suas atividades musicais até o momento em que formam bandas e se apresentam nos palcos, as convenções de gênero se interpõem entre elas e a música na forma de construções sociais acerca dos instrumentos musicais, do gênero musical rock, e de uma falta de liberdade para circularem sozinhas à noite em determinados espaços, momento em que a maioria dos eventos acontece.



As cenas musicais estudadas e conceituadas por Straw (1991), por sua vez, apresentam diferenças marcantes daquelas presentes em um país do Sul Global como o Brasil. Barry Shank (1994) em seu estudo sobre a cena musical de rock de Austin, e Sara Cohen (1991) quando escreve sobre a cena musical de rock em Liverpool, sinalizam que a atividade das bandas locais representava uma alternativa de trabalho por meio da qual a juventude poderia gerar retorno financeiro.

No caso de Austin, por exemplo, fatores econômicos externos foram essenciais para o sucesso de uma cena musical tão prolífica quanto a descrita por Shank (1994). Segundo o autor, houve na cidade um *boom* quando empresas como Motorola, IBM e *Texas Instruments* abriram filiais, o que aumentou as matrículas na universidade em 50% entre os anos de 1965 e 1975. Além disso, as reservas de petróleo encontradas no local também contribuíram para o desenvolvimento econômico de Austin. Essa movimentação ocasionou a abertura de diversas casas de show que contratavam músicos locais, chegando no ano de 1976 ao impressionante número de 28 lugares em Austin para ouvir música ao vivo, a cada 100.000 habitantes. Quando a população atingiu 300.000 habitantes, havia 84 palcos para músicos se apresentarem. Em 1978, o ano em que o punk chegou ao bar “*Raul’s*”, destacado na pesquisa de Shank (1994), a renda per capita de Austin superou a média nacional (SHANK, 1994, p. 14). Nesse cenário, a atividade musical era vista como uma maneira de evitar o trabalho, ou levar uma vida mais livre de inconveniências (SHANK, 1994, p. 16).

Nem todas as cenas musicais dos países do Norte Global são tão bem estruturadas quanto a de Austin, sobre a qual escreve Shank, porém o acesso facilitado a equipamentos de som e uma moeda — na maior parte das vezes — estável são fatores que beneficiam essas cenas. O desequilíbrio entre o espaço midiático internacional dedicado aos países do Norte e ao Sul Global é também um motivo pelo qual as cenas musicais do Sul Global normalmente não apresentam as mesmas possibilidades de sucesso financeiro e profissional. A cena musical natalense de rock independente historicamente teve acesso limitado a instrumentos musicais de qualidade; as casas de show locais (com exceção notória do Centro Cultural DoSol) raramente duram tempo suficiente para manter um fluxo de pessoas constante, e suas estruturas de som são em sua maioria precárias. Assim, o local das mulheres nas cenas musicais de rock independente natalenses é subalternizado ainda em maior intensidade, e a resistência ao sistema de sexo/gênero representa um movimento decolonial que vai de enfrentamento à colonialidade do poder.

No documentário “Relatos de uma Cena Anarcopunk” (2008), resultado do Trabalho de Conclusão de Curso de César Medeiros e Danilo Tádzio para o curso de Jornalismo da UFRN, é contada a história de uma das cenas musicais de rock presentes em Natal na década de 1980. Os membros da banda Grupo Escolar descrevem maneiras criativas com as quais



lidavam com a precariedade dos equipamentos: pedais de guitarra feitos com caixas de uva, ensaios dentro de cisternas, instrumentos como um baixo feito de um pedaço de madeira e arame farpado.

Figura 2 – Baixo construído por membros da cena anarcopunk.



Fonte: Medeiros e Tadzio (2008).

Figura 3 – Baixo construído por membros da cena anarcopunk.



Fonte: Medeiros e Tadzio (2008).

As estratégias criativas encontradas pelos músicos e participantes das cenas musicais de rock natalense, assim como as disparidades de gênero, classe e raça que operam em seu interior, trazem à tona o conceito de cena musical decolonial sugerido por Tobias Queiroz (2019, p. 194):



A cena musical decolonial, como observamos nessa investigação, caracteriza-se fortemente por reproduzir hierarquias sociais, realçando as tensões. Ou seja, essas cenas reproduzem hierarquias e complexidades específicas da experiência colonial brasileira: uma diversidade de sujeitos unidos a práticas de estratégias de subsistência alternativas às localizadas em outros países, por exemplo. As adaptações necessárias para sua manutenção, seja através da dificuldade de financiamento e de fidelização de um público ampliado que lhe dê autonomia, cria frestas para que haja outras performatizações de gosto híbridas com a intenção de atrair diversos outros públicos, portanto, decoloniais.

A ideia de cena musical decolonial desenvolvida por Queiroz (2019) auxilia na adaptação do conceito cunhado por pesquisadores do Norte Global para a realidade brasileira, através das lentes da teoria decolonial. Ao invés de uma alternativa ao trabalho, os músicos atuantes nas cenas musicais natalenses de rock independente, em sua ampla maioria, associam a atividade musical com alguma outra fonte de renda fixa, visto que a economia da cena musical de rock não representa um modelo de negócio rentável. Já no caso das mulheres, a dificuldade financeira da permanência nessas cenas associada às barreiras de gênero trabalha duplamente no sentido de afastá-las da produção de música.

A atividade musical e de produção de eventos acontece por um interesse e vontade dos membros de ver a cena florescer, com poucas exceções. Como consequência disso, as saídas criativas encontradas pelas cenas musicais de rock independente em Natal apresentam por si mesmas materialidades diferentes que devem ser levadas em consideração na conceituação das cenas musicais. O conceito de Queiroz (2019) também abarca as hierarquias sociais de gênero, raça, sexualidade, entre outros fatores identitários presentes na realidade brasileira que são espelhados nas cenas musicais e interferem nas relações sociais dentro desses agrupamentos. O subtópico a seguir discutirá a interseção entre rock, cenas musicais e estudos de gênero.

2.2 "PUNK ROCK NÃO É SÓ PRO SEU NAMORADO": MULHERES NAS CENAS MUSICAIS DE ROCK

Os estudos feministas e pós-coloniais transformaram o ramo da musicologia ao inserir no debate o caráter político presente na música, que costumava ser tratada como um ambiente puro e intocado pelas características sociais e identitárias (MCCLARY, 2002; BORN e HESMONDHALGH, 2000). A pesquisa feminista na musicologia se dedicou inicialmente a



trazer à superfície o trabalho de musicistas mulheres esquecidas pela história, resultando em um material sobre artistas como Hildegard von Bingen, Barbara Strozzi, Clara Schumann, Ethel Smyth e Ruth Crawford Seeger (MCCLARY, 2002, p. 5).

Sobre as existências das mulheres dentro das cenas musicais, o estudo de Sara Cohen (2005) fala a respeito da cena musical de rock em Liverpool, e traz reflexões relacionadas ao gênero essenciais a presente pesquisa:

A música *rock* de Liverpool é, portanto, criada à parte das mulheres, apesar de que as relações entre homens na cena são fortemente influenciadas por suas relações com as mulheres. Para alguns homens, o envolvimento na cena pode oferecer uma interação social próxima e intensa e companheirismo masculino fora das pressões de se relacionar com mulheres; para outros a música promete status, identidade, sucesso e a possibilidade de atrair mulheres; para muitos a música representa uma fuga ou abrigo das mulheres e uma saída para as obrigações domésticas, e muitos vêm de ambientes onde a divisão do trabalho entre homens e mulheres é demarcada e a atividade de lazer para um único sexo é o senso comum. As mulheres estão, portanto, muito presentes na cena apesar de sua ausência. Foque nas redes de domésticas e de parentesco desses músicos ao invés daquelas entre os próprios músicos, e a importância das mulheres para a cena e para a produção da música rock local é ainda mais destacada.²⁴ (COHEN, 2005, p. 21)

Cohen (2005) aponta para o papel das mulheres nas cenas musicais de rock, mesmo quando estão ausentes. Ao aprofundar-se nas relações domésticas dos homens que participam dessas cenas musicais, ele constata que são as mulheres que, de diferentes maneiras, servem de apoio para a atividade musical masculina, apesar de ficarem excluídas desses ambientes e atividades de lazer, devido às demarcações de gênero. Cohen (2005) afirma também que as mulheres que chegam a ocupar essa cena musical convivem com conversas sexistas, referindo-se às mulheres como objetos sexuais ou relacionando-as com o âmbito doméstico.

Quanto às mulheres musicistas do rock, o estudo de Mavis Bayton (2005b) busca desvendar como a representação das mulheres em revistas direcionadas a guitarristas constrói a ideia de que o instrumento é relacionado ao masculino, argumentando que as razões para a disparidade de gênero entre guitarristas não são físicas, mas puramente sociais. A pesquisadora aponta como desde crianças as mulheres são influenciadas a se interessarem por atividades tidas como “femininas”, direcionadas para instrumentos como a flauta, o violino e o piano (BAYTON, 2005b, p. 39).

24 Tradução nossa.



Um dos primeiros conflitos entre a feminilidade e a guitarra, por exemplo, são as longas e bem cuidadas unhas que precisam ser cortadas. As mulheres são também ativamente excluídas dos aspectos tecnológicos da guitarra, expressando insegurança e sendo desconsideradas por homens técnicos de som, equipes de som em estúdios, etc. Em resumo: “uma mulher tocando um instrumento de rock está quebrando o código de gênero”²⁵ (BAYTON, 2005b, p. 43). Tais colocações de Bayton (2005b) são visíveis nos resultados encontrados nesta pesquisa, como mostra a categoria de análise “relacionamento com a música”.

Nos estudos de música popular, ao estabelecer sua análise quanto às conexões entre rock, sexualidade e conseqüentemente gênero, publicados pela primeira vez em 1978, os estudiosos Simon Frith e Angela McRobbie (2005, p. 319) iniciam suas considerações expondo um fato da época: a indústria musical é predominantemente controlada por homens tanto em cargos criativos quanto técnicos. Os locais relegados às mulheres dentro dessa indústria são equivalentes àqueles que se conformam aos estereótipos de gênero: as musicistas eram frequentemente cantoras e as mulheres de negócios trabalhavam na área de publicidade.

Os autores criam duas categorias de análise dentro do rock: de um lado, o 1- *cockrock*, a expressão agressiva de uma heterossexualidade masculina, o roqueiro que quebra quartos de hotel e vê na mulher a última restrição à sua liberdade; do outro, o 2 - *teenybop*, o homem romântico e sensível, criando uma atmosfera de relacionamento amoroso entre artista e fãs. Em contraste, “mulheres, independente de seus gostos musicais, têm pouca oportunidade e recebem pouco encorajamento para serem elas mesmas artistas. Esse é um outro aspecto da ideologia sexual do rock de atividade masculina coletiva e feminilidade passiva e individual”²⁶ (FRITH e MCROBBIE, 2005, p. 321). Bayton (2005b, p. 40) complementa esse pensamento quando afirma que os “fãs homens compram uma guitarra; fãs mulheres compram pôsteres”²⁷.

A realidade de que a indústria musical é controlada em sua maioria por homens pouco mudou. Em janeiro de 2020, um estudo conduzido pela USC Annenberg²⁸ sobre disparidades de gênero, raça e etnia na indústria musical dos Estados Unidos apontou que na área criativa, mulheres ainda estão em desvantagem: apenas 21,7% dos artistas, 12,5% dos compositores e

25 Tradução nossa.

26 Tradução nossa.

27 Tradução nossa.

28 PRIOR, Becky; BARRA, Erin; KRAMER, Sharon. **Women in the U.S. music industry: obstacles and opportunities**. Berklee Institute for Creative Entrepreneurship, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3enL9um>>. Acesso em: 15 jun. 2020.



2,6% dos produtores musicais são mulheres; apenas 8 dos 1.093 créditos de produção musical foram para mulheres não-brancas.

No Brasil, um estudo do DATASIM²⁹ publicado em 2019 (intitulado “Mulheres na Indústria da Música no Brasil: Obstáculos, Oportunidades e Perspectivas”) indica que as mulheres que trabalham com música em sua maioria ocupam posições iniciantes nas estruturas hierárquicas de suas áreas, sendo as diretoras maioria em áreas como criação musical (55%); produção/*staff*/técnica (30%); produção executiva (39%); curadoria (35%); comercial/vendas (29%). Entre as mulheres entrevistadas pela pesquisa, 71,2% se encontram na região Sudeste; 91,2% são mulheres cis; 70,3% são brancas, 10,98% pretas, 15,03% pardas, 2,78% amarelas e 0,98% indígenas. Nota-se nos dados brasileiros e estadunidenses que a desigualdade na indústria da música é não só de gênero, mas também racial.

Em 1985, Simon Frith (2005) reflete novamente sobre o artigo, admitindo que as definições simplistas dos tipos de sexualidade são um ponto fraco no texto. Marion Leonard (2007) concorda e, em “*Rock and Masculinity*”, tenta preencher as lacunas deixadas por Frith e McRobbie (2005). Usando o exemplo de Kurt Cobain, Leonard (2007) demonstra como as categorias de *teenybop* e *cockrock* podem se fundir em uma só personalidade: o vocalista de uma banda agressiva tal qual Nirvana se apresentava, no entanto, como uma figura tímida e reservada. Leonard não nega que existam os estereótipos designados por Frith e McRobbie (2005), mas está interessada nas causas que levam ao entendimento do rock como uma forma masculinista mesmo quando não está explícito.

Leonard (2007, p. 26) chama a atenção para o processo de recepção como produtor de significado, apontando que a maneira por meio da qual o rock é assimilado pela audiência independe da intenção inicial do artista. A autora também aponta para como os artistas homens são apresentados pelo jornalismo e indústria musical, uma vez que esses meios são essenciais para que se compreenda como a associação do rock com a masculinidade ocorre. Analisando dez guias e enciclopédias de rock publicados entre 1977 e 2001, Leonard (2007) percebeu que apenas entre 8% e 22% das entradas incluíam mulheres, e muitas dessas eram vocalistas — um papel historicamente tido como representação aceitável de feminilidade. Os jornalistas musicais envolvidos nesses projetos eram também em sua maioria homens, o que explica a falta de diversidade de gênero. É na construção dos cânones musicais do rock priorizando apenas homens que a ideia do rock como um gênero musical masculino é moldada.

Thornton destaca que:

29 DATASIM. **Mulheres na indústria da música no Brasil:** obstáculos, oportunidades e perspectivas. DATASIM, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2YWwIMD>>. Acesso em: 15 jun. 2020.



se o radicalismo estético/político e tipos específicos de atenção continuada da mídia determinam a inclusão da mídia nas histórias, então as experiências culturais de boa parte da população — que não estão em sintonia com os gostos dos críticos de música ou não já estejam representados na mídia musical — serão perdidos³⁰. (THORNTON in LEONARD, 2007, p. 31)

Esse fragmento pode ser aplicado para além das questões de gênero, de raça e de classe. É notória no Brasil a desvalorização na mídia tradicional de gêneros musicais populares como o funk carioca (HERSCHMANN, 2000), assim como de fenômenos musicais fora do eixo Sul/Sudeste. A frequente falta de diversidade nas redações dessas fontes ocasiona o apagamento de expressões da música popular brasileira, em especial as de origem negra³¹. A estratégia decolonial visa, desse modo, superar tais obstáculos para a perpetuação da história de maneira inclusiva e plural, que retrate o passado e o presente da maneira mais completa possível.

As consequências dessa afirmação podem ser visualizadas na pesquisa de Strong (2011) sobre as mulheres do grunge, visto como uma fusão entre o punk e o heavy metal que surgiu no início dos anos 1990, cujos músicos homens (como Kurt Cobain e Eddie Vedder) advogavam por políticas antissexistas; Kurt frequentemente desafiava os padrões de gênero usando vestidos e maquiagem. A frase “*Kurt smells like teen spirit*” foi grafitada por Kathleen Hanna na parede do quarto de Kurt após uma noite pixando *slogans* a favor do direito ao aborto seguro na cidade (MARCUS, 2010, p. 49). O grunge tomou uma posição neutra de gênero quando comparado a outros segmentos do rock, e bandas compostas por mulheres (como L7, Hole e Babes in Toyland) ganharam notoriedade nesse momento. Nota-se, portanto, que apesar de ativamente trabalhar para uma contestação do privilégio masculino de gênero, a história implantou a masculinidade ao Nirvana e seu espaço no cânone do rock é diretamente associado a essa movimentação de significado.

Mesmo assim, com o passar do tempo, o grunge foi absorvido por um discurso masculinista, semelhante ao do próprio rock. Strong (2011) analisa edições de revistas da época e compara com matérias jornalísticas atuais, com dados obtidos em entrevistas concedidas pelos fãs do grunge, para observar como a memória atua na manutenção de estruturas sociais que se assemelham ao patriarcado. O fato de o *grunge* e o *Riot Grrrl*

30 Tradução nossa.

31 Um exemplo disso foi o caso do prato e faca utilizados na *live* de Caetano Veloso, lido como um artifício inusitado ao invés de um símbolo do samba de roda do Recôncavo Baiano. Para maiores informações, recomenda-se o texto do pesquisador GG Albuquerque em seu blog “Volume Morto”: <<https://bit.ly/3lsSDjz>>.



terem sido fenômenos que aconteceram em momentos e lugares semelhantes acabou por compartimentalizar as bandas de mulheres musicistas sob o rótulo de *Riot Grrrl*, mantendo o *grunge* como um ambiente masculino. Os resultados obtidos por Strong (2011) denunciam uma postura cíclica que trata as mulheres no rock como um fenômeno excepcional, o que acaba por apagar a história das mulheres que vieram antes. Dessa forma, a presente pesquisa tem também a intenção de demonstrar que as mulheres no rock podem ser encontradas em Natal tão cedo quanto os anos 1960, e que as bandas em atividade atualmente não são um fenômeno inédito.

2.3 "MINHA RESISTÊNCIA É MINHA REVOLUÇÃO"³²: RIOT GRRRL, FEMINISMO E BRANQUITUDE

Quando teceu uma crítica feminista à falta de atenção às especificidades de gênero presente nos estudos sobre subculturas desenvolvidos no CCCS, especialmente na década de 1970, Angela McRobbie (2005) termina seu “acerto de contas” expressando a esperança de que uma cultura jovem exclusivamente de garotas pudesse introduzir novas possibilidades de socialização a mulheres frequentemente confinadas ao ambiente doméstico, excluídas das ruas nas quais a maior parte das atividades subculturais se desenvolve. A autora diz:

Na medida em que subculturas só de mulheres, onde o compromisso com o grupo vem primeiro, pode adiar esses processos [a reclusão ao ambiente doméstico] e prover seus membros com uma confiança coletiva que possa transcender a necessidade por “garotos”, elas podem muito bem sinalizar uma progressão importante nas políticas de cultura da juventude. (MCROBBIE, 2005, p. 66)³³

É quase como se McRobbie (2005) estivesse descrevendo o *Riot Grrrl*, que viria uma década depois da sua afirmação. O *Riot Grrrl* não era a primeira vez que mulheres se faziam presentes no punk, visto que figuras como Poly Styrene do *X-Ray Specs*, Alicia Armendariz e Pat Morrison do *The Bags* já estavam antes ocupando os palcos dessa cena (NGUYEN, 2012). O desprezo desse gênero musical pela complexidade técnica somado com a ideia de

³² Título do EP da banda feminista mineira Bertha Lutz lançado em 2018. Disponível em: <<https://berthalutz.bandcamp.com/releases>>.

³³ Tradução nossa.



que qualquer um poderia formar uma banda, abriu caminho para a trajetória específica do punk feminino (WHITELEY, 2000; REDDINGTON, 2007). A diferença é que o *Riot Grrrl* aplicou ativamente políticas feministas no punk, dando origem a um ativismo mais assertivo dentro dessas cenas.

O *Riot Grrrl* surge no início da década de 1990, devido a uma insatisfação das mulheres presentes nas cenas musicais punk de Olympia, Washington, e Washington, D.C.³⁴ quanto à rara presença delas em cima dos palcos e em frente a eles (MARCUS, 2010; SCHILT, 2004; GELAIN, 2017), frequentemente escanteadas para o fundo das casas de show devido aos agressivos *moshpits*³⁵ dos homens. Encabeçado por bandas como *Bikini Kill*, *Heavens to Betsy* e *Bratmobile*, o *Riot Grrrl* foi além de uma cena musical e contou com um processo de organização, de reuniões semanais, onde as jovens discutiam sobre as opressões machistas da sociedade patriarcal em que viviam, além de compartilhar assuntos pessoais em grupo, alinhando uma existência cultural ao movimento feminista na década de 1990 (MARCUS, 2010).

Apesar de mobilizar uma mensagem em favor do “*girlpower*”, “*revolution girl style*” e outras palavras de ordem que incitavam uma união feminista contra o patriarcado, o *Riot Grrrl* falhou em não posicionar discussões sobre classe e raça no centro das demandas, o que foi um dos motivos para a dissolução das cenas musicais iniciais. Talvez seja “*Riot Grrrl, Race and Revival*” (2012), de Mimi Thi Nguyen³⁶, o artigo que melhor engloba as críticas das mulheres não-brancas envolvidas com o movimento. A autora, professora da Universidade de Illinois e escritora de *fanzines* desde 1991, foi responsável por edições como *Slander* e pela compilação *Race Riot*³⁷.

Nguyen (2012) dedica seus esforços a analisar como as críticas das mulheres não-brancas envolvidas com o *Riot Grrrl* são contadas pelos novos documentos históricos que foram produzidos sobre o tema, expressando a preocupação de que as existências dessas mulheres dentro do movimento sejam vistas como uma ruptura. Essa intervenção seria um acontecimento que interrompe a escalada de um feminismo liberal, o que levaria, mesmo com

34 Há divergências entre a origem do *Riot Grrrl*. Enquanto alguns artigos citam Olympia como a primeira cena (GOTTLIEB e WALD, 1993), outros afirmam que as cenas de Olympia e Washington surgiram simultaneamente (SCHILT, 2004).

35 Também chamados de “roda punk”, eles se formam em frente ao palco cuja audiência elabora uma roda para distribuir socos e pontapés a esmo.

36 UNIVERSITY OF ILLINOIS. “Mimi Thi Nguyen”. **Department of Gender and Women’s Studies**. Disponível em: <<https://bit.ly/2Nk2kko>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

37 NGUYEN, Mimi. **Evolution of a race riot**. Issuu. 24 ago. 1997. Disponível em: <<https://bit.ly/37O73V3>>. Acesso em: 14 jun. 2020.



as devidas considerações, a uma continuação do modelo anterior, abrindo espaço para um possível retorno gradativo do antigo *modus operandi*.

A autora descreve como o *slogan* da segunda onda do feminismo — “o pessoal é político” — acarretou dentro do *Riot Grrrl* uma glamourização da intimidade como forma de revolução, e a recusa das mulheres não-brancas de participar desse tipo de abordagem era percebida como uma recusa ao grande plano de sororidade, através do qual as *riot grrrls* envisionavam o embate à opressão sexista. Nguyen (2012) expressa a preocupação de que os produtos (*fanzines*, músicas, entre outros) de *riot grrrls* não-brancas se tornem um anexo ao movimento, e não uma parte central como qualquer outra história do *Riot Grrrl*.

Ao final de sua crítica, Nguyen (2012) cita Elizabeth Grosz para expressar o desejo que uma política radical deve “visualizar e engendrar um futuro diferente do presente”, e complementa que:

Realizar esse projeto então é insistir que os feminismos não podem esperar continuar idênticos a si mesmos — ou o mesmo, mas melhor — depois da irrupção. Talvez nós devêssemos permitir que a intervenção se torne um intervalo no qual nos demoramos — não como um passado que deve ser explicado ordenadamente ou reproduzido fielmente, mas como um passado que continuamente nos impulsiona a imaginar “algo diferente para ser”³⁸. (NGUYEN, 2012, p. 191)

Em estudo sobre o privilégio branco em *fanzines riot grrrl*, Kristen Schilt (2005) fornece uma análise detalhada das maneiras através das quais as garotas brancas lidam com a descoberta da branquitude como uma forma de opressão. Segundo a autora, a própria atividade de fazer *fanzines* é um fenômeno prioritariamente da classe média, já que são necessários tempo e recursos para lidar com os custos de papel, formatação e distribuição. Além disso, os *fanzines* são produzidos em sua maioria por pessoas brancas, já que são representativos de uma subcultura punk (que é predominantemente branca); e são feitos por adolescentes, que possuem mais tempo livre do que os adultos. Por fim, os autores de *fanzines* são em sua maioria brancos, jovens e de classe média (SCHILT, 2005, p. 40).

A análise de Schilt (2005) sobre 40 *fanzines* divide-se em três categorias: “descoberta feminista”; “descoberta racial”, e “entendimento racial”. A primeira, “descoberta feminista” — o despertar quanto às opressões que sofrem na sociedade por serem mulheres —, por vezes desenvolve para a “descoberta racial”, algo que Schilt pôde observar analisando várias edições do mesmo *fanzine*, e até acompanhando uma escritora que na faculdade iniciou

38 Tradução nossa.



um *fanzine* que lidava com o privilégio branco de maneira mais assertiva. Na maioria dos *fanzines* analisados na categoria “despertamento racial”, porém, Schilt identificou uma evasão de poder: autoras que admitem o privilégio branco, mas não desenvolvem estratégias para sua desconstrução (SCHILT, 2005).

Schilt (2005, p. 41) sublinha a necessidade de se discutir branquitude nas análises de raça, pois “somente quando pessoas brancas começam a enxergar a si mesmas como ‘pessoas brancas’ ao invés de apenas ‘pessoas’, pode o poder e privilégio branco ser desmembrado”. Grada Kilomba (2016), por sua vez, reforça essa colocação em palestra-*performance* na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo: “Há esta anedota: uma mulher negra diz que ela é uma mulher negra. Uma mulher branca diz que ela é uma mulher. Um homem branco diz que é uma pessoa”³⁹.

Marion Leonard (2009, p. 235) aponta para o hábito que membros da *Bikini Kill* tinham de escrever palavras como “*SLUT*” e “*WHORE*” — palavras inglesas para “puta” —, indicando uma subversão que se antecipa a julgamentos que poderiam ser direcionados à banda. Nguyen (2012, p. 179), por sua vez, observa que mulheres não-brancas se perguntavam para quais mulheres serviam essas afirmações de agência em detrimento de uma passividade sexual, já que sobre alguns corpos esses termos já estavam inscritos pelo racismo. Essas diferenças das reivindicações entre as mulheres brancas e negras vão ao encontro da seguinte afirmação de Sueli Carneiro (2019, p. 314): “Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito [a fragilidade feminina], porque nunca fomos tratadas como frágeis.”

O tradicional “garotas à frente”, chamamento que costumava acontecer nos shows de *Bikini Kill* para trazer mulheres à frente dos palcos, lugar de onde foram expulsas pelos violentos *moshpits* masculinos originários do hardcore (MARCUS, 2010), foi também algo revisto por Kathleen Hanna no retorno da banda. Em entrevista à revista *Pitchfork*⁴⁰ sobre o retorno em 2019, Hanna diz:

As pessoas estão fazendo “mulheres à frente” acontecer, porém em um dos shows em L.A. meu pior medo tornou-se realidade metafóricamente. Uma mulher branca estava gritando “garotas à frente” para um homem não-branco com uma voz assustadora porque ela queria o lugar dele. Esse é exatamente o motivo pelo qual eu parei de dizer isso nos shows. Foi horrível, e eu não quero ser parte disso. Eu não quero errar

39 MITsp. “Em palestra-*performance*, Grada Kilomba desfaz a ideia de conhecimento ‘universal’”. MITsp. Publicado em: 26 mar. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2Bx6enl>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

40 PELLY, Jenn. “Kathleen Hanna on What Bikini Kill Means Now”. *Pitchfork*. Publicado em: 22 nov. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/315nEm2>>. Acesso em: 15 jun. 2020.



o gênero das pessoas e mandá-las para trás. Hoje em dia, não significa a mesma coisa mulheres cis dizerem “mulheres à frente”. Quando havia três mulheres no local, o ponto era trazer essas três mulheres para a frente — mas não quando são 80 por cento.⁴¹

O exemplo trazido por Hanna da mulher branca tentando posicionar-se à frente de um homem não-branco representa também as interseções entre as opressões de raça e gênero, o que reforça a necessidade de discutir o espaço de poder da branquitude dentro do *Riot Grrrl*. Para o jornal britânico *The Guardian*⁴², Tobi Vail responde sobre o caráter branco e de classe média do *Riot Grrrl*: “Eu me lembro de ser tipo, ‘bem, qualquer um pode estar numa banda’, mas a verdade é que nem todo mundo tem acesso à informação, recursos e tempo livre, e esses privilégios se reproduzem de novo e de novo”⁴³.

Já no contexto brasileiro, há especificidades que devem ser consideradas. Para Lélia Gonzalez (2019, p. 238) em seu ensaio intitulado “Racismo e Sexismo na cultura brasileira”: “o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a *neurose cultural brasileira*. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular”. Bandas como Bertha Lutz, que conta com a programadora Bárbara Aguilar (também conhecida como “Bah Lutz”) nos vocais, são um exemplo dessa interseção no *Riot Grrrl* brasileiro. Autora do *fanzone* “Preta & Riot”, Bah Lutz advoga pela visibilidade das pautas raciais dentro do *Riot Grrrl* no Brasil, abordando temas como a opressão da branquitude em suas letras.⁴⁴

Liv Sovik (2009) analisa a branquitude na música brasileira em *Aqui Ninguém é Branco*, e afirma que: “Ser branco no Brasil implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras” (SOVIK, 2009, p. 36). Em um país onde o mito da igualdade racial devido à mestiçagem como negação do rascimo vigorou por tantos anos como o discurso primordial, o entendimento do lugar de poder da branquitude é essencial.

A branquitude, segundo Sovik (2009, p. 50), é “atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça

41 Tradução nossa.

42 EWENS, Hannah. “Riot grrrl pioneers Bikini Kill: ‘We’re back. It’s intense’”. **The Guardian**. Disponível em: <<https://bit.ly/2YUOtGJ>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

43 Tradução nossa.

44 BERTHA LUTZ. “Sangue Negro” **Bandcamp**. Disponível em: <<https://bit.ly/2YZZZ22>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

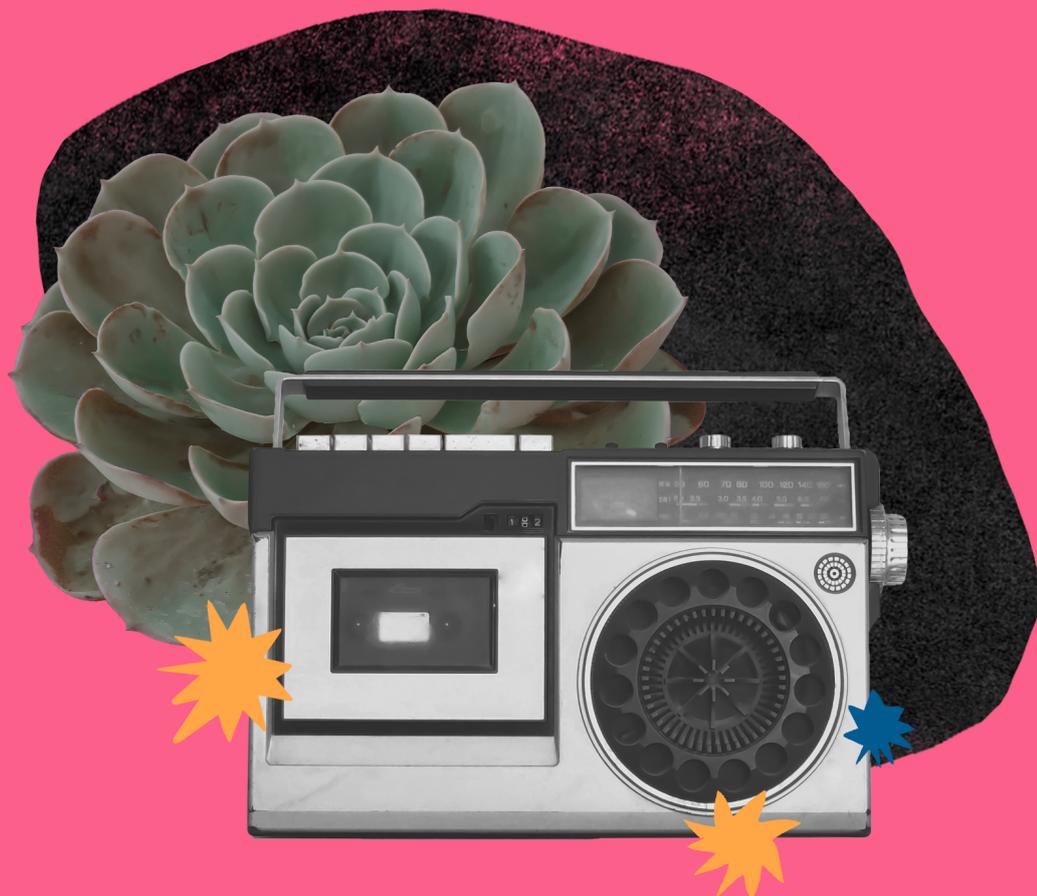


e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente”. É pelas razões listadas anteriormente que um movimento que se propõe a reivindicar uma existência feminista dentro das cenas punk, precisa considerar os efeitos do racismo sobre as mulheres não-brancas presentes, além de alavancar nesses espaços a discussão sobre o poder hegemônico da branquitude. A partir disso é que se torna possível tomar ações práticas e desconstruir o privilégio branco.



capítulo 3.

A HISTÓRIA DA
CENA MUSICAL
NATALENSE
DE *ROCK*
INDEPENDENTE



3.1 "CIDADE BRASA E TODOS OS MEUS AMIGOS QUE TOCAM GUITARRA": A FORMAÇÃO CULTURAL DA CIDADE DO NATAL

*Cidade que se frustra nas algas que a devoram,
no ferro frio que corrói o além-mar de seus
canhões esquecidos, cidade-ponte que
nafraga ao esquecer seus cascudos, cidade que
é própria alfazema que cheiro algum distrai
os amantes de suas alamedas e de sua única
esplanada ao lado da Rua Chile.
Cidade-árbol, Cidade-Baldo. Luz de todas as
charnecas. Noite vária que ilumina nada.
Cidade-ponte sobre os mortos. Cidade mar
algum, cidade calma-nenhuma. Cidade Satã.
Cidade rio cidade praia cidade lagoa. Cidade
brasa e todos os meus amigos que tocam guitarra.*

(Bezerra, 2019, s/p.)

A cidade do Natal, localizada no Estado do Rio Grande do Norte, no nordeste do Brasil, situa-se em um triângulo natural com o vértice para o norte. A cidade é limitada a oeste pelo Rio Potengi e a leste pelo Oceano Atlântico e dunas de areia. A faixa dessas grandes dunas, de aproximadamente 200 a 600 pés (6 a 10m) de altura, fica imediatamente atrás das praias e dispõe-se como uma defesa natural contra o mar. A vegetação contra as dunas consiste principalmente em arbustos rasteiros. (...) O clima de Natal é seco saudável. O vento sopra quase constantemente do oceano e a temperatura média é de 79°F (26°C) (SMITH JUNIOR, 1992, p. 15).

Para melhor compreender a posição das cenas musicais natalenses de rock independente dentro da urbe, e também sua relação com as mulheres, é necessário um panorama mais amplo envolvendo o histórico da cidade do Natal, sua formação econômica e política. Dessa maneira, é possível estabelecer um entendimento mais completo das mediações que atuam nestas cenas musicais específicas, e os motivos pelos quais elas podem ser compreendidas com cenas musicais decoloniais (QUEIROZ, 2019). O Anexo I traz um mapa da divisão administrativa das zonas natalenses para melhor situar o leitor quanto à geografia da cidade.



Em sua tese de doutorado em economia desenvolvida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Araújo (2009) realiza uma retomada histórica da formação do RN: desde o *status* de colônia portuguesa até a trajetória percorrida pelo estado entre 1940 e 2006. Analisando o período da colonização portuguesa com a intenção de construir um panorama prévio antes de adentrar em seu tema específico, o autor afirma que a característica exploratória e mercantilista da colonização do Nordeste reflete diretamente o fato de que “a estrutura de poder e propriedade, a concentração da renda, o autoritarismo político, etc. resistiram quase incólumes aos avanços econômicos, sociais e políticos alcançados pela sociedade brasileira no percurso do século XX” (ARAÚJO, 2009, p. 19). Essa realidade é evidenciada pela presença constante de famílias tradicionais oligárquicas nas posições de poder do estado e dos municípios, como os Alves, Maia e Rosado (LUCAS, 2019; CARVALHO, 2018)⁴⁵. Após a Revolução de 1930, as oligarquias do país foram em sua maioria desarticuladas, o que não ocorreu no Rio Grande do Norte (OLIVEIRA, 2014):

A ditadura Vargas permitiu que as elites estaduais mantivessem sua influência sobre o estado, ao mesmo tempo em que a economia estadual permaneceu pouco representativa diante do quadro nacional, tendo a base econômica continuado predominantemente fundada na produção de algodão e na pecuária. As principais lideranças políticas eram do interior do estado, particularmente das cidades de Caicó, na região do Seridó, e de Mossoró, região Oeste do estado. (...) Para Cascudo (1999, p. 319), até 1946, “dos possíveis duzentos e cinquenta jornais e revistas publicados em Natal, 85% pertence[ia]m à classe dos políticos”. (OLIVEIRA, 2014, p. 23-27)

Um dos principais marcos para a urbanização da cidade foi a chegada da base militar estadunidense em Natal durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse período, Natal era uma cidade pequena, tendo o censo de 1940 apontado uma população de 52.582 habitantes. Sua posição geográfica estratégica já a havia colocado no radar de companhias aéreas holandesas, alemãs, francesas e italianas (SMITH JUNIOR, 1992). Começa em 1941, pela Panair do Brasil, a construção do Campo de Parnamirim, ou *Parnamirim Field* (SMITH JUNIOR, 1992), que nos anos seguintes abrigaria entre 1942 e 1944 cerca de 10 a 15 mil soldados estadunidenses, sem contar os soldados brasileiros (CASCUDO, 1999, p. 401). Ou seja, em um curto período de tempo, a cidade experienciou um crescimento populacional vertiginoso de estrangeiros. Até então, Natal “possuía uma dinâmica lenta e previsível, uma economia sustentada principalmente por salários de funcionários públicos e pelo pequeno comércio varejista, pequena indústria pulverizada, assim como atividades voltadas para os serviços urbanos e era o centro político-administrativo do estado” (OLIVEIRA, 2014, p. 15).

⁴⁵ Isto não quer dizer, no entanto, que não existam famílias oligárquicas atuantes na política em outras regiões do país na atualidade.



Ainda segundo Oliveira (2014), a proximidade entre elites intelectuais locais e o governo só terá fim em 1942, após acordos acertados entre os governos do Brasil e dos Estados Unidos, alterando a política cultural de exaltação ao nacional que era vigente no Estado Novo. O então presidente Getúlio Vargas aderiu à proposta do Pan-americanismo, que exigia um controle mais rigoroso da imprensa brasileira e direcionou a propaganda nacional para a causa pan-americana, representando a influência direta dos Estados Unidos sobre a produção ideológica brasileira (OLIVEIRA, 2014, p. 33).

Para imaginar como eram aqueles anos em Natal, é preciso observar a guerra como um momento de liberação, um evento protagonizado por uma legião de jovens americanos reprimidos que nunca haviam saído de rincões rurais como Arkansas, Nevada, ou Montana. De repente, no meio do horror de um conflito mundial, eles se descobriram num lugar amistoso, tropical, encantador. O mar, a luminosidade excepcional da cidade, as relações pessoais, tudo era novo em suas vidas. Por vias tortas – a guerra – eles foram encaminhados para o paraíso. (PINHEIRO e PINHEIRO, 2009, p. 123)

A influência da presença estadunidense nesse momento alterou os modos de sociabilidade até então da cidade. Protásio de Melo (2015) disserta no livro *Contribuição Norte Americana à Vida Natalense*, publicado pela editora do tradicional Sebo Vermelho, sobre tais mudanças advindas da estadia dos estadunidenses em Natal. É possível citar algumas influências americanas na linguagem natalense da época, a saber: o uso intenso da expressão “O.K.”; o termo “*friend*” para se referir a indivíduos em geral e “*my friend*” referenciando especificamente a estadunidenses; “*goddamn it*”, que se transformou em “god eme” e virou sinônimo de algo negativo; e a cerveja que passou a ser chamada de “bia” ou “biazinha” em alusão a “*beer*”. Em uma anedota, Melo (2015) conta que o vice-cônsul inglês em Natal, Sr. Scotchbrook, não era bem querido por seus empregados que o chamavam de “iscrôto-bruto” (MELO, 2015, p. 54).

Um dos resquícios, apontados por Melo (2015), mais presentes no cotidiano atual do natalense é o terno “*boy*”, que segundo ele era utilizado para se referir a “moço de entrega ou estafeta de escritório”. O autor também conta que um senhor em reportagem para a Tribuna do Norte em 28/09/1989 afirmou ir ao centro para ver as “boizinhas” e tomar sol (MELO, 2015, p. 56). Na linguagem natalense atual, “*boy*” é uma interjeição equivalente ao “*vei*” ou ao “*mano*” de outras cidades; “*boyzinhos*” e “*boyzinhas*” também são termos frequentes para se referirem a meninos e meninas, por vezes para denominar um(a) parceiro(a) amoroso(a). Faz-se necessário destacar, ainda, que tal influência anglófona na língua portuguesa não é exclusividade natalense, uma vez que se interliga também à realidade midiática mundial e ao desequilíbrio dos fluxos informacionais entre os países do Norte e do Sul Global. No entanto, o que é específico da cidade do Natal é que



essa influência já estava presente na época da Segunda Guerra mundial por consequência da presença estadunidense na cidade.

Nos costumes, houve também uma grande mudança:

Os rapazes natalenses, antes, usavam paletó, gravata e chapéu, as moças só iam às festas acompanhadas (...). Os jovens, imitando os vizinhos do Norte, passaram a tomar coca-cola na boca da garrafa, colocar os pés sobre as cadeiras dos bares (...). O modo de namorar, o beijo na boca em plena rua, aos olhos de todos, essa licenciosidade é, sem qualquer dúvida, um modismo que veio com a guerra e suas liberdades excessivas. (MELO, 2015, p. 59)

O hábito de ir à praia foi também uma herança estadunidense, visto que antes a população natalense apenas a frequentava sob indicação médica ou para um rápido banho. Os estadunidenses frequentavam tanto as praias que chegaram a nomear a que se segue a Areia Preta de “*Miami Beach*”, nomenclatura que persiste até hoje. As praias começaram a ser frequentadas por casais de gringos e brasileiras, o que foi malvisto de início, mas que futuramente teve adesão da sociedade. Segundo Umberto Peregrino, a praia de Pirangi teria sido inicialmente frequentada pelos estadunidenses alocados na Base de Parnamirim (MELO, 2015, p. 63).

Um dos mais famosos estabelecimentos frequentados pelos estadunidenses e pela elite natalense era a casa de trabalhadoras do sexo gerenciada por Maria Oliveira Barros, comumente conhecida como Maria Boa, que ficava na Rua Padre Pinto, de frente para o Baldo e para subida da Avenida Rio Branco. Maria Boa, apesar de não possuir instrução, era versada em música, cinema e literatura; selecionava as mulheres que lá trabalhavam, e às vezes as trazia de outros estados. Seu luxuoso prostíbulo era também um ponto de encontro para *happy hours* e encontros da sociedade potiguar (CHAGAS, 2015).

A introdução de uma vida noturna na Rua Chile nos anos 1940 representou uma intensificação da boemia natalense, que criava espaços de sociabilidade atraindo artistas e intelectuais (CUNHA, 2014). O Anexo II traz um mapa da Cidade Alta e da Ribeira; a Rua Chile é marcada pelo item R22. O jazz e o blues eram os principais gêneros musicais nos bailes da época, tendo sua popularidade associada com as máquinas de “toca-discos”, cada vez mais comuns nos bares e no comércio (LIMA, 1999, p. 82). Segundo Melo (2015, p. 62), o jazz e o foxtrot eram dançados por jovens e velhos nas festas dos clubes cujos discos eram emprestados e doados aos natalenses. Em festas de família, estadunidenses cantavam músicas country e tocavam violão.



Entre a apreensão da guerra, vivenciada através de constantes *blackouts*, e o medo iminente de um possível ataque alemão, Natal foi palco de uma época de *glamour* e descontração. Eram promovidos eventos para militares estadunidenses com a finalidade de entreter seus soldados (CHAGAS, 2015); personalidades importantes e artistas de cinema estiveram presentes em Natal, o ex-presidente estadunidense Franklin Roosevelt em 1941, Getúlio Vargas em 1943, Humphrey Bogart em 1943, Nelson Eddy em 1943, entre outros (MELO, 2015, p. 67). Segundo Chagas (2015, p. 28), “com o estado de guerra tendo Natal como uma das principais bases aliadas, muitos acontecimentos passariam a fazer parte do cotidiano da capital potiguar, fazendo com que a outrora pacata província, se transformasse numa agitada cidade em ebulição e evolução”.

Giovana Oliveira também acrescenta que “nesse período, as transmissões de músicas norte-americanas predominavam na emissora local [Rádio Educadora de Natal - REN], as quais eram intercaladas por discursos de suas autoridades civis e militares” (OLIVEIRA, 2014, p. 128). Nessa época, a Rua Chile tornou-se um destino procurado também à noite, além de todo o comércio que por lá ocorria durante o dia (CUNHA, 2014). Buscando criar alternativas de entretenimento para os soldados e marinheiros estadunidenses, foi montado no bairro da Ribeira o USO – Organização dos Serviços Unidos – *Town Club*, local que recebia festas e recepções que contavam com musicais e jantares (OLIVEIRA, 2014, p. 131).

A movimentação na cidade atraiu também os sertanejos do interior do estado, que fugindo da seca de 1942, se amontoavam famintos e sujos pelas ruas, em situação de miséria, para o constrangimento da elite e a intendência estadual perante os estrangeiros. A política pública adotada então foi a criação de abrigos periféricos em um terreno descampado, o “imenso areal do Alecrim”, afastado da capital. Os policiais foram orientados a levar os flagelados que chegavam aos barracões improvisados, onde eram detidos e proibidos de aproximar-se da área urbana (OLIVEIRA, 2014).

A pesquisadora Giovana Oliveira cita o artigo de Aderbal de França, publicado no dia 17 de maio de 1942 em *A República*, um dos maiores jornais da época, afirmando que: “para França (1942e, p. 8), era importante que o governo livrasse a população da cena ‘ridícula’ e ‘escandalosa’, mesmo que se utilizasse de soluções improvisadas, mesmo que os abrigos tivessem aspectos de campos de concentração” (OLIVEIRA, 2014, p. 142). Os abrigos logo se mostraram incapazes de conter a quantidade de migrantes e muitos deles voltaram às ruas (OLIVEIRA, 2014). Essa passagem demonstra a visão da elite natalense da época quanto aos flagelados, que também povoavam a cidade, transformando-os em Outros, uma inconveniência que deveria ser escondida e apartada do estilo de vida privilegiado, enquanto sua simpatia pelos estadunidenses permanecia inalterada.

Depois da guerra, segundo Chagas (2015, p. 37):



A diferença entre Natal e as outras cidades brasileiras, pós-guerra, é que a capital potiguar, absorveu bastante do *American way of life* nordestina e provincialmente adaptada e continuou a viver o clima “americanizado” incorporado pelos natalenses por causa dos yankees na cidade (...). O cinema passou a ser visto com mais valor, pois os astros vistos nas telas pareciam também íntimos da Cidade do Sol. O inglês, agora mais procurado e rebuscado, era tido como algo naturalmente conquistado como a segunda língua e, Natal passou a ser a capital onde se falava Inglês naturalmente.

Dessa forma, é possível concluir que a experiência natalense com a Segunda Guerra Mundial deixou de herança para a cidade uma proximidade maior com o inglês, o cinema e a cultura estadunidense. Musicalmente, o jazz e o foxtrot foram resquícios que continuaram na vida do natalense pós-guerra (MELO, 2015). Esse cenário facilitou a fundação da Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos, escola de inglês nascida a partir de políticas internacionais de cooperação entre os dois países, assim como a penetração do rock, que veio a ser um novo gênero musical na cidade do Natal no fim dos anos 1950, cerca de 10 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 (CHAGAS, 2015).

Desde meados do século XIX, os objetos de estudos de pesquisas que consideram a relação das elites com as mudanças promovidas no espaço da cidade estiveram justificados pela adoção do “novo” e da novidade que, muitas vezes, negou e destruiu o passado. Esse desenraizamento do passado, que também é percebido em outras cidades e sociedades capitalistas, em Natal pode ser observado como uma das consequências de ações que têm a pretensão de antecipar sua modernização e acelerar sua transformação, independente da realidade local, o que fragilizou a identidade local. (OLIVEIRA, 2014, p. 15)

Como exemplo da afirmação acima, pode-se citar o descaso atual do poder público em relação ao centro histórico e ao bairro da Ribeira que se encontram hoje em estado de abandono em detrimento de sua importância para a história da cidade. A falta de políticas públicas que proporcionem espaços públicos confortáveis de lazer — como parques, praças, quadras de esportes — e a insegurança levam os natalenses a utilizar os *shopping centers* como espaços de sociabilidade, afastando a população da cidade e conseqüentemente da produção artística local.

O zine independente *Delírio Urbano*, em circulação na década de 1980, traz consigo mais um relato do resultado da influência estadunidense em Natal, mais especificamente na música:



Natal é uma velha vila militar espacial, onde não acontece nada, não se tem a menor opção. O que eu curto em Natal é o fato dela ser a menos nordestina das capitais nordestinas. Tem muita influência do americano. As outras cidades são muito “Salve o nordeste”, ou “Salve a cultura brasileira”, há muito bairrismo. As pessoas aqui são muito reprimidas. O movimento de arte é quase zero e ainda por cima fica dividido, o que fica sendo mais zero ainda. **Os agitos daqui são pura ficção** [grifo nosso] (...) Rock que chega por aqui é de terceira. Os grupinhos de Rock daqui também. Muito anos 60. Tem show aqui que ainda rola signo do movimento hippie. Tem grupos que chegam um bom nível técnico mas a criatividade é zero. (DELÍRIO URBANO, 2014)

Mais uma vez, nota-se uma menção ao caráter pouco bairrista do natalense. Essa falta de bairrismo se reflete também no pouco interesse da própria cidade quanto aos artistas locais, como expressa o vocalista do Alcateia Maldita, Raul: “o público não prestigia o pessoal da terra. Há um ranço elitista tradicional, tipicamente provinciano, de não prestigiar os novos talentos não-oficiais.” (RAUL, DELÍRIO URBANO, 2014). O afastamento da população da produção artística “não-oficial” da cidade é mais um fato que acaba por marginalizar a cena musical de rock independente, consequentemente prejudicando qualquer tentativa de manter uma economia artística estável.

É interessante descobrir que até mesmo antes da influência estadunidense em Natal, já era possível encontrar registros de certo desprezo pelo que é local em comparação àquilo que é estrangeiro ao natalense. Em 1899, sob o pseudônimo Polycarpo Feitosa, o ex-deputado, ex-senador e duas vezes governador do RN Antônio José de Melo e Souza, escreve o artigo “Vida Potiguar”, publicado inicialmente na Revista do Rio Grande do Norte e editado por Abimael Silva do Sebo Vermelho, tradicional sebo e editora localizado na Avenida Rio Branco, na Cidade Alta, que há mais de três décadas especializa-se em livros dedicados à história e ao cotidiano potiguar. Logo após uma irônica colocação sobre a atuação do funcionário público na cidade, Feitosa escreve:

Mas o federal, apesar da sua elevação, não é quem maior soma de prestígio goza na terra de Miguelinho. É o estrangeiro. Cuido às vezes, ao procurar as causas, tão obscuras quanto formidáveis, dessa distinta consideração que cerca o *marinheiro*, nas injustíssimas acusações de bairristas que fazem ao potiguar. Bairrista! Mil vezes não. Por índole, por educação ou pelo que for, não há ninguém mais apreciador do que é de fora, pessoa ou coisa, e, como consequência (?) mais depreciador do que é da terra, que ele. Basta que o sujeito não tenha aberto os olhos à luz tão pura e tão forte do céu indígena, basta que tenha lhe chegado aqui a bordo de qualquer costeiro ou qualquer Lloyd, para que seja talentoso, ilustrado ou... rico. Com uma excessiva desconfiança de si próprio, que parece ser também um dos elementos do seu caráter, o potiguar é propenso a considerar irresistivelmente o estrangeiro, o desconhecido como superior, como capaz, e respeita-o pelo menos enquanto não convencer-se de que o tal estrangeiro é igual ou inferior a si mesmo. (FEITOSA, sem data, p. 31)



Figura 4 – Relato sobre a influência estadunidense em Natal



Fonte: Delírio Urbano (2014).

O trecho de Feitosa retrata uma relação colonial entre o nativo e o estrangeiro, o que acaba por distanciar o natalense de sua própria cultura. Em uma cidade onde as leis de incentivo à cultura são baseadas na renúncia fiscal, como a Lei Rouanet (federal), Lei Câmara Cascudo (estadual) e a Lei Djalma Maranhão (municipal), o acesso dos artistas a esse apoio financeiro é muitas vezes nulo. Ainda quando os produtores culturais competentes conseguem aprovar seus projetos, o processo de captação de recursos com empresas locais mostra-se difícil e frequentemente infrutífero, como aponta a pesquisa de Samara Silva (2017) sobre as políticas culturais no RN.

No ano de 2015, por exemplo, dos R\$ 8.019.220,00 que correspondem ao valor total da renúncia fiscal daquele período, apenas R\$ 1.115.274,00 foram realmente captados (SILVA, 2017). Esse fato torna as atividades de produção cultural e artística nessas cenas, em sua maioria, um privilégio das classes média e alta, que possuem tempo livre e dinheiro para investir em materiais artísticos, instrumentos musicais, e as demais ferramentas necessárias para a criação de arte. Por esse motivo, o destino natural do artista potiguar que se destaca em seu ramo é buscar cidades do sudeste, como o Rio de Janeiro e São Paulo, para estabelecer uma carreira financeiramente estável.



3.2 "DOS DESTINOS QUE CHEGUEI, É DO CAMINHO QUE LEMBRO MAIS"⁴⁶: AS CENAS MUSICAIS NATALENSES DE ROCK INDEPENDENTE

O rock independente de Natal mantém-se vivo e atravessa gerações, produzindo conteúdo original desde os anos 1960, uma história que foi registrada também de maneira independente por jornalistas e acadêmicos da região no livro “100 Discos do Rock Potiguar” (ALVES et. al., 2016). Segundo Hall (2003):

De fato, há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos “fluxos” cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante — o que tem sido chamado de “McDonald-ização” ou “Nike-zação” de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo, inclusive na vida popular do Caribe. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. (HALL, 2003, p. 45)

Longe de apenas absorver uma cultura estrangeira de maneira acrítica, manifestações culturais como o rock foram adaptadas dando origem a novas expressões nas regiões onde se fez presente. Haenfler (2015), em um estudo sobre as relações locais e globais do punk, argumenta que a ideia de uma “Mc-Donaldização” subestima as capacidades de agência dos participantes das cenas musicais locais, que apesar de aparentar uma estrutura homogênea, utilizam-se do punk para inserir as demandas políticas específicas de cada espaço geográfico. Segundo o autor, o processo de “*glocalization*” “implica um tipo de hibridez cultural na qual influências globais conectam-se com o local, promovendo de fato diversificação local e fornecendo novas possibilidades aos locais”⁴⁷ (HAENFLER, 2015, p. 12).

46 Trecho da música “A Estrada” composta e interpretada pela banda natalense Fukai no disco Abaeté de 2015.

47 Tradução Nossa.



Costuma-se dedicar aos países do Sul Global um tipo de olhar comparativo, esperando deles uma aparência exótica e peculiar, quando muitas vezes esses são apenas um reflexo da globalização com a qual cresceram e que, espontaneamente, moldou os relacionamentos e as expressões. Por esse motivo, é de extrema relevância os recentes estudos brasileiros decoloniais — que por sua vez englobam as questões raciais, de classe e de gênero — sobre cenas musicais, no sentido de possuir um olhar particular do Brasil acerca dos espaços de sociabilidade ao redor da música que é estudada no país.

Pinheiro e Pinheiro (2017) trazem uma cobertura histórica das primeiras bandas de rock do Rio Grande do Norte. Entre os anos de 1954 e o início dos anos 1960, os conjuntos vocais possuíam alta popularidade em Natal devido aos programas de auditório presentes nas rádios Poti e Nordeste. Em sua maioria, os grupos possuíam nomes indígenas como: “Trio Irapuru, Trio Maraiá, Trio Moreno, Trio Puracy, Irmãs Ferreira, Trio Potiguar, Trio Os Rouxinóis, Trio Hawai, Trio Inajá, Trio Ipanema, etc.” (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017, p. 407).

Prêntice Mulford Bulhões começou suas atividades no Trio Iataí, juntamente com Efraim César e Ronaldo Sormani, projeto inspirado pelo já proeminente Trio Irakitan. Diariamente às 13h na rádio Poti era veiculado o programa Jovem Guarda, dedicado ao rock e liderado pelo locutor Liênio Trigueiro. O programa alavancou as vendas de discos do gênero nas lojas Helisom (Rua João Pessoa) e Musi-som (Rua Ulisses Caldas), localizadas na Cidade Alta (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017, p. 403).

No final dos anos 1950, as emissoras de rádio de Natal começaram discretamente a rodar músicas de Rock, especialmente sucessos iniciais de Bill Halley, dos irmãos Cely e Tony Campello e de Carlos Gonzaga. Elvis Presley surgia com seu topete, atraía especial atenção das garotas que assistiam às sessões do cine Rio Grande. O jovem Gileno Azevedo Wanderley foi dos primeiros a comprar discos de Rock em Natal. E costumava mostrar as novidades aos seus colegas do Marista e da SCBEU. Na sequência começou a fazer dublagem de Elvis. Estudante do Marista, Prêntice mudou radicalmente de estilo quando escutou os primeiros discos dos Beatles, rapidamente se desligou do Trio Iataí e, em 1964, se juntou aos colegas Leno (a quem havia ensinado os primeiros acordes no violão), Carlos Mineirinho (violão) e Marcelo Dias (baterista) para formar um conjunto musical de Rock denominado The Shouters (os gritadores). Essa passa a ser a primeira Banda de Rock da cidade do Natal. Segundo Leno Azevedo, a denominação *shouters* decorre da música *Twist and Shout* dos Beatles. (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017, p. 407)

A SCBEU (Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos) foi uma escola de inglês fundada em 25 de abril de 1957 por iniciativa do governo estadunidense chamada “Aliança para o Progresso”, que tinha como objetivo disseminar sua cultura em países estrangeiros. A escola teve iniciativas similares na Europa e em outras capitais brasileiras, como os Institutos e



Centros Culturais Brasil-Estados Unidos fundados em Salvador, Fortaleza em 1943, Recife em 1946 e no Rio de Janeiro em 1936. A SCBEU também oferecia “livros, filmes, *shows*, bandas e concertos. Enfim, além do idioma, toda uma programação de interação e integração entre os países fazia parte da estratégia” (CHAGAS, 2015, p. 54).

Seu sucesso na cidade estava diretamente ligado à influência estadunidense imbricada em Natal durante o período da Segunda Guerra Mundial, que aumentou a procura pelo inglês e o tornou parte integrante do cotidiano natalense, como descreve Protásio Pinheiro de Melo no artigo “Influência da Língua Inglesa na fala do Natalense”. Segundo Melo (1971, p. 151), “os filmes musicais e o rádio nos apresentaram com *Jazz, Hot, Swing, Blues*, e mais recentemente com *Rock, Twist, Hully-Gully, Madinson, Long-play, Sax, Teen-ager, Night-club, Pick-up* e *pin-up*”.

Protásio foi um dos nomes mais importantes para a fundação e desenvolvimento da instituição. O professor de inglês atuou como intérprete entre os brasileiros e estadunidenses durante a guerra, participando de eventos históricos e por vezes assumindo posição de estadista na intermediação entre as duas partes. Ele deu aulas de português aos estadunidenses na base militar de Parnamirim, e desempenhou papel essencial para a criação da SCBEU, atuando lá como professor de inglês e presidente entre 1976 e 1983 (CHAGAS, 2015). A escola era localizada em uma casa que já existia e era de posse estadunidense, funcionando por muitos anos Rua Joaquim Manoel, 631, como o consulado dos Estados Unidos.

A SCBEU teve papel importante na disseminação do rock em Natal. Segundo Chagas (2015, p. 138):

Natal, pela revolução comportamental mundial pós-guerra e, também pelo veículo cultural que era a SCBEU, trazendo quase em tempo real e em primeira mão, todas as novidades, foi a primeira cidade brasileira a conhecer os primeiros vinis da nova febre musical, o rock and roll music, justamente por conta dos americanos que para cá vieram no tempo da guerra, trazendo o blues e o Rock a tira-colo.

A SCBEU, financiada pelo governo dos Estados Unidos, recebia artigos como livros, filmes e também discos; suas bibliotecas eram “atuais com discografia recente dos maiores sucessos musicais do momento” (CHAGAS, 2015, p. 143). Entre os discos disponíveis na biblioteca da SCBEU, podem-se citar artistas como Elvis Presley, Chuck Berry, *The Animals*, Aretha Franklin, Diana Ross, Simon & Garfunkel, Johnny Cash, entre outros. O acesso à biblioteca não era limitado aos membros da SCBEU, estando também disponível para os demais habitantes da cidade.



Dessa forma, a SCBEU desempenhou papel essencial para a estruturação de uma cena musical natalense de rock, estando presente na formação de várias das primeiras bandas de Natal. Aqueles que tinham interesse em cantar ou compreender as letras em inglês das músicas de rock, encontravam na SCBEU um ambiente propício para tal. Protásio de Melo, músico e poeta, também abria espaço da escola para ensaios e *jam sessions*. Os Vândalos costumavam ensaiar na SCBEU nos finais de semana, apresentando-se em festas da escola em reciprocidade. As bandas locais que surgiam nas escolas passaram aos poucos a se apresentar nos principais clubes da cidade, como o ABC, América, Alecrim, Atlântico e Assen (CHAGAS, 2015, p. 144).

As apresentações culturais eram frequentes na escola, incluindo shows, saraus e *happy hours* que traziam gêneros distintos como música erudita, forró, e em grande parte o rock que teve destaque entre as décadas de 60 e 70 (CHAGAS, 2015, p. 146). As chamadas “festas americanas” promovidas pela SCBEU inspiraram os famosos “assustados”, que seriam as primeiras marcas de uma cena musical de rock em Natal: eventos “onde os jovens se reuniam em suas próprias casas (...), sob o som do rock bebiam caipirinha, batida ‘leite-de-onça’, rum com coca-cola e refrigerantes e dançavam ‘soltos’, freneticamente” (CHAGAS, 2015, p. 143).

Durante as décadas de 1960 e 1970, é possível citar também as bandas *The Jetsons*, *The Dadas* (do bairro do Alecrim), *The Funtos*, *Os Infernais*, *As Gatas*, *As Luluzinhas*, *Conjunto Butterfly*, *As Peraltas*, *Os Vândalos*, *Os Zingaros* (de São Paulo do Potengi), *Os Brasas*, *Os Canaviais de Ceará-Mirim*, *Os Nobres*, *Sui Generis*, *Os Gatos* e *Os Tremendões* (de Mossoró), *Os Bambinos*, *Os Milionários*, entre outros (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017). A maioria desses grupos eram formados nas escolas que na época eram divididas por gênero. Por esse motivo, havia alguns grupos de rock em Natal compostos apenas por mulheres, que serão discutidos mais esmiuçadamente no próximo capítulo. Por meio de entrevistas conduzidas com Ilza Leão, baterista d’*As Gatas*, e Angela Dieb, baterista d’*As Peraltas*, será analisada também suas trajetórias musicais e pessoais como mulheres na década de 1960.



3.3 CONJUNTOS MUSICAIS FEMININOS NATALENSES DAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

As principais fontes sobre a presença de grupos musicais femininos de rock no RN são os livros *Passáro Novo* (2012), organizado por Ivanildo Cortez e Pinheiro e Pinheiro, *Dos Bondes ao Hippie Drive-In*, de Pinheiro e Pinheiro (2017), e o mais recente, *Natal do Século XX: Memória, Fatos e Fotos*, também de Pinheiro e Pinheiro (2019). São escritos que focam principalmente na história oral de Natal, resgatando fragmentos que, de outra forma, ficariam perdidos no tempo, já que existem poucos registros desses conjuntos.

Ao tomar conhecimento das bandas de rock compostas por mulheres nos anos 1960 e 1970, a hipótese inicial era a de que uma influência da segunda onda da teoria e movimento feminista atuante nessa época teria incentivado as mulheres da época a formarem suas próprias bandas. Essas mulheres assumiam instrumentos musicais comumente associados aos homens, ao invés do tradicional piano que lhes era sugerido pelas famílias. Em sua dissertação de mestrado sobre a sociabilidade nos bairros de Petrópolis e Tirol entre 1945 e 1960, Frederico Tavares (2011) afirma:

Na metade do século passado, ter um dote artístico para as meninas era tão importante quanto sua referência familiar. Em Natal, estas preferências suplantavam a pintura e a literatura, voltando-se para o acordeon e o piano. Havia garotas que praticavam os dois, mas o piano se consolidou como o instrumento mais popular nas casas de elite. Essa cultura musical quase que institucionalizada acompanhou diversos momentos da vida das meninas, além de ser uma qualidade a mais para a boa-moça de família aos olhos da sociedade. (TAVARES, 2011, p. 58)

Assim, o piano representava um instrumento musical domesticado, acessível e recomendado para as mulheres natalenses da época, servindo como símbolo de *status* social. Nas respostas coletadas nas entrevistas, nota-se também que o piano continua sendo o ponto de partida para muitas mulheres musicistas, já que é incentivado pela família desde cedo em suas formações. O rock, por outro lado, apesar de inicialmente combatido e rejeitado pelos setores mais conservadores da sociedade local da época⁴⁸, parece ter sido logo em seguida apreciado, fazendo-se presente dentro das escolas tradicionais da cidade — algumas inclusive

⁴⁸ Ao pesquisar o vocábulo “rock” nos registros de um dos jornais locais de maior circulação na época, o Diário de Natal, foi possível identificar entre os anos de 1956 e 1957 uma grande resistência dos setores mais conservadores da sociedade em relação à novidade.



religiosas — sem maiores questionamentos ou transtornos. A Jovem Guarda e sua presença na TV aberta pode ser vista como um fator que auxiliou na mudança de comportamento em relação ao rock, desfazendo-se da imagem transgressora e rebelde inicialmente publicizada pelos filmes estadunidenses, tornando-o mais acessível e aceito.

Após um estudo mais aprofundado sobre as bandas dos anos 1960 — ou, como eram chamados à época, conjuntos musicais — e a entrevista conduzida com Ilza Leão, foi possível concluir que as bandas de rock exclusivamente compostas por mulheres dos anos 1960 e 1970 assim o eram não devido a uma aproximação com o pensamento feminista, e sim como consequência da divisão por gênero da maioria das escolas tradicionais⁴⁹. Grande parte das bandas tinha um repertório de *covers*, frequentemente da Jovem Guarda, dos Mutantes e da MPB. Sendo assim, não havia uma abundância de composições próprias. Cada uma das bandas descritas a seguir surgiu dentro da escola, e a maioria delas fazia suas apresentações dentro dessas fronteiras. Por meio do *Facebook*, foi possível encontrar algumas das mulheres descritas em *Pássaro Novo* (2012), mas não houve respostas além daquelas fornecidas por Ilza Leão e Angela Dieb.

As Luluzinhas foram um conjunto formado, no colégio Nossa Senhora das Neves, por Fátima Assunção (bateria), Carminha Soares (guitarra rítmica), Betânia (guitarra solo) e Thérbia (guitarra baixo). Irmã Lucila era a responsável pelas garotas, que se apresentaram em eventos fora do estado: em Palmeira dos Índios (AL) e na TV Globo Nordeste, em Recife. Além de rock, tocavam também MPB. As Luluzinhas, portanto, estavam reservadas ao ambiente escolar e religioso (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012, p. 27).

Um acontecimento marcante das Luluzinhas foi tocar na missa de ordenação do padre Lucas Batista (início dos anos 1970) na Igreja de São Pedro. Após quarenta anos, se reencontraram para conduzir musicalmente outra missa, agora em comemoração às quatro décadas de ordenação do reverendíssimo monsenhor Lucas. (...) Hoje, Fátima Assunção é assistente social, Carminha Soares é jornalista e escritora, Betânia é médica e Thérbia é nutricionista. (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012, p. 27)

49 Como pontuado pela professora Luciana Xavier na defesa da dissertação, o movimento feminista mesmo que indiretamente está envolvido na participação musical das mulheres no rock nesta década. As entrevistas, no entanto, retratam que as mulheres em si não possuíam proximidade com a teoria feminista na época.



Figura 5 – As Luluzinhas na AABB em 1970. Da esquerda para a direita: Fátima Assunção, Carminha Soares, Betânia e Thérbia.



Fonte: Pinheiro e Pinheiro (2012).

O Conjunto Primavera surgiu na segunda metade dos anos 1960 no Instituto Maria Auxiliadora, formado por Zilna Cyrne (acordeon), Socorro Queiroz (bateria), Regina Lima (guitarra e flauta), Nalba Lima (baixo), Margareth Dore (guitarra e melódica), Magnólia Azevedo, Edna Rita, Graça Silva (percussão e vocal), Nísia Tonelli e Maria José Pacheco (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012, p. 28). No colégio Winston Churchill, havia o Conjunto *Butterfly* liderado por Sílvia Benigno e composto por Graça Câmara e Fátima Medeiros (ex-Luluzinhas) (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017, p. 414).

No Colégio Nossa Senhora de Fátima, As Peraltas eram compostas por Angela Dieb, Elcina Souza, Nadja Alimary e Auxiliadora Fassamaro. Ensaïaram apenas duas ou três músicas — entre elas, “Era um Garoto que Como Eu Amava os Beatles e os Rolling Stones”, dos Incríveis — e apresentaram-se uma única vez com roupas feitas especialmente para a ocasião, iguais para todas as integrantes. Angela tocava bateria, porém não prosseguiu no instrumento, tendo aprendido apenas uma batida básica para a apresentação. Como várias garotas de sua época, Dieb estudou piano clássico na Escola de Música entre os 16 e 17 anos, mas não deu continuidade e atualmente toca com pouquíssima frequência (Angela Dieb em entrevista à autora, 2020).

Já *As Gatas*, do Colégio Imaculada Conceição (CIC), tiveram uma história mais longa e agitada, merecendo, desse modo, um subcapítulo a elas dedicado.



Figura 6 – Sílvia Benigno cantando Mutantes com a banda *Butterfly* em 1969. As Peraltas ao lado do conjunto Os Vândalos.



Fonte: Pinheiro e Pinheiro (2014, p. 414 e 415).

3.3.1 AS GATAS

As informações a seguir foram coletadas no dia 23 de julho de 2019, em entrevista cedida por Ilza Araújo Leão de Andrade, na recepção do condomínio onde mora, em Petrópolis. A busca por uma maneira de entrar em contato com Ilza foi árdua e demorou algumas semanas, visto que nos livros citados até então ela é referida como Ilza Brandão, seu nome de solteira. Após visitar diferentes setores da UFRN, encontrei no departamento de Políticas Públicas uma professora que pôde enfim fornecer o número de telefone da entrevistada. Ilza é professora aposentada da UFRN, tendo atuado na área de Ciência Política, e durante a juventude foi uma adolescente ativamente envolvida com os movimentos da música, do esporte e da cultura em Natal. Segundo Ilza, ela era “aquela jovem que queria estar em todo canto” (ILZA, 2019).

Seu envolvimento com a música iniciou cedo dentro da família que era bastante musical. Ilza recorda que seu pai gostava muito de música, os irmãos tocavam violão, e sua casa era frequentemente um local de encontro onde os amigos se reuniam para tocar e cantar. Sua mãe quis que ela aprendesse piano, instrumento que estudou por dois anos na Escola de Música da UFRN, mas no qual não evoluiu muito. Sozinha, aprendeu a tocar violão observando os irmãos e amigos tocarem.

No início dos anos 1960, um grupo de garotas de Recife fez uma apresentação no Palácio dos Esportes — local onde os maiores eventos da época aconteciam —, em um formato clássico com vinte violões, uma bateria, e um repertório tradicional de músicas italianas e bolero. O exemplo das recifenses fez sucesso entre os natalenses, inspirando as freiras da escola a criarem



um grupo de formato semelhante. Apesar de ter durado apenas uma única apresentação, o ímpeto de levar adiante um projeto musical permaneceu em algumas integrantes. A escola havia comprado uma bateria e um contrabaixo, o que foi essencial para desenvolver o desejo de montar um grupo de rock adicionando duas guitarras. Futuramente, entre 1966 e 1967, esse grupo se tornaria *As Gatas*.

Inicialmente, *As Gatas* chamavam-se *The Girls* e o conjunto era composto por Cristina Lamas na guitarra, Ilza no baixo, Fátima Coelho na guitarra e Graça na bateria (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012). O CIC era naquela época uma escola exclusivamente para garotas, mas muito aberta, o que possibilitou ao grupo *As Gatas* expandir suas atividades para além dos muros do colégio. As influências musicais para montar uma banda de rock eram a Jovem Guarda e os *Beatles*, fenômenos que contagiavam a juventude. Na perspectiva de Ilza, Natal por estar afastada dos grandes centros do Brasil pouco sentiu os efeitos da ditadura militar, o que deu espaço a uma renovação musical que levou à formação de vários conjuntos de rapazes. Foi nesse momento em que surgiram o Impacto Cinco⁵⁰ (antes *The Shouters* e os Gênios), os Jetsons, os Vândalos, The Funtus, entre outros.

Após um ano neste formato, Graça muda de escola e Fátima Nunes se junta ao grupo. Como Fátima Nunes tinha uma guitarra e a segunda era normalmente emprestada dos meninos do The Funtus e do Impacto Cinco, ela tornou-se a guitarrista da banda. Consequentemente, Fátima Coelho passou a tocar baixo e Ilza foi transferida para a bateria. “Eu digo até que eu tenho um sonho de me sentar numa bateria outra vez pra ver se sai alguma coisa (risos). Aí uma pessoa que eu conheço disse: ‘Vamos lá no estúdio!’, aí eu disse ‘ai, num quero mais não’ (risos).” (ILZA, 2019).

O Impacto Cinco/Os Gênios forneceu ajuda muito importante para alavancar a carreira musical d’*As Gatas*, já que no início eram conhecidas como o “Conjunto do CIC” e ficavam mais restritas aos eventos escolares e aos ensaios que ocorriam em sua maioria no próprio colégio. O pai de Etelvino Caldas, João, era professor de matemática do CIC e atuava como empresário dos Gênios. Foi João quem estabeleceu uma ponte entre as duas bandas. Com o passar do tempo, os ensaios passaram a acontecer na casa de Prêntice Bulhões, músico que foi professor da Escola de Música da UFRN. Além de fornecer um espaço para ensaio, os meninos também auxiliavam *As Gatas* musicalmente, compartilhando o conhecimento sobre os instrumentos. Os amigos também confraternizavam nos chamados “assustados”, encontros inspirados pelas “festas americanas” da SCBEU, nos quais os colegas se reuniam em suas casas para ouvir discos de rock, dançar e beber.

50 O Impacto Cinco foi a banda potiguar de rock mais bem sucedida desse período, chegando a gravar dois discos pela CBS: o auto-intitulado “Impacto Cinco”, em 1973, e “Lágrimas Azuis”, em 1975 (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017).



É nesse momento que acontece a mudança de nome da banda. Os garotos do The Funtus, cujo próprio nome era uma sátira com os nomes em inglês das demais bandas da época, comentaram que *The Girls* seria um nome cafona. Após a crítica, as garotas resolveram mudar para *As Gatas* em homenagem à música “Negro Gato”, que havia se tornado uma espécie de hino da banda e era sempre a faixa de abertura dos shows. A influência dos colegas homens mostra-se bastante forte nessa passagem, levando a uma mudança no nome do conjunto. O depoimento de Ilza não denota um incômodo com o comentário crítico do The Funtus, mas uma análise de gênero pode pontuar que neste momento houve uma intervenção dos homens no trabalho musical das mulheres.

As Gatas começaram então a tocar em eventos de outras escolas, como o Marista, o Salesiano, e até em acontecimentos de maior porte como a Festa do Boi e quermesses na Lagoa Manoel Felipe (atual Cidade da Criança). *As Gatas* não se apresentavam nos Festivais de Música que ocorriam no Palácio dos Esportes e eram populares na década de 1960, pois não trabalhavam com músicas autorais, como, por exemplo, os The Funtus. Outra característica marcante d’*as Gatas* eram suas inovações de moda. As freiras faziam vista grossa para as minissaias, e as meninas usavam roupas diferentes com cores berrantes. Uma das integrantes do grupo gostava de produção, desenhava as roupas e rapidamente elas eram confeccionadas. Ilza recorda de um figurino específico: um camisão cor de cenoura curto, bem cavado, com uma gravata enorme, branca e de bolinhas. As atividades d’*as Gatas* tornaram-se mais escassas quando as integrantes começaram a estudar para o vestibular e o grupo se dispersou.

Figura 7 – Alunas do CIC, inclusive a entrevistada Ilza e a guitarrista Cristina Lamas.



Fonte: Pinheiro e Pinheiro (2012, p. 31)



O fato d'*as Gatas* serem uma banda de rock exclusivamente composta por mulheres aconteceu de maneira natural devido às divisões de gênero das escolas. Pode-se concluir, então, que na década de 1960 em Natal, o rock não era mais visto com maus olhos pela sociedade, nem necessariamente afastado das mulheres. Contudo, os locais de shows d'*as Gatas* eram tradicionais: escolas, a Festa do Boi, quermesses. *As Gatas* não performavam em ambientes subversivos associados com uma vida noturna, em uma suposta cena musical⁵¹.

Ilza também não relata nenhum incômodo dos pais quando resolveu enveredar-se pela bateria, o que leva a entender que a associação dos instrumentos do rock a características de gênero não era presente nessa época. Tal compreensão reforça o caráter social das definições de gênero atribuídas ao rock e a seus instrumentos musicais. Como exemplo disso, os diversos conjuntos aqui reunidos surgiram em escolas tradicionais da cidade, encontravam respaldo e recebiam apoio das instituições como escolas e festivais. Os conjuntos de mulheres não causavam espanto ou repulsa, e a relação entre a banda de homens The Funtus e de mulheres *As Gatas* acontecia de forma amigável.

3.3.2 AS DÉCADAS DE 1980 E 1990

Os anos 1980 em Natal viram uma diversificação do rock dentro da própria cidade: além de uma cena musical de rock inspirada nas bandas dos anos 1960/70, surgiram cenas de punk e heavy metal com características distintas. Havia também uma contracultura efervescente “pautada pela irreverência, a transgressão e o deboche, eivados de crítica às instituições, aos atores delas signatários, e ao tipo de arte e literatura produzida por eles” (LIMA, 2018, p. 45). Em meio a *fanzines*, poesia, galerias de arte independentes e festivais de arte e música, os jovens natalenses davam vazão a uma corrente artística que marcou a década. Em Natal, nos anos 1980:

⁵¹ Foge ao escopo deste trabalho definir se as sociabilidades deste período se qualificam como uma cena musical. O que se pode afirmar é que havia uma quantidade considerável de bandas de rock para a época e para o tamanho de Natal, cidade afastada dos grandes centros urbanos do Brasil. Eventos como os festivais de música e concursos de *Miss* no Palácio dos Esportes ocorriam periodicamente, fornecendo um palco para apresentações desses grupos e atraindo sociabilidades típicas das cenas musicais (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017). Como as informações sobre as sociabilidades deste período são em sua maioria provenientes da perspectiva de Ilza, preferimos deixar essa questão em aberto para futuras investigações.



(...) em torno das experiências de cunho alternativo, reuniam-se jovens expressões da cidade que organizavam encontros, produziam poesia, literatura, promoviam festivais de arte, criavam e faziam circular fanzines e revistas de cunho alternativo, formavam bandas de rock e grupos de teatro, circulavam pelos recantos da cidade agitando a cena como trovadores modernos (...). (LIMA, 2018, p. 24)

Nessa época, estavam em atividade bandas como Fluidos, Alfândega, Cantocalismo, *Velvet Blues*, Florbela Espanca, Carbono 14, *Modus Vivendi*, Os Quatro, Cabeças Errantes, *Movement*, Conflito Ideológico, *General Junkie*, Coco e Overdose (CUNHA, 2014, p. 144), Lã de Vidro, Banda Anônima, Alcateia Maldita⁵², o grupo performático Gato Lúdico, e a banda anarcopunk Grupo Escolar, liderada pelo artista visual Marcelus Bob (LIMA, 2018). Segundo Lima (2018, p. 183), a cena da contracultura era musicalmente influenciada pela estética pós-tropicalista, pelo rock and roll e pelo rock progressivo. Não há, nos estudos analisados até aqui, menção a bandas exclusivamente de mulheres nesse período.

Sobre a contracultura na década de 1980, Lima (2018) afirma que as iniciativas surgidas nesse período foram fruto das movimentações iniciais feitas nas décadas anteriores de 1960 e 1970. Alguns dos atores importantes para os eventos da década de 1970 se fizeram também presentes na década de 1980, e os jovens não negavam a influência daqueles que os antecederam. Dessa forma, o percurso histórico aqui percorrido aponta para uma evolução natural de uma cena musical de rock que, apesar de diferentes sociabilidades no decorrer das décadas, remonta aos seus primórdios e apresenta uma espécie de linearidade.

Um dos eventos mais marcantes da década de 1980 foi o FAN (Festival de Artes do Natal), organizado pelo poeta Carlos Gurgel, Lóla (Luiz Galdino Medeiros dos Santos Lima), Fon, Mirabô, o artista plástico Sandoval Fagundes, entre outros. Em nove edições, o festival ocorreu entre 1978 e 1988, sendo seis edições na Fortaleza dos Reis Magos, uma no Centro de Turismo, uma no Bosque dos Namorados (atual Parque das Dunas), e uma na Cidade da Criança. O festival era o principal evento do calendário *underground* local, já que atuava como um aglutinador das diversas formas artísticas presentes na cidade: a poesia, a música, as artes plásticas, o teatro, o artesanato, a performance e a vídeo-arte. Entre os artistas de renome nacional que passaram pelo festival estão nomes como o poeta Chacal, Jards Macalé, Chico César⁵³, Grupo Cinco Estrelas, Pedro Osmar e Jaguaribe Carne, Jomard Muniz de Brito e Paulo Klein (LIMA, 2018). Em 4 e 5 de outubro de 1985, houve o Festival da Mocidade na Cidade da Criança, inspirado pelo primeiro *Rock in Rio*, que tinha na programação entre outras bandas

52 A Alcateia Maldita é constantemente citada por seu rock expressivo e a marcante *performance* do vocalista Raul Andrade.

53 Chico César apresentou-se não como artista solo, mas como instrumentista do grupo Ferradura.



o Impacto Cinco, Cantocalismo, Alcateia Maldita, Cabeças Errantes. Além da música, o evento também teve lojas de artigos musicais, tatuadores e pequenas lanchonetes (CUNHA, 2014).

O punk também se mostrava presente em uma cena paralela bastante politizada e anarquista que se iniciou na década de 1980 e durou até 1990, por meio da presença de personalidades como Sopa d’Osso e das bandas Devastação, O.R.S.A. (Ódio Radical Sociedade Anônima, anteriormente Antitudo), Discarga Violenta, Seres, Face Crônica, Demência Demente, Abutre, Resistência Marginal, Câmara de Gás, entre outras (MEDEIROS e TAZIO, 2008). Sopa d’Osso foi também responsável por quatro *fanzines* punk: “Diário Punk de Natal”, “Nihil”, “A Voz do Ódio” (o mais longo, contado com sete edições) e “Boas Novas” (SANTIAGO, 2014).

Por fim, o heavy metal começa a exercer influência em Natal, criando uma cena musical de *headbangers*⁵⁴ que se reuniam nas casas uns dos outros para ouvir discos, fazer *shows* em garagens e, futuramente, organizar eventos focados no subgênero. Dessa cena, fizeram parte bandas como Sodoma, *Crosskill*, Hammeron, Lótus Negra, *Horus Auschwitz* e *Deadly Fate*. Os shows aconteciam em locais como o clube ASSEN, no Palácio dos Esportes, no Ginásio do Atheneu e na Festa do Boi. No final dos anos 1980 até início dos anos 1990, a loja *Whiplash Discos* representou um ambiente de sociabilidade central para essa cena, pois seu foco era no heavy metal, devido ao interesse pessoal do dono Luziano Augusto (MEDEIROS, 2016).

Segundo Medeiros (2016, p. 63), “o número de homens sempre foi maioria, mas mesmo assim contava com pequenos grupos de mulheres. Algumas estavam ali porque gostavam, outras eram curiosas ou namoradas, o fato é que as mulheres não se faziam muito presentes nessa cena”. É no estudo de Medeiros (2016) em que se nota pela primeira vez uma preocupação quanto à perspectiva de gênero na participação das cenas musicais natalenses de rock.

Seu estudo relata o caso de Karen Pedregal, que teve o ímpeto de montar uma banda de metal só de garotas, mas o desestímulo e o medo de decepcionar os pais fizeram com que o projeto não passasse de poucos ensaios. Em depoimento, Pedregal afirma: “(...) não tinha [mulher]. Aí quando apareceu... quando uma tentava se inserir no meio, os caras já falavam: ‘aí vem as caça metal aí’”. (MEDEIROS, 2016, p. 114). Se a presença de mulheres na cena musical do heavy metal era questionada até na posição de frequentadoras dos mesmos espaços e eventos que os homens, é compreensível que não houvesse bandas exclusivamente compostas por mulheres, ou até muitas mulheres musicistas. A seguinte fala de Karen Pedregal evidencia bem os motivos pelos quais as bandas compostas exclusivamente por mulheres eram incomuns nessa época dentro dessa cena específica:

54 *Headbanger* — em tradução literal “batedores de cabeça” — é uma nomenclatura dedicada aos fãs do gênero musical heavy metal em alusão ao comportamento em frente aos palcos dos shows.



A ideia de montar uma banda surgiu, com muito entusiasmo de Páris Witchhunter e força de Dedê Thrash, cuja guitarra fora emprestada pra Vivi. Chegamos a “gazejar aula” para ensaiar na casa de Páris, o que na verdade era uma grande farra, visto que pouco sabíamos, tendo como base meus poucos conhecimentos de violão clássico passados por meu irmão e muita paixão pelo *thrash metal*. Até os estudos falarem mais alto, assim como a preguiça de estudar guitarra e de inventar desculpas para sair aos pais preocupados e decepcionados com as filhas esquisitas que só andavam de preto, calça jeans e tênis feito meninos. Tempos depois, realizei o sonho de tocar em um show com o Metal Cover, num festival do Marista, com meu irmão Mitchell, Marcus Paulo, Kaio e Adriano Bambam. Fugi de casa, toquei, bati cabeça e, no fim do show, minha mãe estava me esperando atrás do palco. (Karen Pedregal. NATAL ASSAULT - Heavy Metal na Terra do Sol. 22 de Agosto de 2013) (MEDEIROS, 2016, p. 111)

O trecho de Karen Pedregal, encontrado na dissertação de Medeiros (2016), é uma reiteração prática da teoria sobre mulheres no rock discutida até então. É notável nas palavras de Pedregal como a menor afronta aos padrões de gênero — construídos pelo sistema de sexo/gênero (RUBIN, 2017) vigente na sociedade natalense — era um motivo de decepção para os pais. A fim de tentar evitar passar por situações familiares desagradáveis, muitas mulheres acabavam por desistir do seu envolvimento com o rock.

Para ensaiar com a banda, as garotas precisavam mentir para os pais. Ao mesmo tempo, o irmão de Karen não lidava com as mesmas proibições e fazia parte de uma banda de metal. Após um episódio de rebelião e de um sonho realizado em cima do palco, Karen foi imediatamente repreendida pela mãe, o que a privou da experiência emocionante de se apresentar como musicista e usufruir das sociabilidades desses espaços. Chama a atenção também a menção aos “parcos conhecimentos de violão clássico”, instrumento que foi provavelmente autorizada a desenvolver. O exemplo de Pedregal é a representação concreta das exclusões e proibições que as mulheres sofrem devido ao sistema de sexo/gênero.

Nos anos 1990, a praia de Ponta Negra tornou-se um destino frequente dos roqueiros natalenses que fugiam da elitização da Praia do Meio e dos Artistas, que abrigava boates como o *Chaplin* e *Hooters*. O Bali Bar, localizado na orla de Ponta Negra, funcionou até meados de 1993 e abrigava eventos de subgêneros heterogêneos do rock, como pop rock, rock alternativo, heavy metal e até reggae. Nas proximidades, acontecia entre 1992 e 1993, nas noites de lua cheia, o “*Rock on the Moon*”. Essa cena era também altamente influenciada pelas cenas anteriores dos anos 1970 e 1980. Em meados dos anos 1990, a crescida vertiginosa do turismo sexual na praia de Ponta Negra afastou os frequentadores dessa cena, que redescobriram a Rua Chile como local de encontro dessa cena musical, após um processo de revitalização da área desempenhado pela prefeitura durante o mandato de Aldo Tinoco (CUNHA, 2014).



Sendo assim, com base nas teses, dissertações, trabalhos de conclusão de curso e coletânea de *fanzines* analisados, não foi possível identificar bandas compostas apenas por mulheres entre as décadas de 1980 e 1990. Mulheres instrumentistas que podem ser destacadas desta época, no entanto, são Ana Morena da *Memória-ROM*; Carmen Pradella e Cristiane Pimenta da *Chronic Missing* (ALVES et. al., 2016). Depois dos conjuntos femininos formados nos colégios dos anos 1960 e início dos anos 1970, que não trabalhavam com composições próprias e possuíam um repertório de covers, pode-se concluir que as primeiras bandas de rock natalense com formação exclusivamente compostas por mulheres aparecem nos anos 2000: a *Darma* e a *Electra*.

3.3.3 DARMA

As informações coletadas sobre a *Darma* vieram através de entrevistas com as integrantes da banda, matérias jornalísticas, fotografias e *flyers*, materiais cedidos pela violinista Danina Fromer. A *Darma* é uma banda de rock natalense exclusivamente composta por mulheres, surgiu em 2002 e possuía em sua formação Denise Tyfereth (Denise Gudmundsen) na voz e baixo, Paula Ortiz na voz e guitarra, Maga (Ana Paula Oliveira) na voz e guitarra, Dany Tupah (Danielle Dantas) na bateria e Danina Fromer (Daniele Lisboa Fontes) no violino. Denise hoje é professora de idiomas, Maga é administradora, Danina é publicitária, Danielle é musicista da marinha e Paula é professora. As entrevistas foram conduzidas por *Skype* entre abril e maio de 2020; a escolha do meio online se deu tanto pela pandemia de coronavírus, quanto pelo fato de que algumas das integrantes não moram mais em Natal — Denise hoje mora na Noruega e Maga no Rio de Janeiro.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, os eventos natalenses de rock reuniam bandas representantes de vários subgêneros, visto que a quantidade de pessoas presentes nesta cena musical era reduzida. Foi no *mIRC*⁵⁵ em 1997 e 1998 que os membros da cena musical natalense de rock começaram a entrar em contato entre si, pois a plataforma possibilitava a criação de canais para conversas em grupo, que foram primordiais para a aproximação das pessoas com interesse em rock em Natal. O contato virtual facilitou também a conexão entre moradores das diferentes zonas da cidade, já que na época as zonas eram pouco interligadas e a comunicação entre elas era, portanto, prejudicada. A ponte Newton Navarro ligando a Zona Leste à Zona Norte, por exemplo, foi inaugurada apenas em 2007. O sistema de transporte público deficiente da capital potiguar é até hoje um dos motivos para que haja pouca interação

55 *Software* de troca de mensagens criado em 1995.



entre as zonas da cidade⁵⁶. Os canais mais populares entre os membros desta cena no *mIRC* eram o “Natal Rock”, o “Natal Metal”, o “Roquenrou” e o “Natal Poser”⁵⁷.

O Natal Shopping era um ponto de encontro físico dessa cena, reunindo tanto aqueles que conversavam pelo *mIRC* quanto os que não tinham acesso ao programa, já que neste período a posse de um computador com acesso à internet em casa não era tão amplamente acessível financeiramente. O ambiente do *shopping* proporcionava aos jovens um local refrigerado — qualidade rara em uma cidade pouco arborizada, carente de parques públicos, e na qual a temperatura frequentemente chega aos 30°C. Nesse espaço, os jovens podiam se vestir de preto e socializar de maneira mais confortável. Não somente os interessados em música faziam do *shopping* um ponto de encontro, mas também pessoas interessadas em interagir, conversar e jogar RPG. Além do Natal Shopping, a Ribeira era o local em torno do qual esses processos de sociabilidade ocorriam, em bares como o Centro Cultural DoSol e o *Blackout* na Rua Chile, assim como o Bar MP3 próximo ao ITEP. Em Ponta Negra, havia o Bar 1 na Av. Engenheiro Roberto Freire, 1508, e na Cidade Alta, a Praça Vermelha era palco de shows.

A maioria dos bares eram como “inferninhos”: possuíam estrutura de som precária, sem refrigeração, e a maioria dos jovens não tinha dinheiro para consumir neles ou arcar com as entradas dos shows que custavam por volta de R\$ 10,00. O hábito mais comum era encontrar-se em frente aos bares e por lá ficar aproveitando os melhores preços das bebidas dos vendedores ambulantes. É bastante comum em Natal que bares, principalmente aqueles destinados ao público do rock autoral local, não durem muitos anos; todos os locais descritos acima não existem mais.

O Centro Cultural DoSol — dos mesmos responsáveis pelo Festival DoSol — foi um dos mais longevos, encerrando suas atividades em 2019 depois de 15 anos, consolidando-se como a casa de shows mais marcante da cena musical de rock potiguar⁵⁸. Já nessa época, o bar abrigava boa parte dos shows das bandas de rock locais. O *Blackout*, por sua vez, era o palco das bandas maiores do cenário nacional quando tocavam em Natal; Sepultura e Angra

56 Pouca interação igualitária. As regiões que reúnem a maioria dos serviços e boa parte dos eventos são as zonas Sul e parte da Zona Leste — como os bairros de Tirol, Petrópolis, Cidade Alta e Ribeira —, fazendo com que os moradores das zonas Leste, Norte e Oeste precisem se deslocar na maioria das vezes para o trabalho, centros educacionais ou oportunidades de lazer.

57 Danina conta que o “Natal Poser” foi criado por um membro conhecido da cena chamado “Alan Grunge”. Alan teria criado um canal chamado “Natal Grunge”, gerando zombaria e acusações de que ele não era *Grunge* e sim um *Poser*, ou seja, um falso fã. Por causa disso, Alan criou o canal “Natal Poser” que acabou se tornando bastante popular.

58 TRIBUNA DO NORTE. “Centro Cultural DoSol encerra as atividades”. *Tribuna do Norte*. Publicado em: 09 mar. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2YNn5LC>>. Acesso em: 16 mar. 2020.



apresentaram-se lá. O Festival MADA surgiu em 1998, tendo suas primeiras edições no largo da Rua Chile (CUNHA, 2014, p. 181).

Entre as bandas autorais em atividade nesta cena musical de rock no momento do surgimento da *Darma*, pode-se citar: *Expose Your Hate*, *Pillars of Eternity*, *Avalon Symphony*, *Bugs*, Brigitte Berel, *The Automatics*, Dr. Fossa, Ameaça Subterrânea, Oficina, Renato Toca Trompete, *Deadfunnydays*, Fratelli, Calistoga e Jane Fonda⁵⁹ (ALVES et. al., 2016). As bandas de mulheres em atividade na época eram a TPM⁶⁰ que futuramente tornou-se a Electra. A Electra possuía duas composições próprias em 2003 (FELIPE, Diário de Natal, 2003), mas apresentava em seu repertório uma maioria de músicas cover. Segundo informações na página da banda no *Facebook*, a Electra esteve em atividade até 2016, apresentando-se em eventos em bares como o Ateliê, o Casanova, e o Whiskritório. Como a *Darma* se dedicava a músicas autorais e chegou a deixar registro sonoro dessas composições, esta pesquisa foca na banda neste período temporal.

A história da *Darma* é dividida em três fases. Em meados de 1997 e 1998, Denise tocava sozinha em casa na guitarra músicas de suas bandas preferidas como *L7* e *Hole*. Uma de suas amigas da escola era a irmã da baterista Danielle e fez a ponte entre as duas ao notar um interesse em comum pelo rock. Ambas moravam no bairro de Soledade II, na Zona Norte de Natal, e Denise fez uma visita às irmãs para conhecer melhor Danielle e vê-la tocando bateria. A partir daí, passaram a tocar juntas somente com guitarra e bateria, um encontro que foi facilitado pela proximidade de moradia das duas. Essa foi, portanto, a primeira fase da banda.

Em seguida, procuraram na Zona Norte outras meninas para agregar à banda, tarefa que se mostrou difícil: muitas queriam cantar, mas Denise e Dani gostavam mais de tocar e buscavam alguém que pudesse somar ao som dos instrumentos. Na época, era comum na cena do metal ver mulheres como vocalistas de bandas; por outro lado, mulheres tocando instrumentos eram um acontecimento raro. Na igreja havia mais mulheres instrumentistas, mas essas não se interessavam pelo projeto por ser uma banda de rock. Esgotadas as opções na Zona Norte, as garotas resolvem anunciar a busca por integrantes para a banda nos canais do *mIRC*, e assim encontraram Paula Ortiz e Camila Pedrassoli em 1999. Paula e Camila eram moradoras da Zona Sul, o que dificultava os encontros, mas mesmo assim o projeto seguiu em frente. Começa aí a segunda fase da banda. Com essa formação, a banda apresentou-se pela primeira vez na Cientec.

59 Jane Fonda é citada várias vezes como uma das bandas mais populares da época. Um dos fatores que alavancaram tal sucesso era o acesso que o guitarrista João Saraiva tinha à Rádio Tropical 103,9, onde apresentava seu próprio programa e incluía a Jane Fonda na programação.

60 A TPM, apesar de possuir em sua maioria mulheres na formação, tinha um baixista homem.



Por meio de Paula que conhecia mais pessoas dentro da cena, surge na banda Danina Fromer. Victor, um amigo em comum entre as duas, informou a Danina sobre os planos de Paula de formar uma banda só de garotas. Danina tocava violino — tendo estudado na Casa Talento Petrobrás⁶¹ em 2001 —, uma combinação incomum para uma banda de rock, mas a vontade de acrescentar e fazer uma união ainda maior de mulheres instrumentistas incentivou o convite. Denise então passa para o baixo usando o instrumento de sua irmã, Camila e Paula ficam nas guitarras e Danielle na bateria. Principal compositora das letras da banda, Paula assumiu também o posto de vocalista. Data desse período uma das músicas mais famosas da banda, “Serenata”. O exemplo do acréscimo do violino de Danina à *Darma* é representativo da maneira como as bandas compostas por mulheres são formadas: a vontade de agregar mais mulheres ao projeto tem prioridade à sonoridade da banda e do instrumento que cada uma toca. Na pesquisa de Bayton (2005a, p. 201), “o desejo de tocar em uma banda composta exclusivamente por mulheres era bem mais importante do que o estilo da música em si — isto é, no início.”⁶²

Entre 2000 e 2001, Denise se ausentou para fazer um intercâmbio de um ano em Israel. Durante esse tempo, Danielle passou a tocar com homens na Zona Norte e Paula embarcou em outro projeto musical; as três continuaram mantendo contato virtual. Durante o período de intercâmbio, Denise teve acesso na escola a instrumentos de qualidade e uma sala de música acessível depois das aulas onde pôde finalmente experimentar com sua criatividade em um ambiente mais capacitado, o que contribuiu para seu amadurecimento musical e fez com que voltasse a Natal cheia de novas ideias para executar com a banda. Quando Denise retorna a Natal entre 2001 e 2002, a banda retoma suas atividades e o tempo no qual passaram separadas serviu para que a prática dos instrumentos alavancasse uma evolução das habilidades musicais de cada uma.

Fazendo parte de outros projetos musicais, Camila Pedrassoli eventualmente deixa a *Darma*; sua participação durou por volta de seis meses a um ano. Ana Paula, a Maga foi então convidada a participar da banda. A terceira fase da *Darma* se inicia com a adição de Maga. Danielle conheceu Maga quando as duas estudavam na Casa Talento Petrobrás; Danielle estudava bateria e Maga, guitarra. A afinidade entre Maga, Danielle e Denise foi facilitada pela proximidade geográfica, pois o irmão de Maga morava também no bairro de Soledade II. A guitarrista ia frequentemente visitá-lo para estudar para o vestibular, apesar de morar na Zona

61 A Casa Talento Petrobrás foi uma escola de música baseada no bairro do Alecrim que partiu de uma iniciativa da professora Márcia Pires e em seguida recebeu patrocínio da empresa. O foco do projeto era a educação e profissionalização dos músicos locais. Eram oferecidos cursos gratuitos de variados instrumentos eruditos e populares, além de luteria. As vagas eram prioritárias para alunos oriundos de escolas públicas, direcionando muitos dos estudantes para os cursos técnico e a graduação em música da UFRN.

62 Tradução nossa.



Oeste próximo ao bairro Cidade da Esperança. Assim como Denise e Dani, Maga gostava de metal, o que a impulsionou a se tornar uma exímia guitarrista. Como discutido na seção de musicologia e gênero, o heavy metal é notório pela virtuosidade dos músicos, em contraponto ao punk que exalta a performance em detrimento da capacidade musical.

Apesar da preferência de Maga pelo baixo e Denise pela guitarra, a banda decidiu manter Maga na guitarra e Denise no baixo para aproveitar a vantagem do talento da primeira. Mesmo assim, nos shows, as duas trocavam constantemente de instrumento. Todavia, na gravação do disco a formação se manteve com Denise no baixo e Maga na guitarra. As influências da banda eram diferentes entre o núcleo da Zona Sul e o Núcleo da Zona Norte sendo o primeiro mais voltado para o pop e o segundo para o rock pesado e barulhento: a sonoridade da *Darma* era a junção dos dois extremos. No núcleo da ZN, as referências de bandas exclusivamente formadas por mulheres eram a alemã *Guano Apes*, a canadense *Kittie* e as estadunidenses *L7* e *Hole*. Já na ZS, Danina gostava de ska e Charlie Brown Jr., enquanto Paula era fã de *Cranberries*.

Os ensaios aconteciam frequentemente em um estúdio na Cidade da Esperança (Zona Oeste) e na casa de Danielle. Paula só conseguia comparecer a alguns deles, pois não era autorizada pela família a andar sozinha de ônibus e nem sempre os pais tinham a disponibilidade de levá-la de carro. Aqui somos novamente lembrados das restrições impostas às mulheres que limitam seu acesso ao ambiente urbano como já discutido nos escritos de McRobbie (2005) e Garber e McRobbie (2003). Era nos ensaios que as composições aconteciam mais livremente, através do compartilhamento prévio das ideias elaboradas por ligações telefônicas e encontros entre os núcleos da Zona Norte e da Zona Sul.

Com essa formação, a *Darma* tocou em eventos na Praça Vermelha na Cidade Alta e na Praça Cívica próxima ao Palácio dos Esportes; também fez o maior show da carreira na Praça Cívica do *campus* da UFRN durante a Cientec⁶³ de 2002 para um público de por volta de 16 mil pessoas. Os dois núcleos da banda, Zona Norte e Zona Sul, tinham hábitos de composição separados que se uniam nos encontros gerais. Na Zona Norte, Denise e Maga eram responsáveis pela maioria das letras. Maga encontrava uma tradução melódica emotiva fiel ao conteúdo da letra e em cima disso acrescentava os demais instrumentos; levava sua guitarra para a casa de Danielle e passava adiante como a bateria deveria funcionar na faixa, ao que a baterista adicionava suas próprias improvisações, um processo que às vezes durava de três a quatro dias até que alcançassem a “batida perfeita”.

63 Semana de Ciência, Tecnologia e Cultura, evento anual organizado pela UFRN que mobiliza a cidade em torno das exposições dos alunos sobre o que é produzido na universidade.



Denise e Maga por vezes também trocavam ideias juntas no violão para novas músicas. Para repassar as criações do núcleo da Zona Norte para o núcleo da Zona Sul, Maga escrevia as músicas em partitura e as repassava para Danina junto com instruções orais, uma habilidade que se tornou possível devido ao fato de as duas estudarem teoria musical na Casa Talento Petrobrás. Por outro lado, o núcleo da Zona Sul trazia suas composições nos ensaios com letras de Paula em sua maioria em português. Os ensaios eram sempre gravados do início ao fim, estratégia que auxiliava a banda a definir o que funcionava e o que precisava melhorar ao escutarem, juntas, o resultado ao final.

Para o desenvolvimento de uma banda de rock independente no Nordeste no início dos anos 2000 havia vários obstáculos, entre eles o acesso a equipamentos de qualidade, que eram muito caros e inacessíveis à maioria dos jovens natalenses. Pedaleiras e pedais de distorção eram o “sonho de consumo” dos roqueiros da cena musical de rock e eram poucos os que possuíam bons instrumentos. Essa situação exigia uma cooperação entre os membros criando uma rede de empréstimo de equipamento para que os shows pudessem acontecer. Transporte interestadual era outro ponto fraco para uma banda natalense, já que as integrantes eram menores de idade; havia também o fato de que o trânsito para cidades maiores como São Paulo e Brasília era inacessível financeiramente. Por fim, gravar um disco era um processo caro, representando mais um obstáculo para o desenvolvimento das bandas independentes. A *Darma* teve o apoio de Vlamir que possuía um estúdio e Alexandre Alves colocou seu selo Solaris Discos⁶⁴ à disposição da banda, possibilitando a gravação de seu primeiro e único álbum até o momento.

Foi também em 2003 que a banda gravou e lançou o disco “Stigma” com produção de Alexandre Alves pela Solaris Discos. Alexandre é professor da UERN e atua na cena desde a década de 1990 especialmente na banda *The Automatics*, ainda em atividade. Após assistir um show da *Darma* na Praça Vermelha em 2002, Alexandre começou a produzir a banda, emprestando instrumentos e equipamentos de maior qualidade, fazendo uma ponte com as casas de show, levando-as inclusive para tocar em João Pessoa. Alexandre era amigo do dono do estúdio Ícone em Ponta Negra, e a gravação foi paga com a venda dos discos. Alexandre produziu musicalmente o disco e se responsabilizou pela sua forma física. Pelo valor de R\$ 5,00, o registro gravado em CDR vendeu por volta de 300 cópias e uma nova tiragem de 200 foi solicitada. Além das seis faixas gravadas no disco, a *Darma* possuía entre 20 e 30 composições próprias.

64 PINTO, Ricardo. **SOLARIS 1996-2006 - 10 anos de independência**. Documentário com direção e roteiro de: Alexandre Alves e Ricardo Pinto. Youtube, 2017. 33m18s. Disponível em: <<https://bit.ly/3hhdHGA>>. Acesso em: 10 ago. 2020.



Dentro da *Darma* havia dois núcleos: o da Zona Norte composto por Maga, Denise e Danielle, e o da Zona Sul, composto por Danina e Paula Ortiz. O núcleo da Zona Norte tinha uma influência maior do metal e do rock mais pesado, perseguindo um som que estivesse mais relacionado a esse lado do espectro; já o da Zona Sul possuía influências mais pop. Ao ponto que a evolução musical das integrantes se desenvolvia, as diferenças de preferência tornavam-se mais nítidas: Denise queria fazer mais solos de guitarra, enveredar por um caminho mais próximo ao metal e Danielle ganhou um pedal duplo de bateria, o que começou a dificultar o encaixe das composições mais pop de Paula e Danina.

A distância geográfica entre as participantes da Zona Norte e da Zona Sul fazia com que os dois núcleos compusessem separadamente, o que também foi um fator para o fim dessa fase da *Darma*. Além disso, desentendimentos eventuais fizeram com que a banda se separasse em 2003. Entre 2004 e 2005, o núcleo da Zona Norte seguiu tocando ainda sob o nome de *Darma*; neste período, a formação era Danielle na bateria, Denise na guitarra e Ana Paula no baixo. Danina e Paula com outros membros montaram a Eletrobilhar, e Danina fez parte, mais adiante, do Emblemas do Funk.

De fato, a *Darma* ocupou um espaço de destaque nessa cena musical, sendo reconhecida até hoje como a primeira banda de rock natalense exclusivamente composta por mulheres a deixar registro sonoro de músicas autorais (ALVES et al., 2016). Em detrimento de algumas atitudes conservadoras por parte dos homens dessa cena, havia por outro lado uma corrente de apoio e incentivo que manteve as portas abertas para a *Darma* em todos os seus empreendimentos.

Para divulgar as atividades da banda, as garotas utilizavam diferentes meios de comunicação disponíveis na época. Ligavam para as rádios 103,9 FM (Tropical FM) e 88,9 FM (Rádio Universitária) para anunciar os próximos shows da *Darma*, já que na 103,9 tinham acesso ao locutor João Saraiva e a Rádio Universitária se mostrava aberta aos músicos potiguares. Na internet, Danina mantinha um blog na plataforma *Blogger* chamado “Botar Moral Nessa Bagaça”, um dos únicos em Natal na época, onde postava sobre shows de bandas locais — inclusive a *Darma* —, fotos pessoais, piadas e poemas. As comunidades do *Orkut* e os canais do *mIRC* especializados em rock e direcionados a Natal eram mais um espaço no ambiente virtual por meio do qual a *Darma* se comunicava com o público. Por fim, era feita também a fixação de cartazes A4 nos quadros de avisos da UFRN, no CEFET (atual IFRN), em algumas escolas particulares onde tinham amigos e por vezes lojas de discos que aceitavam exibí-los, como a Aky Discos no Natal Shopping e a Velvet Discos na Hermes da Fonseca.



Figura 8 – Terceira fase da *Darma*.



Fonte: Acervo pessoal de Danina.

A *Darma* foi tema de matérias jornalísticas no ano de 2002 no Jornal de Hoje⁶⁵ e 2003 em portais como o Jornal de Natal, Parnamirim Notícias, Diário de Natal⁶⁶ e Tribuna do Norte. Em 11/12/2002, foi anunciada uma apresentação da banda na Primeira Feira de Economia Solidária na Praça Cívica do *Campus* Universitário. No dia 06/01/2003, foi publicada uma matéria de página inteira no Jornal de Natal sobre o selo Solaris e seus 38 lançamentos à época, anunciando dois novos: a coletânea de bandas punk do RN intitulada “Elefante Punk” e o disco da *Darma*, descrito como um “quinteto feminino de guitar rock”.

No dia 12/07/2003, a *Darma* foi destaque dos dois maiores jornais potiguares, o Diário de Natal e a Tribuna do Norte, com matérias sobre o evento de lançamento do disco “Stigma”, dessa vez com maior foco na banda e nas composições. Em ambos os jornais, os textos focam no fato da *Darma* ser a primeira banda de rock de mulheres a deixar registro sonoro. No Diário de Natal, a *Darma* divide a capa do caderno “Muito” com a Electra, outra banda de mulheres que se apresentou no Bar 1 no mesmo dia, porém em um outro evento.

⁶⁵ Inativo hoje.

⁶⁶ Os três jornais estão inativos hoje.



Neste dia, o show da *Darma* junto com as bandas *Bugs*, *Zefirina Bomba* e *White Myself* começava às 16h custando R\$ 3,00 a entrada. A *Electra*, por sua vez, tocava com *Base Livre* e *Jane Fonda* às 23h, com a entrada custando R\$ 5,00.

Figura 9 – Flyer do lançamento do disco



Fonte: Acervo pessoal de Danina.

A matéria do *Diário de Natal* é bastante focada nos estereótipos de gênero, apresentando uma manchete em letras garrafais de cor rosa que lê “ROCK’N’ROLL ROSA CHOQUE”. É possível notar aqui a maneira através da qual a mídia constrói a ideia do rock como um domínio masculino e enxerga as mulheres dentro dele com espanto, da mesma forma que apontam Bayton (2005b) e Leonard (2007). A jornalista Emídia Felipe (2003) discorre:

Maquiagem, roupas, namorados e música. Essa mistura é a que faz a cabeça das meninas que compõem as duas bandas potiguares formadas exclusivamente por mulheres. E elas avisam: vieram para provar que o “lado feminino” da música pode mostrar alta qualidade “sem descer do salto”. (...) Momentos como ensaios e preparação para um show (...) não reprimem as conversas sobre TPM (Tensão Pré-Menstrual), namorados e vaidade. Essa última, característica tão marcante no sexo feminino, não é deixada de lado e acaba vindo como aliada à parte estética dos shows. As meninas da *Electra* e da *Darma* contam que, no início, as piadinhas principalmente vindas do público masculino, eram repletas de críticas, tanto focando apenas na beleza física das garotas, quanto associando mulheres musicistas a pouco “jeito” para as guitarras, baixos e baterias. (FELIPE, *Diário de Natal*, 2003)



Figura 10: Darma no Diário de Natal.



Fonte: Acervo pessoal de Danina.

A matéria ainda cita as críticas iniciais do público masculino em direção às mulheres e o ceticismo direcionado em maior intensidade às bateristas de ambas as bandas — Dani, da *Darma* e Juliana, da *Electra*. A *Electra* afirma perceber mais apoio do que aversão e a *Darma* enfatiza um preconceito machista na cena. Ainda segundo Emídia Felipe (2003), a *Darma* foi reconhecida pela estudiosa da música potiguar Leide Câmara como a primeira banda de mulheres de rock a lançar um álbum. Já a *Tribuna do Norte* traz uma matéria mais enxuta, trazendo apenas informações sobre o show de lançamento, a formação da banda e suas influências.

O *Jornal de Natal* na segunda 14/07/2003 traz uma resenha focada no disco “*Stigma*”, e menos nas garotas em si. O jornalista José Maria Gonçalves (2003) descreve a sonoridade da banda como sendo “riffs de guitarra pegajosos, melodias simples e sinceras, embaladas por vozes delicadas e ao mesmo tempo cheias de agressividade”. Gonçalves (2003) também reitera o fato de que a *Darma* é formada apenas por mulheres, destacando como isso é incomum já que as bandas possuem normalmente ao menos um membro masculino, especialmente na bateria.

O *Parnamirim Notícias* em 30/07/2003 também traz uma resenha do “*Stigma*” favorável ao disco. O texto afirma que:



A banda, produzida por Alexandre Alves, ex-Chronic Missing, lançou pelo selo local Solaris Discos, no último dia 12, o CD/EP “Stigma”, com seis canções próprias, em inglês e português. Entre rocks densos e pesados, destaca-se uma “pseudo-balada”, na definição da banda, a lírica “Serenata”. Mas quem imagina a doçura do Kid Abelha de Paula Toller pode quebrar a cara. A banda ignora os clichês e rejeita estereótipos, a começar pelo som. (...) A mistura de duas guitarras, vocais possantes e violino rende uma sonoridade no mínimo curiosa. (...) Contudo, a banda sabe que a peleja contra os clichês é longa. “Queremos que nos olhem como uma banda e não como uma banda de meninas”, assinala Denise.

Com exceção do Diário de Natal que publicou um texto focado em estereótipos de gênero, as matérias jornalísticas em relação à *Darma* retratam em sua maioria o grupo em relação ao som que produzem, mencionando o fato de que a banda é composta apenas por mulheres como um diferencial, mas não o único traço de sua identidade. Um fato recorrente também é a menção à bateria como um instrumento associado comumente aos homens, reforçando o depoimento de Denise ao retratar a desconfiança do público quanto à presença de uma mulher no comando das baquetas.

Denise estava prestes a se formar na faculdade quando os eventos começaram a ficar mais escassos, e os encontros foram lentamente diminuindo. Quando Danielle se mudou de Natal após passar em um concurso para musicista da Marinha e ir para o Rio de Janeiro, a banda parou suas atividades. Em 2010, Denise e Ana Paula gravaram mais algumas demos de faixas com Alexandre Guimarães, guitarrista da banda local Artemis. Os produtos finais não foram lançados porque não estão finalizados, foram feitos exclusivamente com o intuito de não perder as músicas.

Depois de alguns anos, Danielle consegue ser transferida de volta para Natal e Ana Paula se muda para o Rio de Janeiro. Também em 2010, Denise se casa com um norueguês e se muda para a Noruega, onde vive hoje com o marido e dois filhos. As três planejam à distância gravar suas partes separadas das faixas para enfim lançar as músicas, ou combinar um encontro em Natal para levar o projeto adiante. Oficialmente, o *Darma* nunca acabou: a banda está inativa, mas ainda possui composições que as integrantes pretendem gravar e lançar. A distância entre as integrantes dificulta o progresso das gravações, mas tanto Maga quanto Denise expressaram o desejo de em algum momento finalizar os registros, lançar as composições e fazer novos shows. É incerto, contudo, se as possíveis novas músicas serão lançadas sob o nome de *Darma* ou como um novo projeto.



3.3.4 FLOR DE NIS

Marília Prado Oliveira — que utiliza o nome artístico de Marília Poeira — nasceu em São Paulo e mudou-se para Natal em 2017 para cursar Fonoaudiologia na UFRN. Assim que chegou à cidade, mesmo sem conhecer muitas pessoas, procurou montar uma banda. Em São Paulo, Marília era integrante de um grupo composto apenas por meninas. Sua atividade musical era uma resposta à percepção pessoal de que o lugar social das mulheres nas cenas de rock que frequentava limitava-se ao de público ou, quando muito, de vocalista.

Com suas bandas anteriores — entre elas, a *La Loba*, formada por colegas mulheres de seu tempo como aluna da UNIFESP focada em música autoral e Bar dos Barbados, um trio de mulheres com repertório de covers —, Marília já se apresentou em eventos com bandas reconhecidas como Nervosa e As Mercenárias. Mesmo gostando das cenas feministas e se sentindo confortável nos eventos organizados por esses círculos, Marília afirma que preferia frequentar cenas musicais com predominância de homens para incomodar e causar estranheza, citando inclusive que levava bandas para tocar em eventos corporativos.

Marília conheceu duas de suas companheiras de banda — Alba e Gabrielle — na sala de aula da faculdade e descobriu que ambas eram cantoras. Segundo Marília, é comum que cantores busquem o curso de Fonoaudiologia. Sabendo que Alba tocava violão e Gabrielle cantava, convidou-as para participar do projeto musical que envisionava desde a chegada à cidade. Entretanto, a busca pelas outras duas integrantes mostrou-se mais difícil. Frequentando bares da cidade, Marília fez amizade com moradores do Passo da Pátria que gerenciavam o Espaço Vira-Mundo Potiguar, onde tocou bateria em Natal pela primeira vez. Recém-chegada à cidade, ainda não possuía instrumentos próprios.

Em suas excursões ao Vira-Mundo, conheceu a baixista Raíza e convidou-a também para fazer parte do projeto, que timidamente aceitou o convite. Mais tarde, um amigo marcou Marília em uma publicação em uma rede social na qual se buscavam bateristas. A partir dessa conexão, a guitarrista Jéssica a convidou para participar de outro projeto de música pop. A banda não teve continuidade, mas serviu para formar a conexão entre Marília e Jéssica, que foi também incorporada ao que seria futuramente a *Flor de Nis*. A formação da banda conta com Jéssica e Alba nas guitarras, Raíza no baixo, Marília na bateria, e Gabrielle, Marília e Alba nos vocais.

O primeiro nome da banda foi Sirena: uma sereia que encanta e mata homens. Como havia muitas bandas com nomes parecidos, as integrantes repensaram e chegaram ao nome *Flor de Nis*, uma homenagem a duas mulheres que servem de inspiração para a banda: Nísia Floresta e Nise da Silveira. Nise da Silveira foi uma psiquiatra brasileira que revolucionou o



tratamento mental a partir da arte. Já Nísia Floresta foi poeta, escritora, educadora e feminista potiguar nascida no antigo município de Papari, hoje nomeado em sua homenagem. *A Flor de Nis*, a começar pelo nome, carrega uma mensagem feminista. Segundo Marília:

A nossa banda tem o intuito de representar o feminino para mulheres, a gente gosta de ser irônica, a gente fala, como que é... é um toque de deboche, tem um toque de deboche assim nas canções. A nossa canção principal é a primeira, ela fala de masturbação feminina e de relacionamento feminino de uma maneira descomplicada. (...) Essa música é a que mais incomoda. Teve uma vez que a gente tocou essa música no D Pub, que era bem época de eleição, sabe? (...) Antes de cantar, eu falei: essa música fala sobre o gozo feminino, o prazer livre da mulher. Enquanto a gente cantava, tava tendo um auê, a gente nem percebeu, de repente a dona do bar veio, parou, pegou o microfone e falou assim: “Olha, quero saber quem foi lá pixar o banheiro. (...) Alguém foi e pixou o banheiro assim: ‘feministas filhas da puta, morram feministas’”. (MARÍLIA, entrevista)

[O D Pub] É um bar com um estúdio de tattoo, e é um lugar que era muito frequentado por essa galera da cena do metal, sabe? Então, você sabe, às vezes é muito predominante a presença de caras com pensamento primitivo, sabe? Os caras não conseguem se desconstruir. Então, pra mim, é normal vindo deles essas coisas. (RAÍZA, entrevista)

O D Pub, local onde o fato descrito por Marília ocorreu, é um bar localizado na Avenida Itapetinga, Zona Norte, focado no público de rock. A dona do bar se posicionou favorável à banda neste incidente que ocorreu próximo à eleição de 2018, informando que eleitores de Bolsonaro não eram bem-vindos lá. Essa reação agressiva a uma atitude explicitamente feminista no palco demonstra que um ativismo mais incisivo como o performado pela *Flor de Nis* não é bem recebido por uma parcela do público. As letras das composições versam por diversos temas como evolução pessoal, relacionamentos tóxicos e sexualidade livre.

As atividades da banda foram paralisadas durante o ano de 2019 devido à gravidez de Marília e a um acidente grave de moto sofrido pela vocalista, Gabrielle. Em 2020, os planos de gravar as composições próprias da banda foram adiados por razão da pandemia de COVID-19. A banda já se apresentou em lugares como o Festival Garagem de Rua na Zona Norte e o *Alchemist* na Rua Chile.



Figura 10 – *Flor de Nis* em pré-produção do primeiro disco.



Fonte: Instagram da *Flor de Nis*.

3.3.5 DEMONIA

A banda *demonia*⁶⁷ surgiu em 2017 quando a pesquisadora e Karla Farias, saindo de um projeto que não teve continuidade intitulado “Monstra”, reuniram outras mulheres musicistas conhecidas da cena musical de rock natalense para formar uma banda composta apenas por mulheres. Raquel Soares na época tocava bateria na *Joseph Little Drop*, Maria Fernanda Fagundes era guitarrista na Concílio de Trento, e Isabela Graça frequentava a cena musical como espectadora.

Após alguns poucos ensaios, se apresentaram pela primeira vez com apenas duas composições próprias na festa de aniversário de Raquel no Espaço Luz na Praia do meio : “Espaço Sideral” e “Notável”. Mylena Sousa, fotógrafa e amiga da banda, registrou em vídeo a performance de “Espaço Sideral”, o que rendeu convites para o Festival Suado em Mossoró em dezembro de 2017; uma apresentação no início de 2018 no evento “Bloco do Short” organizado pelo coletivo independente recifense “*Life’s Too Short*”; e uma passagem por João Pessoa na mesma viagem. Essa turnê foi feita em parceria com a banda potiguar *Joseph Little Drop*.

⁶⁷ A pesquisadora é também vocalista da banda *demonia*.



Na semana seguinte, a banda foi incluída na programação do festival Guaiamum Treloso em Recife, apresentação que rendeu uma menção na revista *Rolling Stone Brasil*.

Uma grande surpresa do último palco mencionado, o Selvagem, foi o quinteto potiguar de punk chamado Demonía. As cinco integrantes transformaram o pequeno espaço em que tocaram em um megafone para gritar sobre o machismo na música (e na sociedade em geral), emoções cruas e também sobre a misteriosa e temida raça dos reptilianos. Como tapas na cara sonoros, os instrumentos e a voz judiavam dos amplificadores, como uma boa banda punk deve fazer (sem mencionar a atitude da baterista, que tocou com um dos pés enfaixado, depois de ter pisado em um pedaço de vidro que abriu um belo corte na sola do pé na semana anterior à do show). A banda promete lançar seu primeiro single e clipe, “Reptilianos Malditos”, este ano. (BRUNALDI, 2018)⁶⁸

O acontecimento descrito por Brunaldi se deu na semana anterior à primeira turnê da *demonia* que passou por Recife e João Pessoa: Raquel tomava banho de mar na Praia do Meio quando foi surpreendida por um pedaço de vidro que abriu um grande corte e precisou levar pontos no hospital. Como o pé não era o mesmo usado no bumbo, Raquel viajou usando muletas e tocou com as duas bandas, em duas cidades e em dois dias seguidos.

Pouco depois, a banda gravou as “sessões da demonia” filmadas no ateliê do artista plástico Arthuri na Rua Chile, com a produtora Bicho-Grilo composta por estudantes do curso de Audiovisual da UFRN e da Caixa Preta Sonorizações chefiada por Pedro Jotha. Essa série é composta por quatro vídeos com composições próprias que estão presentes no canal da banda no *Youtube*: “Intro/Notável”, “Espaço Sideral”, “Capitalismo é um Lixo” e “Bebê do Miduei”. A última faixa, “Bebê do Miduei”, tem atraído atenção local por relatar uma lenda urbana popular em Natal no início dos anos 2000. A história popular na cidade na época conta que um bebê diabo teria nascido na Maternidade Januário Cicco, e quando a enfermeira o chamou de feio, o bebê teria respondido: “feio é o que vai acontecer na inauguração do Miduei”. Ao incorporar uma lenda urbana local em uma de suas músicas, a intenção da banda é fortalecer uma conexão dos natalenses com algo em que possam se identificar.

Também em 2018, a *demonia* tocou em Natal nos festivais Mada, DoSol e *Garage Sounds*, além de eventos menores organizados pela própria banda ou produtores da cena musical independente de rock natalense. João Lemos, integrante da banda paraense Molho Negro — hoje estabelecida em São Paulo —, esteve na plateia do show do Festival DoSol em 2018 e convidou a *demonia* para gravar um EP pelo selo independente paulistano Flecha

68 BRUNALDI, Igor. “Guaiamum Treloso 2018: Elza Soares canta Chico Science e Letrux se entrega no festival ‘rural’”. *Rolling Stone*. Publicado em: 22 jan. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2EI6z8t>>. Acesso em: 16 mar. 2020.



Discos. Juntamente com o convite para uma apresentação no Festival Bananada em Goiânia em agosto de 2019, a *demonia* iniciou uma campanha de arrecadação por meio de financiamento coletivo online, organização de festas, venda de bebidas em eventos no Beco da Lama, venda de camisetas e rifas para reunir o valor necessário para as passagens aéreas das cinco integrantes.

Figura 11 – Banda *demonia* no Festival MADA 2018.



Fonte: Facebook banda *demonia*.

Em abril de 2019, a *demonia* se apresentou no festival Abril pro Rock em Recife, na mesma noite em que artistas como Letrux (RJ) e a banda feminista russa *Pussy Riot*, que ganhou notoriedade internacional por performances artísticas críticas ao governo de Vladimir Putin. Novamente em 2019, a *demonia* também esteve presente na programação da edição natalense do festival itinerante *Garage Sounds*.

A turnê Sudeste/Centro-Oeste em agosto de 2019 incluiu passagens por São Paulo (SP), Brasília (DF) e Goiânia (GO). Novamente, a baterista Raquel sofreu um acidente cozinhando poucos dias antes da viagem e teve queimaduras de terceiro grau nas pernas e no pé — dessa vez, o do bumbo. Mesmo assim, em São Paulo, a banda apresentou-se duas vezes: a primeira na Avenida Paulista e a segunda no festival feminista *Desviantes*, organizado por mulheres ativas na cena *riot grrrl* paulistana. No *Desviantes*, se apresentaram também as bandas *A Vida Toda* um *Quase*, *Cosmogonia*, *Derrota* e *Hayz*. A *Cosmogonia*, por exemplo, está em atividade desde 1993 na cena musical *riot grrrl* de São Paulo.

Durante esta passagem, o grupo gravou um EP de três faixas intitulado “achei que era homem mas é só o satanás” produzido por João Lemos, Gabriel Zander e Cyro Sampaio, lançado em Outubro de 2019 pelo selo musical independente paulistano *Flecha Discos*. Em Brasília, a *demonia* tocou em um evento organizado pela produtora local independente *Chezz*



Recs, ao lado da banda feminista brasileira *Brutal Mary*. Já em Goiânia, o grupo foi uma das atrações do Festival Bananada, que contou em sua programação de 2019 com artistas como Pitty, Criolo, Black Alien, Tulipa Ruiz e João Donato.

Em agosto de 2019, a pesquisadora se ausentou por um período de seis meses para completar um semestre de mestrado-sanduíche na Aarhus University, com bolsa de estudos do governo dinamarquês. A banda então, no formato de quarteto, se apresentou no Festival Gama em Campina Grande (PB) e na edição 2019 do Festival DoSol em Natal. Também em 2019, a *demonia* foi indicada à categoria “Revelação Musical do Ano” no 17º Prêmio Hangar de Música.

3.3.6 O FESTIVAL *GIRLS ON X*: O RIOT *GRRRL* EM NATAL/RN

O Festival *Girls on X* de acordo com um *presskit* criado pelas organizadoras com o intuito de arrecadar patrocínio para uma nova edição é:

(...) um festival direcionado para mulheres que tem como objetivo principal fortalecer a cena do rock feminino a partir da realização de shows com bandas, oficinas, mesas redondas e exposições artísticas predominantemente compostas por mulheres. É importante e imprescindível para nós nos mostrar e nos impor dessa maneira. O meio da música é um lugar predominantemente masculino, e ver mulheres fazendo e produzindo música, mulheres no palco, na mesa de som, é de um fortalecimento crucial para quem vive música. (Flyer do Acervo de Karla Farias.)

Acontecendo pela primeira vez em 2011 e repetindo-se em 2012, o *Girls on X* trouxe a Natal/RN, mais especificamente ao Centro Cultural DoSol⁶⁹, diversas bandas da região e grandes nomes do *Riot Grrrl* nacional, como a Anti-Corpos (SP) e o NOSKILL (PB). Ambas as bandas são citadas por Gabriela Gelain em sua dissertação de mestrado como parte de um mapeamento de bandas *Riot Grrrl* ativas no momento de sua pesquisa entre janeiro de 2016 e fevereiro de 2017 (GELAIN, 2017, p. 74). Na edição de 2012, o Festival se expandiu alcançando também as capitais próximas: Recife (PE), organizado por Nika (Mônica Maciel), e João Pessoa (PB), por Kimmy (Kimmy Simões) e Thammis Leal.

A primeira edição aconteceu no dia 19/03/2011 contando com as bandas *Blue Sheep* (PB), *Noskill* (PB), *Pump* (PE), *Barbara* (PB), *A Riot*, *Susan!* (RN) e a *Girls on X* (RN), sendo a

⁶⁹ Local icônico na cena musical de rock natalense que se encontra fechado desde março de 2019, conforme reportagem da Tribuna do Norte, disponível no link <<https://bit.ly/2YNn5LC>>.



última formada pelas organizadoras do festival especialmente para tocar nele, com um repertório de covers. Já a segunda edição teve no *lineup* Anti-Corpos (SP), Noskill (PB), Putamadres (RN), Come Alive (PB), Madrecita (PB), Lovekills (PE), Darksidere (PB) e The Fluxo (RN), ocorrendo em 10, 11 e 12/08/2012 nas cidades de João Pessoa, Natal e Recife. A divulgação foi feita primordialmente através do *Facebook*, mas também contou com a ajuda do *Twitter* e do boca a boca. Foi feita uma chamada pública para selecionar as bandas, o que incentivou também o surgimento de bandas de mulheres – a maioria delas, porém, não continuaram em atividade após o festival.

Figura 12 – Festival *Girls on X* (2012)



Foto: Yanna Medeiros

Fonte: Página do *Girls on X* no *Facebook*.

O festival foi inicialmente idealizado por Amanda Lisboa, Karla Farias, Vitória Real e Emmily Barreto quando tinham entre 20 e 24 anos. Amanda é hoje analista de Sistemas e produtora cultural; Vitória Real é integrante de um dos primeiros coletivos audiovisuais do Rio Grande do Norte, o Coletivo Caboré; Karla Farias é estudante de Tecnologia da Informação no IFRN e baixista na banda de punk feminista *demonia*; e Emmily Barreto é vocalista em uma das bandas de maior destaque nacional do RN, a *Far From Alaska*, atualmente alocada em São Paulo. Amanda e Vitória são também as criadoras e produtoras do “Bar das Sapatão”, uma festa semestral que acontece em diversos lugares da cidade do Natal focada na visibilidade lésbica.

O *Riot Grrrl*, mais especificamente o *Bikini Kill*, foi o primeiro contato de Amanda com o feminismo. Ao começar a frequentar a cena musical de rock independente, ela sentiu falta de mulheres tocando. Após comparecer ao Festival Mafalda, produzido por mulheres e somente apresentando bandas de mulheres em João Pessoa em 2010, ela voltou para Natal



inspirada para realizar algo parecido na cidade. De acordo com Amanda, a cena musical feminista de João Pessoa era muito forte na época, e ela menciona exemplos como o Noskill (PB) e a Bárbara (PB).

Sobre as dificuldades de organizar um festival independente, as entrevistadas citaram a falta de apoio financeiro. Segundo Amanda, a primeira edição gerou um prejuízo de R\$ 200,00, resultado que não desanimou pelo sucesso da edição do festival, criando um desejo de fazer uma nova edição ainda maior trazendo um dos principais nomes do *Riot Grrrl* nacional: o Anti-Corpos (SP). Utilizando dinheiro do próprio bolso e contando com o apoio das bandas envolvidas, o acordo com o Anti-Corpos (SP) foi que as produtoras à frente do festival pagariam as passagens de ida, e a banda arcaria com as de volta. O festival recorreu à venda de senhas na hora para se bancar e, segundo Amanda, as mulheres que não podiam pagar entraram gratuitamente como convidadas.

O Festival *Girls on X* encontra-se agora em busca de financiamento para uma nova edição. Karla Farias está, atualmente, enviando o material gráfico do evento para empresários locais e mobilizando as bandas de mulheres atuantes para tentar viabilizar mais uma vez a iniciativa em terras potiguares. O Noskill (PB) recentemente retomou as atividades depois de um longo hiato, fato que também a incentivou a movimentar a cena feminista mais uma vez em Natal/RN. Como citado anteriormente, além de sua atividade como produtora, Karla é baixista na banda de punk feminista *demonia*.

Em vídeo produzido por Pipa Dantas na segunda edição do festival, a vocalista da Anti-Corpos (SP) na época, Rebeca, diz ao microfone: “a gente se identifica muito mais com vocês do que várias vezes com quem está do nosso lado. Tanto faz a distância, o que importa é o que tem na nossa cabeça”⁷⁰. As bandas de mulheres e o Festival *Girls on X* presentes nesse capítulo demonstram que as bandas de rock natalenses compostas exclusivamente por mulheres não são um fenômeno recente, sendo encontradas desde os anos 1960 e persistindo até os dias atuais.

70 <https://vimeo.com/48007749> COBERTURA GIRLS ON X



capítulo 4.

PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS



Baseando-se em dissertações e teses produzidas pelos Programas de Pós-Graduação da UFRN sobre a cena musical natalense de rock independente, assim como em livros que reúnem fragmentos históricos e entrevistas, foi possível recriar uma atmosfera da cena musical natalense de rock independente. Assim pôde-se, enfim, encontrar as bandas formadas apenas por mulheres que fazem parte de sua história. Essas bandas e as questões que as atravessam são o objeto final da pesquisa.

Em entrevista ao pesquisador Jeder Janotti Jr., publicada em 2012 pela revista E-Compós, Straw (2012) dá sugestões para aqueles que estão iniciando seus estudos no campo das cenas musicais:

Comece por des-subjetivar a análise. Quer dizer, não comece pelos fãs de música e músicos e pelo que eles fazem. É melhor começar por alguma substância (um gênero de música, por exemplo) ou categoria de evento (a execução de música) e continue por meio das várias redes de pessoas, objetos, lugares e circuitos culturais que a sustentam e produzem. Lembre-se de que todo mundo entra em uma cena em um determinado ponto de sua constituição e desenvolvimento. As cenas não são criadas coletivamente em um momento de atividade compartilhada e participativa que expresse diretamente os valores daquela coletividade. (STRAW, 2012, p. 5)

Seguindo as orientações de Straw quanto às pesquisas em cenas musicais (2012), o rock no RN é o fio que norteia a busca pela construção da cena musical local, seguido pelo papel das mulheres nessa cena. Com essa finalidade, buscou-se reconstruir a história da cena musical independente do Natal e identificar os principais mediadores envolvidos no surgimento e desenvolvimento desse espaço de sociabilidade. Foram estudadas cenas musicais⁷¹ que remontam aos anos 1950 e alcançam os dias atuais. Apesar de suas particularidades, a constante do lugar geográfico desempenha um papel importante, e as cenas anteriores servem como exemplo para as seguintes: não se classificam exatamente como a mesma cena, mas as cenas musicais natalenses de rock independente possuem um fio histórico que interliga os membros dos diferentes períodos.

Os livros *Passáro Novo* (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012) e *Dos Bondes Ao Hippie Drive-In* (PINHEIRO e PINHEIRO, 2017) foram o ponto de partida para a perspectiva histórica desenvolvida. Os dois textos são iniciativas de participantes ativos no rock natalense na década de 1960, possuindo nomes, depoimentos, datas e fotos que colocaram a pesquisa na

71 Cenas musicais, no plural, pois de acordo com a bibliografia aqui apresentada, as cenas musicais são fenômenos efêmeros, impossibilitando então a classificação de uma única cena musical natalense de rock independente.



direção das mulheres citadas e entrevistadas. Uma vez que não há um incentivo governamental para o registro da história de Natal, cabe aos depoimentos coletados e arquivados como os aqui apresentados mantê-la viva e acessível aos pesquisadores futuros e demais interessados.

4.1 FERRAMENTAS METODOLÓGICAS

As estratégias metodológicas utilizadas foram a pesquisa de rastreio qualitativa através de um formulário online realizado apenas com as entrevistadas das bandas *Darma*, *Flor de Nis* e *demonia* por serem as que encontram-se em cenas musicais que podem ser definidas como tal; e entrevistas em profundidade com as integrantes das bandas descritas no capítulo anterior, além de duas organizadoras do Festival *Girls on X* (ANEXOS IV, V, VI, VII, VIII). As entrevistas foram realizadas com o objetivo de estabelecer o contexto da cena musical em que cada uma das bandas esteve inserida, assim como as informações específicas sobre as histórias das bandas.

Os relatos orais são especificamente importantes para um melhor entendimento dos acontecimentos da década de 1960, da qual existem poucos registros de outras formas. Ao construir esse panorama geral, foi discutido o papel dessas mulheres nas cenas musicais das quais fizeram parte. Cada época traz consigo seus costumes e valores, transformando os significados do envolvimento de mulheres com a música. Buscou-se aqui descobrir se a música foi um caminho incentivado, uma possibilidade existente, ou um privilégio negado na vida dessas mulheres. Em cada hipótese, o objetivo foi desvendar as estruturas que embasam os cenários encontrados.

Nesse caso, a entrevista foi o método mais adequado, pois é navegando nas perspectivas das mulheres musicistas das cenas musicais de rock independente que se consegue enxergar os padrões em comum nas suas experiências. Os obstáculos enfrentados em suas carreiras como musicistas devido a questões de gênero se mostraram similares aos apresentados pelas pesquisas de Cohen (2005) e Bayton (2005a; 2005b), o que reforça o caráter estrutural e internacional de tais restrições.

O repositório de teses e dissertações da UFRN foi também uma plataforma utilizada na coleta de dados. Fazendo uma busca pelos vocábulos “rock”, “mulher” e “Natal” foi possível decupar estudos prévios que serviram como um direcionamento para a presente pesquisa. Em especial, a dissertação de Carlos Henrique Cunha (2014) sobre a cena musical ambientada na Rua Chile; e a dissertação de João Medeiros (2016) sobre a cena musical dos *headbangers* em Natal nos anos 1980-1990.



De acordo com o material encontrado, as seguintes bandas de rock da década de 1960 compostas exclusivamente por mulheres em Natal puderam ser identificadas: As Luluzinhas, o Conjunto Primavera, o *Conjunto Butterfly*, *As Gatas* (PINHEIRO e PINHEIRO, 2012) e As Peraltas (PINHEIRO e PINHEIRO, 2019). As mulheres desse espaço temporal formavam bandas nas escolas exclusivas para garotas, e por isso possuíam formações sem homens. Na busca pelas mulheres citadas nos livros, feita principalmente pelo *Facebook*, chegamos a Ilza Leão (*As Gatas*) e Angela Dieb (*As Peraltas*). O difícil contato com as mulheres das bandas iniciais se deu devido a uma menor presença de pessoas dessa faixa etária nas redes sociais, limitando as entrevistas possíveis com as integrantes e, conseqüentemente, os resultados obtidos.

Os depoimentos foram coletados de maneiras diferentes para melhor alcançar cada entrevistada. Antes da pandemia de COVID-19, Ilza foi entrevistada presencialmente e o plano era que todos os encontros fossem feitos dessa forma. No entanto, a pandemia tornou esse formato inviável, por isso mensagens trocadas por *Facebook*, áudios de *Whatsapp*, e-mails, e *Skype* foram utilizadas para colher as informações. O *Skype* foi a mídia preferencial por sua especificidade de manter um fluxo contínuo entre perguntas e respostas em entrevistas não-estruturadas, além de possuir uma ferramenta simples para gravar as conversas. Em alguns casos, a falta de tempo disponível das entrevistadas fez com que os outros meios possíveis de comunicação *online* fossem acionados.

O contato com Ilza Leão levou semanas para se concretizar. Informações desconexas sobre seu antigo departamento de trabalho na UFRN e a mudança de nome após o casamento dificultaram o acesso à entrevistada. Após várias tentativas, a entrevista (captada em vídeo e áudio) com Ilza aconteceu no dia 23 de julho de 2019. Angela Dieb, por sua vez, respondeu algumas questões brevemente através de mensagens trocadas pelo *Facebook* em 05 de maio de 2020.

4.2 AMOSTRA DA PESQUISA

A história d'*as Gatas* se destaca daquelas desenvolvidas pelas demais bandas da mesma época devido à atividade que as integrantes tiveram fora do ambiente escolar, assim como suas interações com outras bandas de rock existentes, o que pode ser entendido como os primórdios da cena musical natalense de rock independente. Por esse motivo, *As Gatas* receberam destaque na pesquisa e são o exemplo utilizado para descrever a presença das mulheres nessa cena musical inicial. Ativas na década de 1960, elas não deixaram registro sonoro ou possuem fotografias da época; por esse motivo, a história contada é construída a partir dos testemunhos



orais dados por Ilza Leão, professora aposentada do departamento de Políticas Públicas da UFRN, em uma entrevista qualitativa não-estruturada.

A *Darma*, por sua vez, ativa nos anos 2000, foi tema de uma coleção de artigos publicados em jornais locais reunidos a fotografias e cartazes de shows em acervo pessoal mantido pela integrante Danina Fromer, cedido à pesquisadora. A maior quantidade de material permite um panorama mais elaborado da banda, que foi também a primeira exclusivamente formada por mulheres a deixar registro sonoro em Natal com o disco “Stigma” de 2003. Além do material, foram realizadas também entrevistas com três das cinco integrantes — Danina, Denise e “Maga” — por *Skype*, gravadas em vídeo. Paula preferiu que sua entrevista fosse conduzida por áudios de *Whatsapp*, e Danielle por e-mail. As entrevistas foram conduzidas entre maio e julho de 2020.

Por último, a *demonia* e a *Flor de Nis* — ativas desde 2017 — estão presentes no ambiente virtual, o que possibilita além das informações presentes em jornais e produtos musicais, a coleta de dados nas redes sociais, que foi acompanhada de entrevistas realizadas com as musicistas. Em junho de 2020, foram entrevistadas quatro integrantes da *demonia* — Raquel, Maria Fernanda, Karla e Isabela — e quatro integrantes da *Flor de Nis* — Raíza, Alba, Marília e Jéssica — por *Skype*. Gabrielle da *Flor de Nis* foi entrevistada em julho de 2020 por e-mail. No total, foram coletadas 17 entrevistas.



Tabela 1 – Relação de entrevistadas

| Banda/Festival | Integrante (Nome Artístico) / Idade | Forma da Entrevista | Data da Entrevista | Profissão |
|---------------------------------|--|----------------------------|----------------------------|-------------------------------------|
| As Gatas | Ilza Araújo Leão de Andrade, 67 | Pessoalmente | 23/07/2019 | Professora universitária aposentada |
| As Peraltas | Angela Dieb, - | Facebook | 05/05/2020 | - |
| Darma | Daniele Lisboa Fontes (Danina Fromer), 34 | Skype | 01/05/2020 | Publicitária |
| Darma | Denise Gudmundsen (Denise Tyfereth), 35 | Skype | 26/04/2020 | Professora de idiomas |
| Darma | Danielle Aline Rocha Dantas (Dani), 35 | E-mail | 21/07/2020 | Músico militar |
| Darma | Paula Ortiz, 34 | Whatsapp | 09/05/2020 | Professora |
| Darma | Ana Paula (Maga), 38 | Skype | 27/04/2020 | Administradora |
| demonia | Raquel Soares (Quel), 33 | Skype | 12/08/2020 | Internacionalista |
| demonia | Maria Fernanda Fagundes (Nanda), 22 | Skype | 12/06/2020 | Produtora musical |
| Festival Girls on X/ demonia | Karla de Farias Caetano, 32 | E-mail e Skype | 27/01/2019 e 11/08/2020 | Designer |
| demonia | Isabela Oliveira da Graça, 26 | Skype | 10/08/2020 | Designer |
| Flor de Nis | Marília Prado de Oliveira (Marília Poeira), 31 | Skype | 27/04/2020 | Musicoterapeuta |
| Flor de Nis | Elda Raíza dos Santos Rocha (Raíza), 32 | Skype | 10/06/2020 | Artista independente/ autônoma |
| Flor de Nis | Alba Miranda, 21 | Skype | 11/06/2020 | Estudante |
| Flor de Nis | Jéssica Pinheiro, 29 | Skype | 11/06/2020 | Microempresendedora |
| Flor de Nis | Gabrielle Stefany dos Santos Souza, 22 | E-mail | 20/07/2020 | Taróloga e Cantora |
| Festival Girls on X | Amanda Lisboa, 32 | E-mail | 21/06/2019 | Analista de Sistemas |

Fonte: Dados da pesquisa.



4.3 CATEGORIAS DE ANÁLISE

A pesquisa se ancora em três categorias de análise fundamentais das bandas estudadas através dos depoimentos de suas integrantes, sendo elas: a relação com o feminismo; a relação com a música — tanto como produtoras quanto como consumidoras; e a relação com a cena musical natalense de rock. O intuito final é demonstrar com os resultados obtidos a localização das quatro bandas exploradas em um plano composto pelas três categorias de análise definidas. As categorias estão mais bem descritas no gráfico abaixo:

Figura 13 – Categorias de análise



Fonte: Elaboração própria.

Como é possível observar no gráfico, as categorias de análise possuem interseções entre si. Algumas vezes, nos depoimentos, a relação das entrevistadas com as categorias se apresenta entrelaçada ao ponto de ser difícil definir em qual delas um determinado trecho se encaixa. Nessas situações, optou-se por definir uma categoria predominante no trecho em questão, que melhor possa aprofundar-se no fenômeno, mas é relevante registrar que as categorias são complementares e não excludentes. A relação de uma entrevistada com o feminismo, a cena musical e a música podem percorrer — e muitas vezes percorrem — caminhos semelhantes.

As décadas de 1960, 2000 e 2010 não foram escolhidas aleatoriamente: elas são uma consequência das bandas compostas exclusivamente por mulheres mais proeminentes encontradas na investigação histórica. Após fazer uma revisão da atividade da cena musical



de rock independente natalense que data desde os anos 1960, as bandas encontradas estiveram ativas nesse espaço temporal. As temporalidades feministas, musicais e as cenas musicais natalenses presentes em cada década influenciam a trajetória das bandas, e por isso foram discutidas nos capítulos teóricos.

O método da análise de conteúdo (BARDIN, 1977) foi também relevante, no sentido de guiar como a interpretação do material coletado na bibliografia e entrevistas foi conduzida. A escolha dessa metodologia teve como objetivos a “ultrapassagem da incerteza” e o “enriquecimento da leitura” (BARDIN, 1977, p. 29): ambos buscam ultrapassar através de uma leitura atenta a barreira entre aquilo que é uma reação pessoal aos dados, e o que pode ser generalizável, resultando em conclusões científicas. As hipóteses iniciais da pesquisa partiam da presunção de que bandas de rock exclusivamente formadas por mulheres em Natal estavam diretamente associadas a uma premissa feminista, estavam em contato com a cena musical de rock atuante na cidade, e possuíam uma conexão pessoal com a música. Os conteúdos coletados no formulário online e nas entrevistas permite chegar a conclusões que confirmam e também contrariam as suspeitas levantadas na primeira seção do texto.



capítulo 5.

**CATEGORIAS DE ANÁLISE:
FEMINISMO, MÚSICA
E CENAS MUSICAIS**

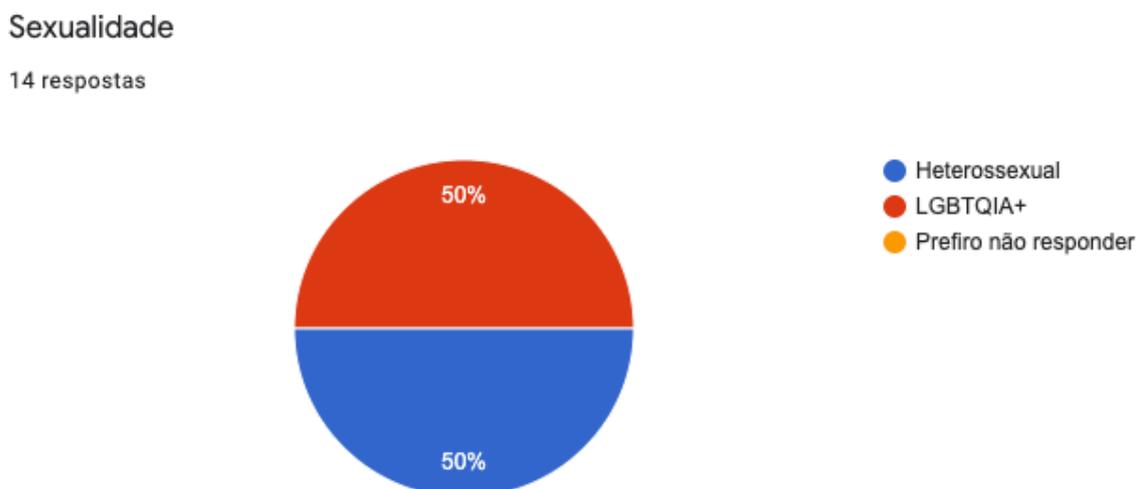


A análise do conteúdo encontrado nos dados e principalmente nas entrevistas representa também a “função heurística”, na qual “a tentativa exploratória aumenta a propensão à descoberta”, alavancando as hipóteses a novos caminhos não antes imaginados. Esses caminhos se mostram ao pesquisador quando a realidade encontrada em campo é diferente daquela presente na hipótese que originou a pesquisa. O método da análise de conteúdo, assim sendo, norteará a utilização das informações coletadas de maneira a atingir resultados específicos localizados nas três categorias de análise definidas, embasadas pela teoria discutida anteriormente.

5.1 FORMULÁRIO ONLINE

A fim de obter dados identitários que possibilitassem uma análise do perfil das mulheres musicistas nas cenas musicais natalenses de rock independente, um formulário online foi repassado para as integrantes entrevistadas da *Darma*, *Flor de Nis* e *demonia*. O formulário foi aplicado apenas nas três bandas citadas, pois foram as bandas estudadas que focam na composição autoral e participaram ativamente do que se definiu seguramente como uma cena musical. A plataforma utilizada foi o *Google Forms* e as respostas foram coletadas entre 23/10/2020 e 27/10/2020. Os dados coletados com as 14 entrevistadas podem ser visualizados nos seguintes gráficos:

Figura 14 – Sexualidade das entrevistadas



Fonte: Dados da pesquisa.



Os gráficos provenientes do formulário online oferecem muitas informações importantes quanto ao contexto social das mulheres musicistas encontradas nas cenas musicais natalenses de rock independente. A começar pela sexualidade, 50% definem-se como LGBTQIA+ e 50% como heterossexuais. Partindo do princípio que todos os indivíduos são igualmente capazes de desenvolver habilidades com um instrumento quando possuem a oportunidade, é possível concluir que a presença dessas mulheres no rock não é a única característica desviante da hegemonia social: metade delas também se encontra fora do padrão estabelecido quanto à orientação sexual. Ao negar a construção social da heterossexualidade compulsória, ignorar as convenções de gênero que definem quais ambientes essas mulheres podem habitar parece um segundo passo lógico, o que justifica a estatística encontrada.

Figura 15 – Identidade de gênero das entrevistadas

Identidade de Gênero

14 respostas

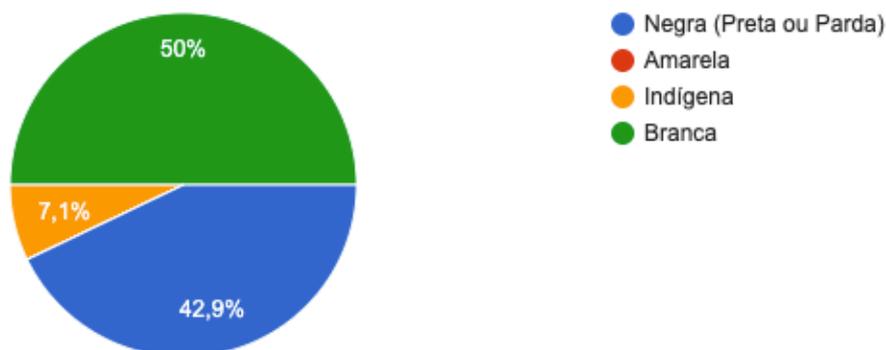


Fonte: Dados da pesquisa.

Figura 16 – Raça/cor autodeclarada das entrevistadas

Autodeclaração de Raça

14 respostas



Fonte: Dados da pesquisa.

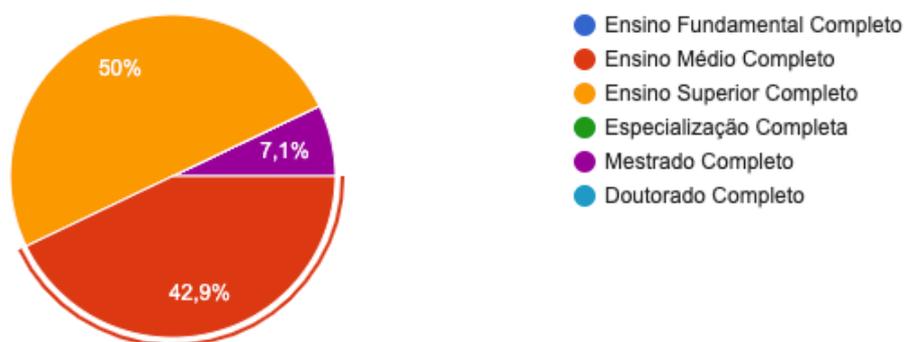


A questão sobre identidade de gênero demonstra que 100% se afirmaram mulheres cis. A predominância de mulheres cis é um indicativo de que as mulheres trans se encontram marginalizadas e, portanto, pouco presentes nas cenas musicais estudadas de rock independente natalense. Em raça/cor, 50% autodeclaram-se brancas; 42,9% negras; e 7,1% indígenas. Dessa forma, encontram-se entre as mulheres entrevistadas 50% não-brancas, apresentando equilíbrio racial entre os membros de bandas compostas apenas por mulheres das cenas musicais natalenses de rock independente ouvidos pela pesquisa⁷².

Figura 17 – Escolaridade das entrevistadas

Escolaridade

14 respostas



Fonte: Dados da pesquisa.

A escolaridade demonstra que a maioria das mulheres entrevistadas possui um alto padrão educacional, o que aponta para classe média ou classe média alta. 50% possuem ensino superior completo; 42,9% ensino médio completo; e 7,1% mestrado completo. A maioria das mulheres que marcaram ensino médio completo estão atualmente cursando o ensino superior. É importante pontuar também que nesta categoria as diferenças geracionais fazem a diferença, já que as mulheres mais velhas estão em posição de vantagem quanto às demais.

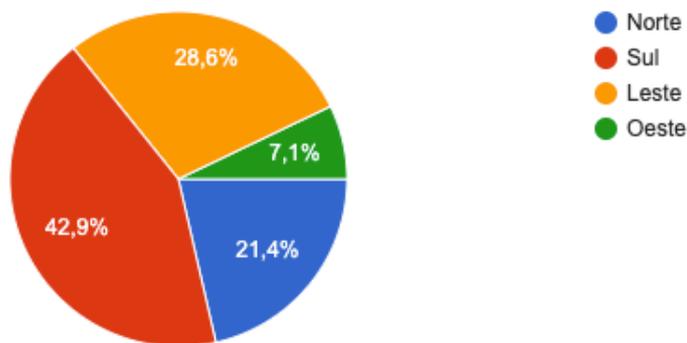
⁷² Vale salientar que caso a pesquisadora fosse contabilizada, haveria uma maioria de mulheres brancas nessa estatística.



Figura 18 – Habitação das entrevistadas

Em qual Zona de Natal você mora/morou? (Caso já tenha morado em mais de uma zona, escolher aquela onde morou por mais tempo.)

14 respostas



Fonte: Dados da pesquisa.

Na divisão sobre as zonas de Natal, 42,9% disseram morar na zona Sul, 28,6% na zona Leste, 7,1% na zona Oeste e 21,4% na zona Norte. Nota-se uma minoria de entrevistadas moradoras da zona Oeste, o que reflete uma centralidade dos eventos musicais nas zonas Sul e Leste — o bairro da Ribeira fica na zona Leste — e a falta de interligação satisfatória entre as zonas centrais e as demais. O fato de que a Ribeira se encontra no limite entre a Zona Leste e a Zona Norte é um fator que facilita a presença dos moradores da ZN nos eventos das cenas musicais de rock independente que ocorrem no bairro.

No próximo ponto serão desenvolvidas as análises de acordo com: as categorias em relação com o feminismo; a relação com a música demonstrando como a construção de gênero) afeta na masculinização do rock; e a relação com a cena musical demonstrando os obstáculos enfrentados por mulheres nesses ambientes

5.2 RELAÇÃO COM O FEMINISMO

A relação com o feminismo analisa a proximidade das bandas entrevistadas com o movimento feminista no decorrer de décadas, apresentando maneiras diferentes de se posicionar enquanto mulher em bandas de rock. É possível identificar uma influência da quarta onda feminista que trouxe uma popularização da informação sobre o movimento na internet, modificando a centralidade do feminismo nas atividades musicais das bandas entrevistadas.



Quando perguntada sobre se a iniciativa de montar uma banda composta apenas por mulheres nos anos 1960 foi consciente ou não, Ilza responde:

Não, era só uma coisa natural, a gente estava numa escola de mulheres, assim como os meninos também eram só masculino o conjunto, com The Funtus, ninguém nunca foi introduzido uma mulher no Impacto Cinco, o The Funtus, que eram conjuntos bem mais abertos. Mas assim, era uma coisa natural. E não tinha essa coisa, não porque é mulher, mulher não pode tocar, porque a própria origem desses grupos foi nos colégios, então a gente dialogava muito e acho que os meninos ajudaram muito a gente, mas era só isso. Certo que rolava de vez em quando uma paquera nesses conjuntos, facilitava as coisas (risos), mas assim não tinha nenhum problema de ser um conjunto só de mulher e um conjunto só de homens. (ILZA, entrevista)

Nota-se que não havia nessa década, na visão de Ilza, uma discriminação às mulheres instrumentistas, e as bandas eram divididas por gênero mais por consequência da divisão nas escolas do que por uma afirmação feminista. Ao tomar conhecimento da existência de bandas compostas apenas por mulheres nos anos 1960 em Natal, a hipótese inicial era de uma influência do movimento feminista diretamente nas mulheres que formaram esses agrupamentos, teoria que não se sustenta, levando em consideração as respostas de Ilza Leão. Os avanços do movimento feminista, no entanto, influenciaram indiretamente a própria existência das mulheres nas escolas, que futuramente levaram aos conjuntos musicais aqui descritos.

Chama a atenção também a tranquilidade de escolas e famílias tradicionais em relação ao rock. *As Gatas* nomearam a banda dessa forma em homenagem ao destaque de seu repertório, a música “Negro Gato” de Roberto Carlos. Este fenômeno pode ser explicado pelo sucesso do Programa Jovem Guarda na TV Record criado pela agência de publicidade MM&P em meados da década de 1960 estrelado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Segundo Santos (2014), a agência moldou as gírias, trejeitos, e roupas de Roberto Carlos de forma a estabelecer uma identificação com a juventude, sem deixar transparecer uma ousadia que fosse malvista pelos adultos. A representação pacífica do rock nos programas televisivos da TV aberta, apresentado por personalidades brasileiras, parece ter apaziguado as tensões entre a juventude e adultos reacionários, permitindo o acesso ao rock sem o enfrentamento de uma resistência.

Dessa forma, nota-se que o discurso do rock como um gênero musical masculino não fazia parte do cotidiano de Ilza nos anos 1960. Os instrumentos musicais das bandas de rock não eram desencorajados nem proibidos às mulheres, e a atividade *d’as Gatas*, assim como dos outros conjuntos musicais de mulheres presentes nas escolas tradicionais da época, era visto como um fato corriqueiro. O depoimento de Ilza reforça as hipóteses de Leonard (2007) e Bayton (2005b) quanto à natureza artificial das definições de gêneros musicais e instrumentos



masculinos e femininos, construções ancoradas em discursos midiáticos e posteriormente reproduzidas na sociedade.

Décadas depois, a *Darma* apresentava-se de maneira firme e confiante quanto ao seu espaço de mulheres nessa cena musical:

A gente tinha um trabalho que a gente acreditava, né? A gente achava maneiro, mas a gente não tinha pretensão de fazer sucesso, **nem de levantar bandeiras, essa parada toda, isso não existia, acho que isso veio depois de rede social, né?** [grifo nosso]. O que a gente queria era fazer um som entre amigas, né? Tanto que a banda parou e a amizade continua, assim, a gente se adora. (...) A gente só queria um lance de espaço, a gente só queria ocupar, e a gente tinha esse espaço, as pessoas davam esse espaço, era fácil. Olha, a gente tinha abertura na rádio pra dar entrevista, a gente tinha abertura na TV, nos canais pra dar entrevista, a imprensa falava bem da gente (...), a gente tinha amigo, a gente era bem relacionado na cena, todo mundo se conhecia. (...) Era um espaço que era nosso, que tava ali, né? (MAGA, entrevista)

A passagem de Maga expressa que a intenção de montar uma banda composta apenas por mulheres também não era diretamente relacionada à influência do movimento feminista, mas sim a uma vontade de estar em um ambiente confortável para expressar a atividade musical com as amigas. Tal iniciativa por si só, no entanto, pode ser vista como um posicionamento feminista. No caso da *Darma*, vemos uma mudança de paradigma quanto ao motivo inicial d'*as Gatas*: ao invés de uma consequência das condições sociais externas, há um impulso consciente em direção à formação de uma banda exclusivamente composta por mulheres.

Isso também corrobora a fala de Denise, de quem partiu o primeiro esforço para montar a banda que futuramente seria a *Darma*: a musicista sempre procurou mulheres para convidar para o projeto. Essa vontade demonstra que no ambiente do rock, a convivência dentro da banda entre mulheres é um refúgio das tensões sociais de gênero que se apresentam nos locais de sociabilidade mistos. Quando perguntada sobre sua relação com o movimento feminista, Denise, Dani e Danina afirmam:

Era um movimento solitário pra mim. Era um movimento bastante solitário pra mim... porque num tinha outras, como eu disse, tinha menina na cena, mas cantando, então menina que tava cantando num mostrava agressividade. Eu era conhecida inclusive pela minha agressividade. Sempre fui, se você perguntar pra qualquer pessoa que me conhece, “nossa, aquela doida?”, **sim** [grifo nosso]. Pronto, as músicas da gente quem gritava, os gritos, a revolta era mais minha. Pronto, é óbvio que todo mundo na banda teve seu papel, eu num quero de forma alguma dizer que eu fui o ser mais dominante, óbvio que não, mas no *Darma* a que fazia a gritaria, que gostava da revolta, eu acredito que era eu mesma. (DENISE, entrevista)



Nós cinco, todas as cinco, éramos muito feministas. Eu quando entrei na banda já existia aquela coisa de ser uma banda só de mulheres, né? (...) Eventualmente a gente tava sempre batendo nessa tecla de liberdade sexual, e tudo. [...] Eu não sei dizer da parte das meninas se elas tinham tanto disso, dessa defesa, porque eu não ouvia elas falarem isso, mas que éramos todas sim muito feministas de defesa das mulheres, de direitos das mulheres, de dizer que os caras tinham que respeitar... E assim, todas as cinco são muito briguentas, mas Denise era a pior. Então, todo canto que ela chegava, qualquer coisa que acontecesse do povo querer tirar onda porque era banda de mulher, ela comprava uma briga e ela defendia a coisa, mas muito mais por ser dela do que por ser uma defensora da causa, algo mais orquestrado, mais pensado, planejado, alinhado com o movimento. (DANINA, entrevista)

A vida militar me ensinou desde o meu ingresso na força a ser tratada igual a qualquer homem. Em 2007, passei e em primeiro lugar, em um concurso no qual as vagas não faziam distinção entre homens e mulheres. Trabalho em um ambiente em que sou remunerada e exigida a trabalhar igualmente aos meus colegas homens. Não tive necessidade de ter vaga exclusiva a mulheres para poder conquistar meu espaço, muito embora acredite que em determinadas situações seja necessário para assim incentivar a participação de mais mulheres, como ocorre nos cargos políticos por exemplo. (DANI, entrevista)

A passagem de Denise é interessante, pois escancara também uma característica sonora como forma de retaliação a uma frustração experienciada em outros ambientes sociais: a presença dos gritos nas canções. A música se apresenta nesse caso como uma válvula de escape onde Denise poderia despejar um desejo de revolta que a fazia ser conhecida como “doida” entre os integrantes da cena musical que frequentava. Esse adjetivo, aliás, é comumente reproduzido para caracterizar mulheres que desviam das expectativas dos padrões de gênero ou que se defendem de situações machistas mais assertivamente.

Sobre sua relação com o feminismo, Maga afirma que: “Olha, eu admiro o movimento feminista. Eu acho legal, eu acho válido, eu só não consigo vestir a camisa, levantar bandeira, aquela coisa, eu acho que a mulher, ela tem que ocupar o espaço que é dela.” (MAGA, entrevista). A fala de Danina vai de encontro à de Maga, Denise e Dani no sentido de que a *Darma* não era uma banda expressamente envolvida com o ativismo político do movimento feminista, apesar de alavancar demandas feministas ao reivindicar seu lugar na cena musical de rock independente natalense e ao não aceitar discriminação por parte dos homens.

O primeiro registro encontrado de uma ação explicitamente feminista dentro da cena musical de rock independente natalense foi o Festival *Girls on X*. Além de seu ativismo com as produções culturais do *Girls on X* e do “Bar das Sapatão”, Amanda é também ativista na Marcha das Mulheres. Ao ler entrevistas de Kathleen Hanna, seu interesse a levou a conversar com outras mulheres e a descobrir bandas como Dominatrix (SP), Anti-Corpos (SP) e até



mesmo a artista Patti Smith. O caso de Amanda já demonstra como o contato com o feminismo por meio da música pode levar ao ativismo feminista, já que com o passar do tempo ela passou a fazer parte de coletivos feministas, além de disseminar o orgulho lésbico em eventos como o “Bar das Sapatão”.

Já Karla Farias, também em entrevista por e-mail, disse escutar bandas de punk rock e rock feminino desde a pré-adolescência. Sempre gostou de garimpar coisas, mesmo antes do livre acesso à internet. Começou a ouvir CDs que encontrava em sebos: a primeira banda de mulheres com a qual teve contato foi *Bikini Kill*, logo após *Sleater-Kinney* e *The B'52*. Depois não parou mais, descobrindo no Brasil *Dominatrix* (SP) e *Bulimia* (SP), e adentrando em Patti Smith, *L7*, *Babes In Toyland*, *Kittie* e *7 Year Bitch*. Descobriu também *The Distillers* e *The Donnas* mais tarde.

O *Riot Grrrl* também foi para Karla uma porta de entrada para o feminismo, que guiou sua vida de maneira permanente ao passar dos anos. Além da organização do *Girls on X*, Karla é baixista da banda punk feminista *demonia*. Entre 2011, quando o festival foi realizado pela primeira vez, e 2017, quando a banda *demonia* surgiu, a influência do *Riot Grrrl* se mostra constante e duradoura na vida da entrevistada.

Marília, por sua vez, relaciona sua relação com o feminismo à sua mãe, apesar de ter casado quando jovem, parando de estudar e trabalhar. Marília também via sua mãe sendo reprimida pelo pai em questões como a roupa que usava. A mãe sempre incentivou Marília a perseguir uma independência pessoal e financeira para que seguisse um caminho diferente do que ela trilhou. Além da escolha pela bateria, Marília se formou técnica em eletroeletrônica em uma turma composta em sua maioria por homens. Nesse período, um professor questionou por que ela estava naquele curso e disse que ela deveria estudar corte e costura. Em resposta, se formou em segundo lugar na turma, atrás apenas da única outra menina da classe. Depois de formada, trabalhou na CPTM⁷³. Lá, ela era a única mulher do seu setor, que de tão despreparado para receber mulheres na função que ocupava, não possuía vestiário feminino.

E aí eu encarei, como posso dizer? Eu encarei no *front* várias lutas tanto no trabalho quanto em casa, então o feminismo ele foi necessário pra mim, eu tive que buscar ele, a partir de uma pauta que a minha vida demandava, sabe? De ter esse confronto diário tanto dentro da minha casa, no meu trabalho, no meu estudo, então sem esse apoio, sem esse respaldo, ia ser muito mais difícil pra mim, você estar nesses lugares em que estar como mulher era um incômodo. (MARÍLIA, entrevista)

Na verdade, eu acho que essa informação mesmo de feminismo, de conceito, foi há

73 Companhia Paulista de Trens Metropolitanos.



pouco tempo, sabe? (...) Eu comecei a trabalhar com dezessete anos, meu primeiro emprego era numa oficina mecânica lá na KIA, então, assim eu sempre quis essa questão da igualdade, só que nessa época era muito pirralha, muito boy, e nem sabia definir o que é que era, mas hoje vejo que já era assim uma questão sobre o feminismo. Porque eu vejo que tem muita mulher que quer fazer alguma coisa mas não faz porque tem medo, porque alguém vai falar alguma coisa, e no próprio trabalho nessa época, presenciei várias cenas de machismo e que eu não concordava e que eu abria a boca e falava mesmo. (JÉSSICA, entrevista)

Eu vejo assim o feminismo, tipo, você sendo mulher não tem como você não ter uma relação com isso, né? Porque você é mulher, você tem seus direitos, mas, tipo, ter mais um aprofundamento de teoria, pauta, essas coisas, não tenho, então eu prefiro nem comentar às vezes quando alguém vem falar alguma coisa porque eu não tenho conhecimento, sabe? Então se eu não tenho conhecimento mesmo teórico, eu não gosto de ficar falando, mas obviamente sempre vou tá apoiando e vou defender né, principalmente porque eu toco numa banda só de mulher. (RAÍZA, entrevista)

Então, eu sempre soube o básico, na escola não abordavam muito esse assunto, era mais assim na internet as coisas que eu sabia, e eu acho que mais na faculdade que eu comecei a conhecer um pouco mais e com a Flor de Nis também, né? (...) Foi basicamente mais por influência da banda em si que eu comecei a conhecer mais, assim, profundamente sobre o tema. Antes eu conhecia o básico, que, enfim, o que todo mundo sabe sobre o feminismo. (ALBA, entrevista)

O movimento feminista serviu para Marília, Jéssica e Raíza como suporte para demandas que no dia-a-dia da escola, do trabalho e até de dentro de casa já requeriam postura de confronto para que as convenções de gênero não acabassem por confiná-las em determinados espaços. Para Marília e Jéssica, as situações enfrentadas vieram primeiro, mas a teoria foi também importante para dar embasamento às demandas igualitárias. Raíza, por sua vez, mesmo confessando conhecer o movimento feminista superficialmente, identifica sua importância para as atividades das mulheres da *Flor de Nis*.

Aqui nota-se uma mudança de paradigma desde a ligação da *Darma* com o movimento feminista: existe uma conexão expressa entre as atividades da banda e o feminismo. A passagem relatada sobre o evento que ocorreu no D'Pub demonstra que o tema da libertação sexual e relacionamentos entre as mulheres estão presentes nas letras da *Flor de Nis*, e essa conexão mais explícita entre uma banda de mulheres e os temas feministas são pior recebidos pelo público dos homens. Ao escrever “morreram feministas” no banheiro, esse membro da audiência exerce uma tentativa de reprimir mulheres de falarem abertamente sobre sexo na música, direito concedido implicitamente aos homens.



Chama a atenção também como Raíza não parece surpresa com a violência simbólica sofrida pela *Flor de Nis* nesta ocasião, afirmando que isso era esperado de homens que não conseguem se desconstruir. A postura da *Flor de Nis* neste caso é inabalável diante da agressão direcionada às mulheres que se posicionam abertamente, defendendo pautas feministas dentro das cenas musicais. Longe de se sentirem intimidadas, as integrantes da banda percebem as ameaças como um defeito de homens presos nas definições do sistema de sexo/gênero, que reagem violentamente a uma recusa das mulheres de compactuarem com as limitações a elas impostas.

Esse caso também demarca a diferença entre as reações dos homens na audiência assistindo a uma banda de mulheres em cima do palco que não menciona diretamente as pautas feministas, e uma banda de mulheres que se relaciona explicitamente com o movimento feminista. À *Darma*, a audiência dos homens apresentava por vezes resistência, desconfiança e piadas quanto às integrantes, provocando reações defensivas que tornaram Denise conhecida como uma pessoa propensa a brigas. Não foi relatado nas entrevistas com as membras⁷⁴ da *Darma*, porém, nenhum caso de ameaça ou intimidação como a descrita pela *Flor de Nis*. Pode-se concluir, portanto, que o movimento feminista não é inteiramente aceito em todas as cenas musicais de rock independente natalenses.

Pra mim, o feminismo chegou muito aos poucos porque nesse meio sempre andei com muitos homens [...] e nisso eu sempre presenciei muito machismo, mas pra mim sempre foi normal, sabe? Aquele negócio de você precisar aprender e se tocar pra ver que aquilo é um abuso. [...] Como isso começou a chegar em mim? Eu acho que por amigas, na época da escola algumas amigas falavam sobre e tals e apesar de eu meio que achar que isso não era nada e tals, aos poucos, com a internet também comecei a pesquisar. (NANDA, entrevista)

O meu primeiro contato com o feminismo involuntariamente foi a sororidade entre eu e as minhas amigas, assim, tipo, as coisas que as minhas amigas passavam e que eu enxergava que não tava certo, e conforme o avanço da internet, né? Você lê mais coisas assim, tipo... Eu sempre cito ela, que é a Kim Gordon, que é a baixista do Sonic Youth que é uma pessoa que sempre foi uma inspiração pra mim e eu acho que se eu te falar assim, “ah, qual foi a primeira coisa que você leu que era feminista, assim” foram coisas que ela falava. (KARLA, entrevista)

Então, o feminismo, acho que durante toda a minha vida fez parte dela, né? Porque quando você faz o contrário do que as pessoas querem que você faça, você está sendo, se impondo, né, àquilo ali. Então acho que o feminismo que acompanha desde que eu me entendo por gente, né? Como meu pai disse, eu sempre fui uma menina muito

74 O feminino da palavra é utilizado aqui deliberadamente.



rebelde, dei muito trabalho e tal porque eu nunca quis ser padrão. O meu contato mesmo quando eu soube o que realmente é o feminismo foi com o *Girls on X*. (RAQUEL, entrevista)

Eu não sou uma grande estudiosa, obviamente, não estudo muito sobre isso, mas tudo que eu leio é sempre com esse recorte racial também. [...] Hoje em dia eu acho importante, mas às vezes eu fico meio de saco cheio porque a galera realmente não faz um recorte, e isso me deixa às vezes... acabou me afastando disso, tá ligado? Eu entendo que o feminismo precisa desse recorte racial pra acontecer da forma que deve acontecer, essa discussão precisa disso pra acontecer. (ISA, entrevista)

É possível notar nos depoimentos coletados que há uma evolução temporal na proximidade das mulheres com o feminismo, desde o depoimento de Ilza sobre sua atividade musical com *As Gatas* na década de 1960, passando pelas mulheres da *Darma*, até chegar à *Flor de Nis e demonia*, bandas ativas atualmente. Para Ilza, a questão de gênero era indiferente e não alterava em nada o andamento das bandas. Isso se justifica quando se leva em consideração o fato de que a banda era composta apenas por mulheres em razão de ter surgido em uma época na qual as escolas eram separadas por gênero.

Para a *Darma*, a questão de gênero foi central para a criação da banda, já que desde o início havia o interesse de montar uma banda composta apenas por mulheres. A postura defensiva adotada pelas integrantes demonstrava uma tomada de consciência sobre seu papel como mulheres na sociedade e na cena musical de rock independente natalense, posição que sempre defendiam enfaticamente mesmo que isso fosse motivo para brigas.

Já para a *Flor de Nis* e a *demonia*, o movimento feminista é o eixo central das bandas, estando presente desde o nome da primeira banda aos discursos proferidos no palco e no conteúdo das composições, como exemplificado pela experiência da *Flor de Nis* no D'pub. De acordo com os depoimentos coletados, a proximidade maior dessas bandas com o feminismo está diretamente relacionada à disseminação de informação pela internet e das redes sociais que tornaram o assunto um tópico frequente nas conversas em escolas e entre amigas, o que reforça a existência recente de uma quarta onda do feminismo, como teorizado por Parry et. al. (2019). É interessante notar também que, para Raquel, o primeiro contato direto com o feminismo foi através do Festival *Girls on X*, o que demonstra uma influência direta do evento e da cena musical com seu descobrimento do movimento feminista.

A fala de Isa é ainda mais específica por citar o feminismo negro como sua maior proximidade com o movimento, sendo o único depoimento que cita essa vertente. Nos últimos anos, as discussões sobre racismo e o movimento negro têm sido bastante presentes nas redes sociais, o que reflete em uma consciência maior da parte de Isa sobre a dupla opressão à qual



está submetida na sociedade brasileira. A visão de Isa reverbera as teorizações de hooks (2019), Carneiro (2019) e Lugones (2019). Em junho de 2018, “O Pequeno Manual Antirracista” da filósofa e ativista Djamila Ribeiro tornou-se o livro mais vendido da *Amazon*⁷⁵. Nas palavras de Sueli Carneiro (2019):

A utopia que hoje perseguimos consiste em buscar um atalho entre uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além da sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta. (CARNEIRO, 2019, p. 320)

Quando perguntada sobre os meios pelos quais teve contato com leituras do feminismo negro, Isa responde:

Com o recorte racial foi mais recente que eu começo a ler algumas coisas, ler alguns textos de feministas negras mais... tipo de blog, essas coisas, eu nunca me aprofundi muito em artigo, essas coisas, eu li por cima algumas coisas de bell hooks por exemplo, mas nunca me aprofundi, mas com o feminismo acho que é uma coisa muito... quando você não tem isso na sua educação, é uma coisa mais natural, você vai crescendo e você vai entendendo por si só certas coisas e você ah percebe “hm, isso que é feminismo que dizem”. [...] No meu caso, depois que eu fui ler que realmente, tem o feminismo branco que não me engloba, assim, e eu também não acredito muito nisso. Mas é isso, eu nunca me aprofundi tanto mas eu entendo assim por cima que é o que é necessário. (ISA, entrevista)

A passagem acima de Isa revela um caminho evolutivo que começa na percepção da opressão de gênero e aprofunda-se após o conhecimento adquirido nas redes sociais sobre a opressão racial, gerando uma consciência do feminismo interseccional que guia sua experiência atual. Essa popularização do discurso feminista negro também pode ser associada a uma quarta onda do feminismo (PARRY et. al., 2019) que amplificou discussões que antes não estavam tão presentes na esfera pública. *Hooks* (2019) resume a visão do feminismo interseccional na seguinte passagem:

75 SILVA, João Paulo. “‘Pequeno Manual Antirracista’, de Djamila Ribeiro, chega ao 1º lugar de livro mais vendido na Amazon”. CEDEFES. Publicado em: 16 jun. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/2ER0Ihm>>. Acesso em: 16 jul. 2020.



O feminismo é a luta para acabar com a opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar um grupo específico de mulheres, uma raça, ou classe social de mulheres em particular. E não se trata de privilegiar a mulher em detrimento do homem. Ele pode transformar nossas vidas de um modo significativo. E o mais importante: o feminismo não é um estilo de vida, nem uma identidade pré-fabricada ou um papel a ser desempenhado em nossas vidas pessoais. (HOOKS, 2019, p. 59)

Para Isa, o feminismo que não é interseccional e não leva em consideração a questão racial não a incorpora e não é relevante para si. A posição de Isa é uma reflexão das situações expressas por Nguyen (2012) quanto às *riot grrrls* não-brancas dentro do movimento e da teorização de hooks (2019), quanto às lacunas do movimento feminista em relação às questões raciais. A perspectiva interseccional é, portanto, essencial para um movimento feminista que se pretenda a verdadeiramente acabar com a opressão sexista.

5.3 RELAÇÃO COM A MÚSICA

A relação com a música aborda a maneira por meio da qual as mulheres entrevistadas começaram a consumir conteúdos musicais: através da família, da escola, da igreja ou até mesmo por conta própria. O caminho que percorrem é significativo de como a proximidade com a música será estabelecida. Nota-se também uma diferença em relação às décadas em que a iniciação musical aconteceu, reforçando a ideia de que as convenções de gênero sobre a música e os instrumentos musicais é algo que sofre transformações de acordo com mudanças sociais. Sobre sua experiência com a música, Ilza afirma:

Olha, eu sou de uma família muito musical. Meu pai gostava muito de música, meus irmãos tocavam violão, a minha casa era sempre um lugar — a casa dos meus pais era sempre um lugar de encontro, principalmente nos períodos de veraneio. Aquele lugar onde todo mundo cantava, todo mundo tocava. A minha mãe queria que eu tocasse piano, eu até fiz dois anos na Escola de Música (UFRN), mas eu não saía do lugar, e aprendi a tocar violão sozinha, olhando, observado meus irmãos e amigos tocarem. (ILZA, entrevista)

Ilza relata a preferência pelo piano como adequado para mulheres aos olhos da família, que a incentivou inicialmente a estudá-lo mesmo sem uma afinidade com o instrumento. Essa experiência com o piano também está presente no relato de Angela Dieb *d’as* Peraltas, e no estudo de Tavares (2011) sobre a elite natalense nos bairros de Petrópolis e Tirol entre 1945



e 1960. O piano como distinção social para mulheres era um fenômeno observável na cidade desde as mulheres na década de 1960 e ainda está presente nos depoimentos das mais jovens entrevistadas, reforçando a ideia de que os instrumentos musicais são também atribuídos socialmente de significados de gênero, conforme defendido por Bayton (2005b).

Ao enveredarem-se pela bateria durante suas atividades com *As Gatas*, Ilza afirmou que não houve resistência dos pais, e a passagem pelo instrumento aconteceu de forma natural, já que não possuía uma guitarra própria para utilizar no grupo. Sendo assim, ela tomou vantagem da bateria que estava disponível gratuitamente na escola devido à apresentação inspirada na visita das recifenses que foi incentivada pela direção. O fato de Ilza e Angela não terem se deparado com a objeção da família ao tocarem bateria dentro do espaço tradicional escolar implica que, na década de 1960, o rock e a bateria não eram atribuídos de gênero. Assim, suas escolhas não eram percebidas como uma transgressão do sistema de sexo/gênero.

Supõe-se, portanto, que em algum momento as definições tanto do rock quanto dos instrumentos musicais associados ao gênero foram socialmente construídas como masculinas, afastando então as mulheres deles e dos ambientes onde se fazem presentes. Foge ao escopo deste trabalho, mas ao mesmo tempo se faz relevante perguntar: quando e como o processo de “masculinização” do rock e de seus instrumentos aconteceu? Uma análise das mídias, como a desenvolvida por Leonard (2007) na Inglaterra, pode ser um caminho promissor para buscar essa resposta.

Décadas depois, Paula também começou na música quando criança, ao ser presenteada com um teclado pelo pai aos 7 anos, e aos 12 ganhou um violão. Com 13 anos, estudou violão clássico na Escola de Música da UFRN e aprendeu também com revistinhas de cifras. Aos 15 anos, começou a escutar bandas de grunge como Nirvana e, aos 16, formou sua primeira banda: a *Darma*, quando sua irmã viu o anúncio de Denise e Danielle no *mIRC*. O pai de Paula nunca a incentivou especialmente ou desencorajou a sua atividade na música, mas oferecia apoio a tudo que ela se dispunha a fazer.

O pai de Denise foi quem a apresentou ao rock, sendo ele mesmo um grande fã de bandas dos anos 1970 como *Led Zeppelin* e *Black Sabbath*, o que tornou a guitarrista desde jovem uma entusiasta do gênero. Seus primos também ouviam rock e um deles tocava na banda Rodubeck em 1996, influenciando-a também a desenvolver um maior interesse pela música. Ao acessar os canais do *mIRC*, Denise aos 13 anos pôde enfim encontrar pessoas da mesma idade que compartilhavam o gosto pelo rock — seus primos eram 10 anos mais velhos —, o que a conectou então com os membros da cena que passaria a frequentar.

Como musicista, Denise conta que muitos de sua família já tocavam instrumentos, o que tornou esse caminho natural. Desde criança, estudou música e aos 13 anos ganhou sua primeira guitarra de presente da avó. Apelidada de “Mimosa”, foi essa guitarra que abriu



seus horizontes musicais e aumentou suas possibilidades. Nesse momento, Denise tomou conhecimento de bandas de rock de mulheres: foi seu pai quem a apresentou *The Runaways* e a carreira solo de Joan Jett. Por meio de videoclipes veiculados na MTV, veio o contato com sua banda de mulheres preferida, a *L7* e também com a *Hole*. Apesar da existência da internet, a possibilidade de acesso e a velocidade não eram como as atuais, e a MTV desempenhava um importante papel na disseminação do rock no país ao transmitir os videoclipes. Para conhecer novas músicas e bandas, os principais meios eram a MTV, a internet, os *fanzines* que circulavam pela cidade sendo distribuídos nos shows, e as trocas de fita cassete por correspondência.

No nível nacional, a principal inspiração de bandas de mulheres de rock era a brasileira Volkana, que Denise descobriu ao comprar um LP adquirido em um sebo na Cidade Alta, próximo à Prefeitura. Era muito raro ver mulheres tocando naquela época, e em Natal não havia outras referências de bandas de rock exclusivamente formadas por mulheres. Contudo, havia o Rosa de Pedra que focava em gêneros musicais tradicionais nordestinos. Denise também cita Pitty como referência, mas reforça que esta se apresentava mais como cantora do que como instrumentista. Cantoras mulheres no rock não eram incomuns; mulheres instrumentistas, no entanto, eram poucas. Esse foi um obstáculo para encontrar as mulheres que mais tarde fariam parte da *Darma*:

Na própria Zona Norte, a gente foi atrás de meninas pra tocar. Aí foi quando começou a ser difícil. Tinha muita menina que queria cantar, mas só que eu e Danielle, a gente gostava mais desse negócio de *tocar* [grifo nosso] mesmo, de pegar um instrumento e fazer música com o instrumento, porque cantar é mais fácil, sempre teve, inclusive nessas bandas aí de metal que eu falei aí [bandas locais], sempre tinha uma menina ou outra cantando, agora realmente tocando um instrumento era a coisa mais rara do mundo. Tinha menina de igreja tocando, mas aí como era rock, não rolava. (DENISE, entrevista)

O depoimento de Denise sobre a dificuldade de encontrar mulheres instrumentistas assemelha-se aos estudos registrados por Leonard (2007) e Bayton (2005b). A falta de mulheres instrumentistas na Zona Norte reitera a estatística encontrada no formulário online distribuído entre as entrevistadas: apenas 21,4% são moradoras da região. É possível também perceber como a igreja se apresenta como uma instituição na qual a atividade musical é desenvolvida, mas na qual o rock como gênero musical não é bem aceito.

Entusiasta de música desde criança, Danina recorda que tinha vontade de tocar teclado e violão, se divertia com um teclado de brinquedo e fazia parte do coral na escola. Aos 14 anos, desenvolveu um apreço por música clássica inspirada por uma coleção de CD's que acompanhava a revista *Caras*, e começou a nutrir o desejo de tocar violoncelo. Com o dinheiro



que reuniu trabalhando por dois meses, comprou seu primeiro violão e a primeira música que aprendeu com o método que tinha foi *Greensleeves*. Seu tio, impressionado com o interesse da sobrinha por música clássica em uma idade tão precoce, presenteou-a com um violino e assim Danina iniciou seus estudos na Casa Talento Petrobrás. Após seis meses de aulas, entrou para a orquestra da escola, e um ano depois se apresentou no Hiper Bompreço da Prudente de Moraes, sendo em seguida convidada pelo hotel *Ocean Palace* para tocar violino em datas comemorativas como dia das mães e Natal.

Para ter acesso a novas músicas, Danina comprava CD's que apesar de caros de início, tornaram-se mais baratos em meados dos anos 2000 devido à desvalorização do formato. No Hiper Bompreço, em gôndolas no meio dos corredores era possível garimpar discos interessantes. Nesse momento, os CD-ROM's eram também um meio popular para compartilhar música pirateada entre os amigos. A internet banda larga ainda era privilégio dos mais ricos, enquanto para a classe média a mais acessível era a internet discada, com uso barateado entre a meia-noite e as 05h da manhã. *Softwares* de transferência de arquivos por *peer-to-peer* como o *Soulseek*, *Kazaa*, sites de download como o *4Shared* eram fontes frequentes para o acesso à música.

A iniciação na música veio da família por meio do pai de Maga que era entusiasta do rock progressivo como *Pink Floyd* e *Dire Straits*, bandas que embalavam churrascos de domingo em sua casa. O rock sempre foi sua maior referência musical, apesar de nutrir também um apreço por ritmos populares como maracatu e samba, e pelas bandas que misturam influências brasileiras com o rock como Sepultura e Angra. Maga ganhou do pai o primeiro violão aos 15 anos e aprendeu a tocar sozinha, lendo revistas de cifras de Legião Urbana. Posteriormente, começou sua instrução musical na Casa Talento Petrobrás. Como não havia vagas para o curso de violão, Maga enveredou-se pelo curso de guitarra, no qual teve aulas de teoria e prática. Devido à tendinite, hoje Maga toca bateria com os amigos e em novos projetos musicais.

Para conhecer músicas novas, Maga aos 12 anos comprava seus discos de metal na *Whiplash*, citada anteriormente como foco da dissertação de mestrado de Medeiros (2016), e onde era possível encontrar discos de bandas como *Black Sabbath* e *Guns N' Roses*. Na loja Discol, no centro da cidade, havia discos mais voltados para o rock progressivo como *Pink Floyd*, *Dire Straits* e *Phill Collins*. Outro hábito comum era a troca de fitas cassete entre amigos, muitas gravadas pelos próprios fãs. Tempos depois, Maga baixava músicas por plataformas de p2p⁷⁶ como o *Kazaa*. Havia também um site chamado “Democlub” nos anos 2000 que compilava sons de várias bandas de rock alternativo de todo o Brasil: as bandas enviavam seu material para o site e os internautas baixavam gratuitamente.

⁷⁶ Plataformas *peer-to-peer* onde usuários compartilham trechos de arquivos entre si. O formato popularizou-se no início dos anos 2000 com o *Napster*.



Enquanto mulheres e musicistas nessa cena musical, a *Darma* encontrou apoio e simpatia por um lado pelo conteúdo musical em si e pelo fato curioso de ser uma banda de mulheres, mas enfrentou também resistência inicial de uma parcela dos homens da audiência. Segundo Denise e Danina, alguns dos comentários que se ouvia nessa época eram:

“Ah, essas que tão na frente [tudo bem], eu quero ver mesmo é a bateria. Ah, mulher consegue tocar guitarra, quero ver mulher tocando bateria.” Então eu me lembro, assim, que no Bar 1, por exemplo, sempre que a gente ia tocar num canto a galera tinha que, tinha que ir gente pra ver mesmo se era a gente que tava tocando. Isso aí rolava mesmo. Sempre rolava essa resistência. “Essa baterista é mulher mesmo? Não, ela só num toca igual a homem não”. Nunca foi fácil não. Mas muita gente era aberta. Também encontrei **muita** (grifo nosso) resistência não. Tinha desconfiança, mas também tinha gente com muita curiosidade. (DENISE, entrevista)

Eventualmente tinha gente que chegava pra puxar assunto e que falava que tocava também, ou que nunca tinha visto ninguém tocando violino, ou que achava legal porque a banda era só de mulher. Então sempre tinha alguém simpático que puxava assunto. Mas também tinha a galera que ficava falando mal só pelo fato de que era mulher, e não gostava, e não sei quê. E muita gente assim “ai, uma banda muito ruim, toca muito mal e não sei o quê”. Eu não acho que a banda era excepcional, tocava super bem, não, era cheia das falhas, mas as outras também eram (risos). (...) Era como se houvesse uma expectativa assim, “ah, a primeira banda só de mulheres ela tem que ser muito boa”, e a gente não tava tentando ser a melhor banda do mundo, a gente tava querendo tocar só. (DANINA, entrevista)

A gente era mulher, a gente era nova ainda. (...) Eu arranhava na guitarra, não era exímia musicista não, e nem uma cantora excelente. A gente tinha nossas limitações, algumas pessoas criticavam, mas a gente queria mesmo era se divertir, fazer show, e a gente tava curtindo a fase adolescente, eu pelo menos curti bastante. (PAULA, entrevista)

Nos depoimentos nota-se uma simpatia e apoio por boa parcela do público dos shows, e também uma reação conservadora por parte de alguns homens. O descrédito quanto à capacidade musical das integrantes demonstra mais uma vez o caráter de gênero colocado sobre os instrumentos musicais, sendo a bateria o auge de uma suposta masculinidade que tornaria o bom desempenho de uma mulher impossível. Ironicamente, a baterista da *Darma*, Danielle, é uma das poucas exceções entre as entrevistadas que exerce a atividade musical profissionalmente como principal fonte de renda, sendo musicista concursada da Marinha do Brasil.



A pressão que se coloca sobre uma banda de mulheres não é a mesma aplicada a todas as outras bandas de homens, que não eram tão cobradas quanto a *Darma*. Era colocada uma expectativa exagerada quanto ao desempenho musical das integrantes, como se às mulheres não fosse dado o direito à mediocridade e sim exigida a obrigação de serem excepcionais. Sem esse espaço para o início, para a tentativa e erro, a excelência musical fica cada vez mais distante e pode desestimular mulheres com menos autoconfiança do que a exibida pela *Darma*, como mostra o caso de Karen Pedregal no trabalho de Medeiros (2016). Marília, Raquel e Isa reforçam essa percepção em seus depoimentos:

Se uma banda medíocre de menino toca, é uma coisa. Se vai uma banda medíocre de mulheres tocar, são massacradas. Então, tipo, a gente se prepara **muito** psicologicamente antes de subir num palco, porque o número de julgamentos que vem pra gente é muito grande. (...) Tipo, ah, você nem afinou essa corda, tocou com a corda desafinada. Caramba, que prato é esse? Tipo, a crítica, ela é maior. Então você tem que estar muito preparada ali pra saber que aquilo não define você, seu som, e que aquele lugar é seu, apesar de qualquer crítica dizendo que outros fariam melhor, ou que você não faz aquilo tão bem. (MARÍLIA, entrevista).

Na época que eu comecei, eu até comecei com uma banda, eu tinha mais ou menos uns 13 anos de idade, que era uma banda só de meninas que a gente tocava uns cover, né? De umas banda bem doideira, assim, Moqueca de Rato, uma salada musical, aí tocava Pitty, tocava um monte de doideira e a galera não tinha muito respeito por ser menina, né? Acha que a gente não sabe tocar, acha que a gente toca mal, que nunca vai se desenvolver pra além daquilo ali, né? E, na verdade, tudo isso dava mais impulso da gente continuar. Foi uma banda lá em Currais Novos que eu montei que realmente não deu certo porque principalmente no interior a mulher é muito vista como, tem que seguir outros rumos, né? (RAQUEL, entrevista)

Eu, particularmente, sinto até um certo receio, às vezes, porque eu não me acho a **melhor musicista** [grifo nosso], até talvez por isso, por ser uma mulher inserida num mundo muito masculino. [...] Eu conversei com um cara de uma banda, eu meio que expus minhas inseguranças assim pra ele e ele falou “cara, mas eu também não toco tão bem assim”, aí isso me fez meio que pensar, tipo, quando se é homem você não precisa dar tanto assim de si pra ser reconhecido como um músico incrível, mas eu como mulher eu fico pensando “nossa, eu errei isso então ta desconsiderando todo o resto que eu fiz porque eu não sou tão boa e as pessoas vão me julgar por causa disso”, enfim por todo esse contexto que tem atrás de ser mulher musicista e não dar o meu máximo, eu **preciso** [grifo nosso] dar o meu máximo senão não é o suficiente. (ISA, entrevista)



As passagens descritas acima revelam uma insegurança pessoal por parte de Isa quanto a suas habilidades como musicista e a percepção bem formada de Marília e Raquel quanto às razões por trás da crítica maior direcionada ao trabalho das mulheres. O exemplo de Raquel é também mais uma demonstração dos obstáculos que as mulheres precisam ultrapassar no início de seu aprendizado musical quando jovens, destacando o conservadorismo do interior do estado que torna qualquer desvio do sistema de sexo/gênero ainda mais difícil. A insegurança das mulheres quanto a seus conhecimentos musicais é uma consequência direta da maior cobrança depositada nelas quando decidem formar bandas e apresentar-se em eventos públicos. A misoginia nesse caso toma a forma de uma crítica desproporcional por parte dos homens às bandas de mulheres que muito se difere em intensidade das críticas direcionadas às bandas de homens.

A percepção de Marília, Isa e Raquel quanto às motivações da intensidade das críticas que recebem de certa forma liberta as entrevistadas da insegurança inicial. Ao entender que o sistema de sexo/gênero posiciona em seus corpos uma maior cobrança quanto à maneira que desenvolvem seus instrumentos, as mulheres possuem maior tranquilidade para aprender na base da tentativa e erro. Marília menciona uma preparação psicológica extraordinária para subir ao palco e exibir a autoconfiança necessária para não se abalar com o julgamento ao qual está sujeita.

Amanda, por sua vez, afirma que seu contato com a música começou bem cedo na igreja evangélica. Apesar do interesse pela bateria, foi afastada do instrumento por este ser considerado masculino e direcionou-se para aqueles permitidos às mulheres: teclado, violão, flauta. Mesmo sem um embasamento teórico sobre o feminismo, sentia que a proibição estava errada. Já na adolescência, começou a ter contato com o *Riot Grrrl* na comunidade “Discografias” da antiga rede social mais popular no Brasil, o *Orkut*. Ao encontrar uma foto do *Bikini Kill* em um *post*, sua curiosidade foi atiçada e começou a pesquisar mais sobre a banda. O exemplo de Amanda demonstra como o *Riot Grrrl* anos após as cenas originais ainda funciona como uma porta de entrada para a teoria e o movimento feminista.

Iniciando suas atividades musicais no coral e em seguida na banda da escola na qual estudava, Alba teve seus primeiros contatos com a música no NEC, localizado no bairro de Barro Vermelho. Depois de dois anos, começou a estudar violão e fez aulas por quatro anos. Ao mudar de escola, continuou cantando e tocando na banda do colégio, até que na faculdade conheceu suas futuras colegas da *Flor de Nis*. Apesar da preocupação dos pais quando a música se tornou uma atividade profissional e não um hobby, Alba sempre contou com o apoio deles em suas decisões. Já a vocalista Gabrielle começou a gostar de rock na infância influenciada pela mãe que ouvia *Scorpions*, *Guns N’ Roses* e *Duran Duran*. Sem um incentivo específico da família quando estava crescendo, começou a se desenvolver como musicista já mais velha e por decisão própria.



Jéssica ganhou o primeiro violão aos 12 anos dos pais, e a partir daí a sua curiosidade sobre música e o instrumento foi instigada. Fã assídua de rock na adolescência, ela descobria novas bandas por meio dos *downloads* de músicas que encontrava em comunidades no *Orkut* como a Discografias, de vídeos no *Youtube* e da MTV, ouvindo bastante hardcore e punk. Aos 16, formou uma banda na escola e foi a partir desse momento que começou a tocar guitarra, ao mesmo tempo em que também se apresentava com uma banda de cover com amigos do bairro de Felipe Camarão.

Desenvolvendo interesse pela música devido à rádio que escutava entre os 15 e 16 anos, Raíza era ouvinte assídua da Rádio Tropical, que na época tocava bastante rock. Além da rádio, a MTV, que então fazia parte da TV aberta, desempenhou papel importante na sua trajetória musical, assim como a internet em *lan houses*, onde acessava sites como o *MySpace*. Ela conheceu, então, a cena musical por meio de amigos que tocavam e a convidaram para eventos como os que ocorriam no GMAC, bar da Zona Norte onde aconteciam festivais e shows de rock. Presenciar esses eventos mostrou à Raíza que era possível tocar em bandas, o que foi seu maior incentivo para se inserir na cena. Em seguida, Raíza começou a namorar um garoto que a convidou para tocar, mesmo que ela no momento não tocasse nenhum instrumento. Raíza ficou no baixo tocando uma base ensinada pelo namorado, e esse foi seu início como musicista.

A iniciação de Raíza e Gabrielle na música são exceções às demais entrevistadas, visto que não se deram por intermédio da família e de instrumentos presenteados na juventude. Seus pais eram indiferentes à sua atividade musical, sem desempenhar um papel relevante na sua iniciação na música, mas também sem criticar a escolha pelo rock e pelos instrumentos que decidiram desenvolver. A falta de incentivo quando associada a uma indiferença familiar é algo que auxilia as mulheres a romper com as normas do sistema de sexo/gênero e se tornarem musicistas. Uma família que não trabalha ativamente para impedir que as mulheres exerçam instrumentos vistos como masculinos, ainda que não seja a ideal para um desenvolvimento musical, faz com que tal escolha se torne possível.

Minha família é muito musical. Começou com meu avô que tocava viola caipira lá em São Paulo, ele é da família da minha mãe, e aí eu cresci ouvindo ele tocar, toda a família se reunia quando ele tocava e minha mãe cantava, meus outros tios tocavam, e o meu pai, da família dele só ele toca violão, e ele levava esse violão pro sogro dele afinar, que era meu avô. Só que depois do meu pai, os irmãos dele também começaram a tocar. Então eu cresci num lugar que a família se reunia para fazer música. (...) Então festa de família na família do meu pai era pra tocar estilo rock, na família da minha mãe era um pagode. (...) Em casa, todo mundo quando fazia cinco anos de idade, meu pai dizia “qual vai ser seu instrumento?”. Eu comecei no piano, foi meu primeiro instrumento. (MARÍLIA, entrevista)



Assim como a tradição familiar, Marília aprendeu a tocar de forma autodidata. Segundo a musicista, em sua família a ordem dos fatores era: “aprendeu a falar, a andar e a tocar” (MARÍLIA, entrevista). Marília não tem recordações de como foi o processo de aprender piano, já que era muito nova quando isso aconteceu, treinando no teclado do pai. Aos 15 anos, na adolescência, Marília começou a se interessar pela bateria por influência de um de seus tios, quando ouvia bastante *System of a Down*. Em certo momento, seu tio comprou uma bateria nova e cedeu a antiga para Marília.

A transição do piano para a bateria na experiência de Marília traz mais detalhes sobre as mediações que as definições de gênero impõem aos instrumentos musicais:

Meu pai não gostou não, viu, quando eu quis tocar bateria. Não, porque é uma coisa ter a filhinha que toca piano bonitinha né, outra coisa... Primeiro porque, quando eu comecei a tocar eu quis ter uma banda, e logo que eu quis ter uma banda, eu tocava com quem? Com garotos. E ensaiava na minha casa, porque eu era baterista, então ficava, imagina, era eu, uma garota de 15 anos, com um monte de menino em casa tocando. Então era uma situação meio estranha porque eu não tinha amigas que tocavam, na época eu não tinha, primeiro toquei com os meninos e era isso. Aí minha mãe levava bateria, levava pra eu tocar, porque minha mãe era bem parceira nesse aspecto. Ficava olhando, preferia que o ensaio fosse em casa por causa disso, porque eu tava cercada de meninos, e tem uma problemática gigante em volta disso, e aí foi meio tenso assim. Meu pai se incomodou um pouco, mas depois ele apoiou quando viu que eu gostava, que primeiro ele achou que era só pra peitar ele, que eu tava querendo tocar bateria, tudo isso. (MARÍLIA, entrevista)

Como ficávamos cantando e tocando violão na calçada, tive curiosidade primeiramente em aprender a tocar. Meu pai então comprou e me deu um violão de presente de aniversário. Quando decidi que queria aprender a tocar bateria, de início meu pai não incentivou muito. Acredito que por ser uma época (2000) em que não se via mulheres tocando em palcos, muito menos bateria. Quando se faziam presentes era cantando ou dançando. Em seguida ele me apoiou como sempre. O próprio, achou o anúncio de uma bateria caseira nos classificados do jornal (na época não tinha olx) e mais uma vez me presenteou. (DANI, entrevista)

Eu sempre saía pra tocar e eles ficavam meio que naquelas, assim, tipo, vai pra onde? Tá andando com quem? Porque eu era boy demais, aí às vezes saía pra andar de skate também, eles não gostavam, aí eu sempre saía com o skate e com a guitarra, eles associavam as duas coisas. Aí sempre tinha aquelas briga, mas depois de um tempo parou e ficou de boa. Acho que viu que não tinha jeito, né? (risos). (JÉSSICA, entrevista)



Os depoimentos das mulheres refletem muitas das críticas de McRobbie (2005) aos estudos iniciais sobre subculturas que não levaram em consideração as especificidades de gênero nas atividades desses agrupamentos que em sua maioria se desenvolvem nas ruas. Esse local é muitas vezes negado pelos pais às mulheres quando são jovens, e interditado quando adultas devido ao trabalho doméstico e o cuidado com os filhos. Elas estavam frequentemente sob olhar atento dos pais quanto a suas atividades sociais, algo que não acontece comumente com os filhos homens.

No caso de Dani, seu pai não teve objeções ao violão, mas foi inicialmente relutante quanto à bateria. O apoio posterior do pai, no entanto, foi essencial para que Dani continuasse na música e pudesse no futuro ocupar a posição que hoje ocupa: a de músico militar concursada da Marinha. O sucesso profissional de Dani como musicista profissional é uma consequência direta do suporte familiar ao seu interesse pela música e pela bateria. Enquanto o piano e o local de vocalista dentro do rock representam uma convenção de gênero que incorpora a “repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2019) coerentes com o que se espera das mulheres na sociedade, a bateria representa uma transgressão que pode gerar conflitos até mesmo em um núcleo familiar que incentiva a atividade musical. A maioria das bateristas entrevistadas relatou algum tipo de obstáculo entre si e o instrumento, o que também corrobora com o relato de Denise quanto ao ceticismo da plateia masculina em relação à capacidade que uma mulher possui de tocar bateria.

O incômodo do pai de Marília quanto à sua escolha pela bateria, segundo a musicista, tem raiz tanto na escolha em si do instrumento quanto na convivência frequente da filha adolescente com garotos. Marília menciona que a escolha pela bateria poderia ocasionar preocupações quanto a sua orientação sexual, já que a transgressão dos estereótipos de gênero aos olhos da sociedade pode sinalizar homossexualidade. Segundo Marília, o se encontrar rodeada por garotos, duas conclusões conflitantes e igualmente condenáveis do ponto de vista do padrão de gênero vigente podem ter ocorrido ao pai: homossexualidade ou promiscuidade. Além disso, uma preocupação genuína com a segurança de mulheres em ambientes predominantemente ocupados por homens é mais um fator que justifica a atitude protetora dos pais.

Marília é hoje mãe de uma menina de 1 ano, mas esse fato não a afastou da atividade e cena musical. Perguntada sobre qual a experiência de ser mãe como musicista de rock, Marília disserta:



Então, essa era uma questão que eu tinha antes, né, de como vai ser isso. Eu só sabia que seria, porque faz parte de mim tocar. (...) Pra mim estar 100% até com a minha filha, isso faz parte da minha saúde, poder tocar, encontrar com as meninas. E aí veio a parte delas poderem compreender que além de mulher, de trabalho, agora eu sou mãe. Então o maior peso, a maior mudança assim foi pras meninas da banda (...) que tiveram que se adaptar a minha realidade, que é: a maioria dos ensaios tem que vir na minha casa, eu tenho a hora diferente, tem muitas coisas que eram mais fáceis que agora não são, mas que pra ter eu na banda, tem um pacotinho (risos) que vem agora em adendo. E assim, foi muito bonito (...) como a banda me acolheu. (...) Eu sou baterista, compositora e mãe e a minha filha está onde eu estou. (MARÍLIA, entrevista)

A relação de Marília com a música e a maternidade é única entre as entrevistadas: todas as outras mães que colaboraram com a pesquisa não possuíam filhos enquanto estavam em atividade na cena. O fato de que Marília é musicoterapeuta e feminista são indicadores de uma abordagem diferente em relação à maternidade, que apesar de certamente dificultar seu acesso à cena musical por motivos do tempo reduzido e uma nova responsabilidade, não a impedem de incluir a filha nesta cena e assim não precisar abrir mão de uma sociabilidade que é importante para seu bem estar. Nas fotos da *Flor de Nis* no *Instagram*, a filha de Marília de 1 ano está sempre presente, comprovando a atitude da banda de incluir a maternidade em suas atividades.

O envolvimento de Nanda com a música também veio da família, já que seus pais ouviam bastante música brasileira como samba, música popular brasileira (MPB) e também pop internacional como Michael Jackson e Donna Summer desde que ela era pequena. A proximidade com o rock veio por meio dos irmãos. Sua mãe a incentivou a aprender violão por volta dos oito anos, e nesse momento surgiu o interesse pela música. Nanda teve dois meses de aulas de violão com uma prima que era professora de música, e anos depois continuou o aprendizado do violão na igreja. Nesse curso, pôde aprender músicas que gostava, de bandas como *Red Hot Chili Peppers*, Kid Abelha e Cássia Eller. Daí em diante, ela começou a aprender músicas utilizando cifras encontradas na internet. Um dos irmãos que tinha deixado de tocar a presenteou com uma guitarra, o que a impulsionou a desenvolver o instrumento e entrar em uma banda na primeira oportunidade que teve.

Já Raquel afirma que:

Eu comecei tocando guitarra que eu aprendi sozinha e sempre quis tocar bateria, né? E quando eu vim pra Natal foi que eu tive oportunidade de tocar. E ainda assim aqui quando eu comecei, ainda existia alguns certos preconceitos assim com relação a ta tocando, muita gente vinha dar pitaco, e às vezes eu pensei “boy, não preciso do seu pitaco, morô?” (RAQUEL, entrevista)



Os comentários não solicitados em relação às habilidades musicais de Raquel representam uma arrogância que coloca na mulher sempre uma posição inferior como alguém que precisa de ajuda, quando muitas vezes a intromissão é invasiva e irritante como expresso pelo depoimento da baterista. A interferência de terceiros em seu processo de aprendizagem com a bateria representa um incômodo que Raquel descreve como preconceito, pensando consigo em respostas que não parece ter chegado a verbalizar.

A história da iniciação de Isa na música apresenta um relato explícito da insegurança à qual as mulheres estão submetidas em ambientes predominantemente masculinos:

Eu gostava de ver muito mina tocando na real, aí eu pedi um violão de presente, ganhei e comecei a tocar, comecei a tentar aprender no Cifra Club, mas aí tem até essa história que é interessante que eu fui fazer aula de violão e o professor me assediou sexualmente, eu tinha 13 anos e minha mãe quase deu um murro na cara dele e eu saí da aula e eu passei sei lá uns três anos sem pegar no violão, até eu ter uns 16 anos e voltar a tocar porque eu entrei num centro espírita que tinha uma banda espírita e eles me incentivaram a aprender a tocar porque eu cantava bonitinho, aí eu comecei a tocar de novo, mas isso foi um trauma assim, de verdade, tipo, eu não queria mais tocar depois que isso aconteceu e eu fico até pensando nisso porque se isso não tivesse acontecido eu teria continuado na aula e tocaria bem melhor hoje em dia. (ISA, entrevista)

A possibilidade da violência do assédio sexual dentro do ambiente da música é mais um dos motivos que afasta as mulheres desses espaços. É também uma das razões pelas quais os pais são tão cuidadosos com suas filhas interditando seu trânsito por determinados ambientes, pois temem que elas acabem expostas ao tipo de trauma psicológico pelo qual Isa passou. Apesar dessa experiência não ter afastado Isa da música definitivamente, atrasou seu desenvolvimento em três anos de formação crucial. A insegurança das mulheres em ambientes ocupados primordialmente por homens, muitas vezes também serve de pretexto para um receio que apenas reforça a exclusão que elas sofrem.

Há alguns pontos que se repetem nos relatos coletados com as mulheres musicistas entrevistadas. Em primeiro lugar, o envolvimento com a música tem frequentemente ligação com instituições íntimas de suas vidas desde jovens: a escola, a família e as instituições religiosas. Na escola e na família, as atividades musicais são frequentemente mais livres e orientadas pelo interesse pessoal das mulheres. Já nas instituições religiosas, os padrões de gênero tradicionais são impostos mais severamente. Segundo a entrevista de Denise, as mulheres musicistas da igreja também eram reticentes a fazer parte de uma banda de rock pelas associações negativas que se constroem sobre o gênero musical nesses espaços.



Entre essas três instituições, a família aparece como a maior incentivadora do início da experiência musical das entrevistadas, tendo em muitas ocasiões a expressão “família muito musical” aparecido. Os pais aparecem em muitos depoimentos como mentores das filhas apresentando bandas de rock e introduzindo-as ao gênero musical. Ao mesmo tempo, a família também apresenta em vários relatos uma preocupação em relação à carreira profissional das filhas quando elas começam a dedicar mais tempo à atividade musical, devido à carreira na música ser uma escolha incerta e instável financeiramente.

Os primeiros instrumentos costumam ser também presentes de familiares, o que denota uma característica de classe média às mulheres entrevistadas. Para que haja dinheiro para adquirir um instrumento, é preciso que sobrem recursos após a quitação de despesas básicas como moradia, alimentação e transporte. Quanto às mídias por meio das quais as mulheres têm acesso à música, a internet é uma unanimidade, mas o rádio e a MTV aparecem também como transmissores importantes para o contato com novas bandas.

A MTV Brasil, em especial, contava com uma programação musical focada no rock única entre as emissoras brasileiras, representando um canal essencial para o consumo do gênero musical em Natal. Quanto às referências de mulheres no rock nacional, nomes como Pitty e Rita Lee foram bastante citados; no âmbito internacional, apareceram nos depoimentos bandas de grunge como *L7*, *Hole*, *Babes in Toyland*, a baixista do *Sonic Youth*, Kim Gordon, e bandas do *Riot Grrrl* como o *Bikini Kill*.

5.4 RELAÇÃO COM A CENA MUSICAL NATALENSE DE ROCK INDEPENDENTE

Quando eu comecei a frequentar a cena, a coisa era muito underground mesmo. Eram os inferninhos, eram os barzinhos, a galera nunca tinha dinheiro pra consumir, a verdade era essa, ficava todo mundo na frente do show, às vezes o som que a galera fazia era 10 reais pra entrar e a galera não tinha grana pra entrar. [...] Levava a cachaça, o limão, aquele pretume e os shows vazios. Acho que é por isso que a cena underground não sobrevive, cara, porque é difícil. [...] Como frequentadora [da cena], eu tinha muito o que reclamar porque os lugares, assim, a estrutura era zero. Você via que era uma coisa assim muito de força de vontade dos bares, assim, pra coisa acontecer, mas, assim, não tinha estrutura. (MAGA, entrevista)

A fraca economia da cidade e a marginalização dessa cena musical independente fazem com que pouco dinheiro circule nesses eventos — que, em sua maioria, são produzidos por pessoas que gostam e possuem interesse pessoal em construir o ambiente que gostariam de



frequentar. A falta de dinheiro, por sua vez, reflete-se nos equipamentos de som e estrutura geral das casas de show, frequentemente precarizadas.

Aos 15 anos, Maga começou a frequentar a Ribeira, onde a cena musical de Natal era mais efervescente, recebendo vários grupos de pessoas diferentes. Organizava eventos de rock, tendo produzido a primeira edição do Natal Metal Fest no *Popeye Station*, próximo à Vila de Ponta Negra e a segunda na boate LGBTQIA+ “Vice-Versa” no centro da cidade. Os dois eventos foram bem-sucedidos, no sentido de que conseguiram se pagar com a venda de ingressos, atraindo um grande público, apesar de retorno financeiro ínfimo. Na cena musical natalense de rock independente, um evento que consegue arcar com os próprios custos é algo a ser celebrado. Em um dos eventos, a divulgação anterior às redes sociais era feita por meio de cartazes na rua, *ICQ*, *mIRC*, e boca a boca. Na programação, bandas locais como *Twilight Fire*, *Terror Zone*, *Shade In*, *Pillars of Eternity* e a banda Aleph da Paraíba.

Paula Ortiz não conhecia a cena musical de rock natalense, sendo os shows da *Darma* seu primeiro contato com o ambiente, já que seu pai não a permitia participar da vida noturna. Paula esteve na banda entre os 17 e os 23 anos, e depois do fim da *Darma*, continuou na cena: dessa vez, em uma banda com Danina, a Eletrobilhar. Ela identificava muito respeito da cena em relação à banda, tanto como musicista quanto como frequentadora, mas também identifica os questionamentos dos homens envolvidos sobre a habilidade musical das integrantes, algo que relaciona ao fato de que eram mulheres e jovens. Perguntada sobre se continua em contato com a cena, Paula respondeu: “não, não acompanho porque eu não tenho saído, a vida meio que mudou: tive filho, casei, trabalhando, acaba que as preferências e o tempo vão se destinando pra outras coisas” (PAULA, entrevista). A postura de Paula quanto à maternidade difere daquela adotada por Marília: a maternidade e vida adulta transformaram seus interesses, afastando-a da cena musical.

Como mulher e frequentadora, Denise afirma que a cena era então dominada por homens, e as mulheres eram vistas com desconfiança; essa declaração respalda o depoimento de Karen Pedregal citado anteriormente na pesquisa de Medeiros (2016). Os homens questionavam o que as mulheres estavam fazendo naquele local, se o gosto delas pela música é genuíno, se elas realmente conhecem o som. Esse comportamento denota que para os homens da cena musical na qual a *Darma* estava inserida, o conhecimento musical era um domínio masculino. Denise ainda hoje mantém contato com os amigos da cena musical e acompanha os novos lançamentos das bandas locais. A última vez que veio a Natal adquiriu várias camisetas de bandas, como a Comando Etílico, *Primordium* e *Expose Your Hate*.

Danina passou sua infância em Fortaleza. Aos 13 anos, mudou-se para Natal em janeiro de 1999. Seu irmão é ator e circulava pelas cenas artísticas natalenses, e Danina começou sua experiência na cena acompanhando-o. Nem sempre frequentando apenas a cena musical,



Danina ia muito ao teatro, e nos eventos das outras cenas artísticas natalenses havia sempre uma banda de rock, comumente tocando covers. Em 2001, Danina entrou em sua primeira banda, a Pandora, focada em músicas cover. A musicista começou a frequentar a cena musical de rock natalense quando começou a tocar com a *Darma*, aos 16 anos. Sendo assim, a sua primeira experiência nessa cena foi como artista.

Tocar em bandas representou para Danina uma forma de se inserir na cena musical de maneira mais natural, já que a maioria das pessoas que nasceram e cresceram em Natal se conheciam há anos. A *Darma* era um tópico de conversa que ajudava a estabelecer laços afetivos, sendo a violinista abordada por curiosos que achavam interessante o fato de ela tocar violino e de a banda ser composta apenas por mulheres. Por outro lado, havia também aqueles que falavam mal da banda pelo mesmo motivo.

Entre os 16 e 17 anos, Jéssica começou a sair e frequentar bastante o Centro Cultural DoSol: assistia aos festivais que nessa época eram abundantes. Jéssica sempre gostou do meio musical, mas não conhecia os lugares onde essa atividade acontecia em Natal, até que foi introduzida na cena musical de rock natalense pelos amigos skatistas. Após andar de skate na Praça Vermelha na Cidade Alta aos sábados, desciam à noite para a Ribeira. Apesar de frequentar mais o DoSol, Jéssica cita o Galpão 29 como um local que recebia shows maiores como *Dead Fish* (ES) e *Matanza* (RJ). Já a vocalista Gabrielle começou a frequentar a cena musical no ensino médio, ao fazer parte de uma banda e assistir shows universitários de rock.

Sobre sua iniciação na cena musical de rock independente natalense, Raíza afirma:

Eu comecei lá na ZN, aí depois né consequentemente todo roqueiro ia pra onde? Pra Ribeira, que era lá, era o *point*, não tinha como não ir lá. Então era o DoSol, depois teve o Frutos também, eu cheguei a tocar lá bastante com a primeira banda que eu toquei. (...) Quando eu comecei a tocar, eu via que não tinha mulher tocando, sabe? E a partir do momento que eu comecei a tocar, eu acho que as mulheres meio que sentiram vontade também, porque depois que eu comecei a tocar eu vi muito mais bandas aparecendo com mulheres tocando (...). Então eu achei muito massa, porque antes eu não via e depois que eu comecei a tocar eu vi mais, sabe? De certa forma, talvez tenha encorajado, né? (RAÍZA, entrevista)

O exemplo de Raíza escancara o efeito que a representatividade pode desempenhar ao inspirar outras mulheres a ocupar um espaço que antes era preenchido apenas por homens. Ao visualizar Raíza no palco, mulheres na audiência conseguem se enxergar nela e daí reunir a inspiração necessária para formar suas próprias bandas. Demonstrando que o espaço do palco era permitido e possível de ser ocupado, mais mulheres se movimentaram e se tornaram visíveis na performance musical da cena.



Por sua vez, sua colega Alba não possuía contato intenso com esta cena antes da banda. Segundo Alba:

A gente começou a frequentar uns lugares mais alternativos, de bandas de rock, que antes eu não tinha muito contato com essa parte da cidade, e a gente conheceu muitas bandas legais, conheceu muitos bares legais que a gente nunca tinha frequentado, as meninas também não são de Natal, e foi bem legal, assim, porque a gente meio que foi descobrindo juntas lugares novos. (ALBA, entrevista)

Assim como muitas das entrevistadas, Alba e outras integrantes puderam conhecer a cidade de outra forma, devido à banda e aos eventos nos quais se apresentavam. A cena musical de rock independente na maioria das vezes se encontra abaixo dos radares do *mainstream* da cidade, em lugares pouco frequentados. Com a banda e sua presença em eventos independentes, as musicistas da *Flor de Nis* puderam finalmente integrar-se de forma mais natural a esses espaços. Original do estado de São Paulo, Marília menciona que ao chegar a Natal, sua curiosidade etnomusicológica a levou a se informar sobre os tipos de música que eram produzidos em Natal. Não só na cena musical de rock natalense, Marília também frequenta lugares como o Espaço Vira-Mundo que abre as portas para vários gêneros musicais, do cômico ao rap e o rock.

Nanda começou a frequentar a cena musical de rock independente natalense por volta dos 7 anos com seus pais e irmãos, em especial nos shows das bandas Jane Fonda e 084 na Rua Chile e no DoSol. Aos 14 anos, quando seus irmãos mais velhos cresceram e perderam o interesse pelos eventos da cena, Nanda passou a frequentá-los por conta própria com os amigos da escola que também gostavam de rock e tocavam em bandas, até que começou ela própria a tocar na Concílio de Trento.

A baterista Raquel frequentava a cena desde antes de morar permanentemente em Natal. Quando era residente de Currais Novos, os roqueiros da cidade organizavam uma caravana para comparecer ao Festival DoSol anualmente desde o início dos anos 2000. O *mIRC* também era um meio de comunicação presente em Currais Novos e os roqueiros conversavam no canal “Currais Rock” para, entre outras coisas, organizar eventos de rock. Nesses eventos anuais, vinham bandas de cidades próximas como Acari e Caicó. A existência desses eventos no interior e os movimentos pendulares para comparecer ao Festival DoSol indicam que as atividades de rock não se resumem à capital. Após se mudar para Natal, começou a participar de outros eventos de grindcore e metal como o Caos Natal que eram constantes na cidade, nos quais se apresentavam bandas como Fratelli e Dr. Fossa.



Em meados de 2008, foram os shows da banda Fliperama — na qual sua namorada na época, Karina Monteiro (Kaká), era guitarrista — que levaram Karla à cena musical de rock independente natalense. Tendo por volta de vinte anos, Karla presenciou os primeiros Festivais DoSol e demais eventos na Rua Chile. Kaká era uma das poucas mulheres musicistas nesse período e os shows eram pouco frequentados, sendo a plateia composta em sua maioria por amigos das bandas. Algum tempo depois, Karla entrou em sua primeira banda, o *Barbiekill*, que era influenciado por grupos como Cansei de Ser Sexy. Nesse momento, Karla possuía um violão, mas nunca tinha tocado baixo, e foi convidada para exercer essa função quando a baixista anterior deixou a banda.

Isa, por sua vez, foi iniciada na cena através do então namorado que, na época, era baterista da banda Plutão Já Foi Planeta. Perguntada sobre a validação de sua presença na cena musical, Isa responde:

Como a gente toca na *demonia* a gente acaba — quer dizer, eu acabo, falando por mim — indo pra muito rolê de rock assim e tals, eu acabo me sentindo às vezes um pouco desconfortável por frequentar o lugar, por ter muito homem e a gente ser as únicas mulheres, tipo, não quando a gente tá tocando mas ali quando a gente tá naquele rolê porque a gente foi por causa da banda mas tá assistindo o show, não sei quê, e você vê só homem em volta, e acaba dando uma sensação meio de insegurança porque são aqueles homens, aqueles roqueiros geralmente, sei lá. Mas no geral... Eu não sinto tanto isso assim. Eu sinto mais, fazendo um recorte, por eu ser uma mulher negra. Tipo, nos rolês da cena de Natal eu fico sempre observando em volta tipo “ah, beleza, só tem branco aqui”, tá ligado? É mais esse o recorte que eu faço, até porque a galera mais alternativa, sei lá, eu não sinto tanto isso por ser mulher, até por não ser uma mulher tão padrão eu não sinto muito isso, só mesmo com o recorte da negritude. (ISA, entrevista)

Mais uma vez, o recorte racial se torna essencial para que Isa compreenda sua própria experiência. Seu relato indica uma predominância branca na cena musical de rock independente natalense, algo que a faz sentir desconfortável por olhar ao redor e não encontrar outras pessoas que compartilhem a sua cor. Sua experiência como mulher dentro da cena, portanto, não é o fator que mais a incomoda, e sim sua experiência como mulher negra.

Nos relatos, alguns pontos se repetiram e podem ser vistos como um padrão. Boa parte das mulheres entrevistadas foi inserida na cena musical inicialmente por um homem, seja um amigo, irmão ou namorado. A figura do homem de confiança, além de tranquilizar os pais e assim permitir que suas filhas circulem por ambientes ocupados em sua maioria por homens, serve também como uma apresentação à cena, de certa forma legitimando o



direito das mulheres de fazer parte dela. O respeito entre homens é estendido dessa forma às mulheres que os acompanham, mais por um pacto subentendido masculino do que por um reconhecimento do direito das mulheres àquele espaço.

Quando não acontece dessa forma, algumas das entrevistadas começam a frequentar a cena como musicistas, uma maneira alternativa e independente de abrir espaço para si próprias sem que este seja abertamente contestado. Ao apresentar-se em eventos da cena musical de rock independente natalense, a ocupação da banda as coloca em uma posição integral ao evento, o que legitima seu pertencimento à cena e facilita sua introdução no ambiente.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa analisa as experiências de musicistas em bandas compostas exclusivamente por mulheres nas cenas musicais de rock independente natalenses. O estudo aqui apresentado demonstra uma parcela pequena da influência das mulheres na cena musical de rock independente natalense. Se, por um lado, a escolha de focar em bandas compostas exclusivamente por mulheres criou a oportunidade de observar uma aproximação crescente com o movimento feminista desde a década de 1960 até 2020, por outro deixou de incluir as várias mulheres musicistas que atuam em bandas mistas, as produtoras de eventos e as frequentadoras dessa cena que muito podem contribuir para o entendimento das mediações presentes nas cenas estudadas. Sendo assim, a presente pesquisa representa muito mais um ponto inicial para que mais estudos acerca das mulheres em cenas musicais de rock se desenvolvam, do que um esgotamento total das possibilidades oferecidas pelo objeto.

A escolha de iniciar o primeiro capítulo utilizando textos que desconstroem a ideia de gênero, interligando-os à crítica aos estereótipos que transformam um indivíduo em Outro, teve a intenção de defender a ideia de que o afastamento simbólico entre membros de uma sociedade — por meio de categorias socialmente construídas escondidas sob um falso biologismo como raça e gênero — foi deliberada. Por este motivo, pretendeu-se conduzir uma linha histórica desde os escritos pós-coloniais de Frantz Fanon até o feminismo decolonial de Lélia Gonzalez. Um movimento que se diz a favor da libertação de um grupo de pessoas oprimidas deve estar atento às necessidades de todas as minorias também oprimidas, seja pelas categorias de gênero, classe, raça, sexualidade ou colonialidade. A teorização levantada no primeiro capítulo busca advogar em favor da desconstrução dos estereótipos que legitimam as opressões para que as interações sociais aconteçam entre indivíduos complexos e múltiplos, sem que suas marcas sejam o único — apesar de importante — fator pelos quais são definidos.

No segundo capítulo, os estudos sobre cenas musicais constroem o quadro dentro do qual as mediações das mulheres acontecem. As cenas musicais apresentadas superficialmente também representam uma tentativa inicial de retratá-las como o ambiente que serviu de plataforma para as interações sociais nas quais os marcadores identitários analisados se manifestam como um reflexo daqueles existentes em outros setores da sociedade. Mais uma vez, reitera-se que as cenas musicais aqui apresentadas podem ser estudadas com muito mais profundidade em trabalhos subsequentes, para os quais os escritos aqui registrados podem servir como auxílio na exploração destes fenômenos.

As cenas musicais de rock independente natalense são um objeto interessante de pesquisa por vários motivos. Em primeiro lugar, sua longa existência mesmo confrontada com a falta de financiamento e fraca economia interna numa capital distante dos grandes



centros urbanos do país é um fator peculiar. A escolha por uma pesquisa histórica no capítulo das cenas musicais também significou a possibilidade de um maior entendimento dos processos que interferiram em sua construção. Ao mesmo tempo, não foi possível concluir um estudo aprofundado sobre cada uma dessas cenas conhecendo a fundo as principais bandas que marcaram suas respectivas décadas; os acontecimentos mais decisivos dos eventos que dela fizeram parte; as tensões entre bandas cover e bandas de conteúdo autoral; a influência de grandes festivais anuais de música, como o MADA e o DoSol na produção local dos anos 2000; entre muitos outros tópicos de pesquisa que podem ser explorados dentro da cena musical de rock independente natalense.

A teorização sobre cenas musicais buscou levar em consideração os estudos da musicologia e da comunicação e música que foram atravessados pelos estudos feministas, pós-coloniais e decoloniais para aplicar nos objetos de pesquisa desta área. A ideia de cena musical decolonial de Tobias Queiroz (2019) representa, neste cenário, o mecanismo mais atualizado para a análise destes fenômenos provenientes do Sul Global.

A metodologia utilizada focou nas entrevistas não-estruturadas para obter o máximo possível de informações sobre as mediações que perpassam as mulheres musicistas nas cenas musicais. A mesma estratégia é utilizada por autoras como Mavis Bayton (2005a; 2005b) e Helen Reddington (2007) em seus estudos sobre mulheres no rock, visto que essa é uma maneira produtiva de compreender como os processos sociais afetam as mulheres e perceber os padrões que se repetem nos depoimentos. Apesar de orientada por uma teoria feminista interseccional, a falta de atenção para a aplicação metodológica destes conceitos resultou em uma pesquisa focada em gênero que não é bem-sucedida em analisar as categorias de raça e classe com semelhante afinco. Para evitar que isso se repita em outros trabalhos, sugere-se a utilização do recém-publicado artigo da professora Fernanda Carrera (2020) “Roleta Interseccional: Proposta Metodológica para Análises em Comunicação”.

Entrevistar mulheres que estiveram ativas em bandas de rock natalenses nos anos 1960, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, e por fim nos anos 2010, fornece uma visão de como os processos históricos transformam as convenções de gênero. São essas convenções, por sua vez, que guiam as experiências das mulheres, agindo sobre seus corpos e vidas, moldando suas experiências e ditando quais espaços são permitidas, incentivadas ou proibidas de ocupar. O sistema de sexo/gênero de Rubin (2017) mostra-se em constante transformação, apesar de se apresentar como uma verdade imutável ancorada na biologia, constantemente escondendo sua gênese como acusa Butler (2019), o que torna a atividade política de destruí-lo difícil e exaustiva. Cabe à atividade feminista questionar constantemente as convenções desse sistema de sexo/gênero para enfim alcançar a libertação permanente das mulheres.



As três categorias de análise escolhidas refletem a base teórica da pesquisa e conversam entre si de maneira que as respostas muitas vezes se encontram em uma interseção. A relação das mulheres com a música, suas primeiras experiências com o rock e com os instrumentos que executam escancaram as relações do sistema de sexo/gênero com suas formações musicais. Da mesma forma, a relação das entrevistadas com as cenas musicais ilumina os processos dentro desses ambientes de sociabilidade que trabalham para acolhê-las ou excluí-las de acordo com a situação, subgênero do rock e tempo histórico. Por fim, suas relações com o feminismo são indicativas de como o movimento feminista influenciou seus caminhos pela descoberta da música e das cenas musicais.

O fato de que uma das bandas escolhidas como objeto é conectada pessoalmente à pesquisadora foi também uma origem de ansiedade. Para lidar com tal desafio à impessoalidade da pesquisa, as atividades das bandas foram descritas em termos objetivos, contando suas histórias sem fazer juízo de valor. As análises abarcam apenas o conteúdo coletado nas entrevistas com as integrantes das bandas, um material que não tem conexão com a pesquisadora a não ser pela condição de entrevistadora.

O objetivo de investigar as razões primeiras para uma exclusão das mulheres do rock e das cenas musicais foi atingido, visto que se apresentam neste trabalho razões embasadas em pesquisa teórica e empírica para justificar a ausência de mulheres nesses espaços. Ao trazer os depoimentos pessoais das mulheres musicistas em bandas compostas exclusivamente por mulheres em Natal, se desfaz o argumento de que há uma razão biológica para a menor participação das mulheres em espaços comumente ocupados por homens, demonstrando que os motivos para tais ausências são sociais.

Reunidas, tais evidências respondem ao questionamento inicial: por que há menos bandas compostas apenas por mulheres do que por homens na cena musical de rock independente natalense? É possível afirmar, portanto, que o sistema de sexo/gênero conceituado por Rubin (2017) é a principal razão para o afastamento das mulheres do rock e das atividades como instrumentistas, já que os estereótipos de gênero constroem barreiras difíceis de serem superadas. É dessa forma que a maioria das mulheres acaba excluída do rock e, por conseguinte, da atuação nos palcos das cenas musicais.

Entre as mulheres entrevistadas que se tornaram musicistas, há aquelas que tiveram apoio ou indiferença da família, o que facilitou a persistência em permanecer no caminho musical. Em menor quantidade, há aquelas que resistiram à pressão familiar, movidas por um interesse intenso pela música. Por outro lado, há também o exemplo registrado por Medeiros (2016) de Karen Pedregal, que abandonou a música por desgaste e pelo medo de decepcionar os pais.



Este trabalho pretende acrescentar à área de Comunicação e Música no Brasil uma interseção entre os estudos sobre cenas musicais e de gênero, apontando para as mediações que perpassam as mulheres ao frequentar esses espaços de sociabilidade que são tão caros para seus membros. Apesar de todos os contratempos, as mulheres entrevistadas ainda se mantiveram nesses espaços por preferências pessoais, não cedendo a intimidações do sistema de sexo/gênero. Quanto aos membros das cenas musicais de rock estudadas, espera-se que estes escritos sirvam para desconstruir e orientar sobre comportamentos nocivos à diversidade de corpos que as habitam, tornando assim as cenas musicais ambientes mais inclusivos e confortáveis para todas as pessoas.



REFERÊNCIAS

ALVES, Alexandre; et al. 100 discos do rock potiguar. Natal: 8 editora, 2016.

ALVES, Branca; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

ARAÚJO, Denilson da Silva. **Dinâmica Econômica, Urbanização e Metropolização do Rio Grande do Norte (1940-2006)**. Tese de Doutorado em Desenvolvimento Econômico da UNICAMP, 2009.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BAYTON, Mavis. How women become Musicians. In: FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. **On Record: Rock, pop and the written word**. Taylor & Francis e-library, 2005a.

BAYTON, Mavis. Women and the electric guitar. In: WHITELEY, Sheila. **Sexing up the groove: Popular music and gender**. New York: Routledge, 2005b.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo II: Experiência Vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. **Music Scenes: local, virtual, translocal**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e Perspectiva Negra. **Revista Sociedade e Estado**. Vol. 31, n. 1, jan/abr., 2016.



BERTHA LUTZ. “Sangue Negro” **Bandcamp**. Disponível em: <<https://bit.ly/2YZZ2Z2>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BEZERRA, Pedro. **Cidade/Sargaço**. Natal: Independente, 2019.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. **Western Music and Its Others: difference, representation and appropriation in music**. London: University of California Press, Ltd., 2000.

BRUNALDI, Igor. “Guaiamum Treloso 2018: Elza Soares canta Chico Science e Letrux se entrega no festival “rural””. **Rolling Stone**. Publicado em: 22 jan. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2EI6z8t>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação de gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARRERA, Fernanda. Roleta Interseccional: Proposta Metodológica para Análises em Comunicação. **E-Compós**, Pré-print, 2020.

CARVALHO, Robson Vasconcelos. **Família e Política no RN: Alves, Maia e o Suporte do Senado**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Natal: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da Cidade do Natal**. Natal: RN Econômico, 1999.

CHAGAS, Juarez. **Nos Bons Tempos da SCBEU: Viagem nas memórias dos anos dourados de Natal**. Natal: Sebo Vermelho, 2015.



COHEN, Sara. Men making a scene: Rock music and the production of gender. In: WHITELEY, Sheila. (Org.). **Sexing up the groove: Popular music and gender**. New York: Routledge, 2005.

COHEN, Sara. **Rock culture in Liverpool: Popular music in the making**. Oxford: Clarendon, 1991.

CUNHA, Carlos Henrique Pessoa. **Nos Tempos do Blackout: Cena Musical, Práticas Urbanas e a Ressignificação da Rua Chile**. Dissertação (Mestrado em História). Natal: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

DARMA lança seu primeiro CD. **Tribuna do Norte**, 12 jul. 2003.

DARMA: banda lança CD que mistura rock pesado, lirismo, poesia e violino. **Parnamirim notícias**, Parnamirim (RN), ano V, n. 77, 30 jul. 2003.

DATASIM. **Mulheres na indústria da música no Brasil: obstáculos, oportunidades e perspectivas**. DATASIM, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2YWwlMD>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

DIEB, Angela. **Entrevista sobre As Peraltas**. [Entrevista concedida a Karina Moritzen]. Natal, 05 de mai. 2020.

EWENS, Hannah. “Riot grrrl pioneers Bikini Kill: ‘We’re back. It’s intense’”. **The Guardian**. Disponível em: <<https://bit.ly/2YUOtGJ>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S/A, 1968.

FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEITOSA, Policarpo. **Vida Potyguar**. Natal: Sebo Vermelho, sem data.

FELIPE, Emídia. “Rock’n’roll rosa choque: as duas bandas potiguares formadas exclusivamente por mulheres tocam hoje no Bar1”. **Diário de Natal**. Publicado em: 12 jul. 2003.

FELIPE, Emídia. Rock’n’Roll Rosa Choque. **Diário de Natal**, 12 jul. 2003.

FONTES, Daniele. **Entrevista sobre o Darma**. [Entrevista a Karina Moritzen]. Natal, 01 de mai. 2020.



FRITH, Simon. Afterthoughts. In: FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. (Org.) **On Record: Rock, pop and the written word**. Taylor & Francis e-library, 2005.

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and Sexuality. In: FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. (Orgs.). **On Record: Rock, pop and the written word**. Taylor & Francis e-library, 2005.

GARBER, Jenny; MCROBBIE, Angela. Girls and Subcultures. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. (Orgs.). **Resistance Through Rituals**. Birmingham: Taylor and Francis, 2003.

GELAIN, Gabriela. **Releituras, Transições e Dissidências da Subcultura Feminista Riot Grrrl no Brasil**. 177 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, 2017.

GELDER, Ken; THORNTON, Sarah. **The Subcultures Reader**. London: Routledge. 1997.

GILMAN, Sander. The deep structures of stereotypes. In: EVANS, Jessica; HALL, Stuart; NIXON, Sean. (Org.). **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices**. London: Sage in Association with the Open University, 2013.

GONÇALVES, José Maria. Saia justa no rock potiguar. **Jornal de Natal**, 14 jul. 2003.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GORDON, Lewis R. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele Negra Mascaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

GOTTLIEB, Joanne; WALD, Gayle. Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution, and Women in Independent Rock. In: **CriticalMatrix**, v. 7, n. 2, nov. 1993.

HAENFLER, Ross. Punk rock, hardcore and globalization. In: BENNETT, Andy; WAKSMAN, Steve. (Org.). **The Sage Handbook of Popular Music**. London: Sage Publications Ltd, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.



HALL, Stuart. The Spectacle of the Other. In: EVANS, Jessica; HALL, Stuart; NIXON, Sean. **Representation: Cultural Representation and Signifying Practices**. London: Sage in Association with the Open University, 2013.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. (Orgs.). **Resistance Through Rituals**. Birmingham: Taylor and Francis, 2003.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The meaning of style**. London e New York: Routledge, 1979.

HERSCHMANN, Micael. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HESMONDHALGH, David. **Subcultures, scenes or tribes?** Journal of Youth Studies. Londres, vol. 8, n. 1, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

JANOTTI JR, Jeder. **“Partilhas do Comum”**: cenas musicais e identidades culturais. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV; Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza: set. 2012

JUVENTUDE Transviada. Direção de Nicholas Ray. Estados Unidos: Warner Bros., 1955. 1DVD (111 minutos).

LEÃO, Ilza. **Entrevista sobre As Gatas**. [Entrevista concedida à Karina Moritzen], Natal, 23 de jul. 2019.

LEDGER, Sally. **The New Woman: Fiction and Feminism at the fin de siècle**. Manchester: Manchester University Press, 1997.

LEIRIS, Michel. Race et civilization: La question raciale devant la science moderne. Paris: Unesco, 1951.

LEONARD, Marion. **Gender in the music industry: rock, discourse and girl power**. Aldershot: Ashgate, 2007.

LIMA, Artemilson. Escaladas da Contracultura: Natal, década de 1980. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.



LIMA, Diógenes da Cunha. **Natal: biografia de uma cidade**. Rio de Janeiro: Lidador, 1999.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.

LUCAS, Ana Maria Bezerra. **Do rosadismo ao rosalbismo: a trajetória política da família Rosado - 1988 - 2014**. 2019. 212f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MARCUS, Sara. **Girls To The Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution**. New York: Harper Perennial, 2010.

MCCLARY, Susan. **Feminine endings: music, gender and sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

MCROBBIE, Angela. **Feminism and youth culture: from “Jackie” to “Just Seventeen”**. London: Macmillan, 1991.

MCROBBIE, Angela. Settling accounts with subcultures: a feminist critique. In: FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. (Org.). **On Record: Rock, pop and the written word**. Taylor & Francis e-library, 2005.

MEDEIROS, César; TÁZIO, Danilo. **Relatos de uma cena anarcopunk**. Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo na UFRN, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aYNWNXYHwQY>>. Acessado em: 12 de mai. 2020.

MEDEIROS, João Paulo Araújo. **Whiplash discos e a produção da cena headbanger em Natal dos anos 80/90**. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.



MEDEIROS, Jota. (Org.). **Delírio Urbano**. Natal: Sebo Vermelho, 2014.

MELO, Protásio Pinheiro de. **Contribuição Norte Americana à Vida Natalense**. Natal: Sebo Vermelho, 2015.

MELO, Protásio. A influência da língua inglesa na fala do natalense. **Revista Letras de Hoje**. Vol. 6, nº 3, p. 149-158, 1971.

MITsp. “Em palestra-*performance*, Grada Kilomba desfaz a ideia de conhecimento ‘universal’”. **MITsp**. Publicado em: 26 mar. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2Bx6enl>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MONTEIRO, Clara. “I Festival Catamaran de música acontece neste sábado”. **Revista Pagu**. Publicado em: 14 out. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/3mbi3Te>>. Acesso em: 10 out. 2019.

MORITZEN, Karina. **Performance**. Direção de Karina Moritzen. Youtube, 2017. 9m41s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ybgo5j91Wbs&t=157s>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

NGUYEN, Mimi Thi. Riot Grrrl, Race and Revival. **Women and performance: a journal of feminist theory**. Vol. 22, nº 2-3, p. 173-196, 2012.

NGUYEN, Mimi Thi. **evolution of a race riot**. Issuu. 24 ago. 1997. Disponível em: <<https://bit.ly/37O73V3>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

O INIMIGO. “About”. **O Inimigo**. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/o-inimigo/about>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

OLIVEIRA, Cecília. “Conheça o Festival Garagem de Rua que tem movimentado a Zona Norte”. **Apartamento 702**. Publicado em: 01 ago. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3ijfQD1>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

OLIVEIRA, Giovana Paiva de. **Natal em Guerra: as transformações da cidade na segunda guerra mundial**. Natal: EDUFRRN, 2014.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Cena Musical da Black Rio: Estilo e Mediações nos bailes soul dos anos 1970**. Salvador: EDUFBA, 2018.



PARRY, Diana C.; COREY, W. Johnson; WAGLER, Faith-Anne. Fourth wave feminism: theoretical underpinnings and future directions for leisure research. In: PARRY, Diana C. (Org.). **Feminisms in leisure studies**. London e New York: Routledge, 2019.

PELLY, Jenn. “Kathleen Hanna on What Bikini Kill Means Now”. **Pitchfork**. Publicado em: 22 nov. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/315nEm2>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

PINHEIRO, Carlos; PINHEIRO, Fred. **Dos Bondes ao Hippy Drive-in [recurso eletrônico]:** Fragmentos do cotidiano da cidade do Natal. Natal: EDUFRN, 2017.

PINHEIRO, Carlos; PINHEIRO, Fred. **Natal do Século XX — Memória, Fatos e Fotos Marcantes**. Natal: Editora Off set, 2019.

PINHEIRO, Carlos; PINHEIRO, Fred. **Pássaro Novo**. Natal: Edição do Autor, 2012.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de Sociologia e Política**. Vol. 18, n. 36, p. 15-23, 2010.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PINTO, Ricardo. **SOLARIS 1996-2006 - 10 anos de independência**. Documentário com direção e roteiro de: Alexandre Alves e Ricardo Pinto. Youtube, 2017. 33m18s. Disponível em: <<https://bit.ly/3hhdHGA>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

PRIMEIRA Feira de Economia Solidária hoje na Praça Cívica do Campus. **O Jornal de Hoje**, 11 dez. 2002.

PRIOR, Becky; BARRA, Erin; KRAMER, Sharon. **Women in the U.S. music industry: obstacles and opportunities**. BerkleeInstitute for CreativeEntrepreneurship, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3enL9um>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

QUEIROZ, Tobias. **Valhalla, All Black In e Metal Beer: Repensando a cena musical a partir de bares no interior do Nordeste**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.



REDDINGTON, Helen. **The lost women of rock music: female musicians of the punk era.** Aldershot: Ashgate, 2007.

RIBEIRO, Eduardo. “O novo rock de Natal está em plena ascensão”. **Vice Brasil.** Publicado em: 27 jun. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2FoZ9Y2>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo.** São Paulo: Editora UBU, 2017.

SÁ, Simone Pereira de. Apropriações low-tech no funk carioca: a Batalha do Passinho e a rede de música popular de periferia. **Revista Fronteiras.** Vol. 16, n.º 1, p. 28-37, 2014.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, Itania; JANOTTI JR, Jeder. **Comunicação e Estudos Culturais.** Salvador: EDUFBA, 2011.

SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR., Jeder (orgs.). **Cenas Musicais.** Coleção comunicações e cultura. Caguarema: Anadarco, 2013.

SANTIAGO, Silvio. Delírio Urbano e mais fanzines e alternativos dos 80. In: MEDEIROS, Jota. (Org.). **Delírio Urbano.** Natal: Sebo Vermelho, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Maria Fernanda Malozzi dos. **A Jovem Guarda, a moda, a TV: o papel do programa de televisão na difusão dos padrões da cultura Jovem Guarda nos anos 60.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC-RS, 2014.

SCHILT, Kristen. “The Punk White Priviledge Scene”: Riot Grrrl, White Priviledge and Zines. In: REGER, Jo. **Different Wavelengths: Studies of the contemporary women’s movement.** New York: Routledge, 2005.

SCHILT, Kristin. “Riot Grrrl Is...”: Contestation Over Meaning in a Music Scene. In: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. **Music Scenes: local, virtual, translocal.** Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p. 115-130.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.



SHANK, Barry. **Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas**. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

SILVA, João Paulo. “‘Pequeno Manual Antirracista’, de Djamilia Ribeiro, chega ao 1º lugar de livro mais vendido na Amazon”. **CEDEFES**. Publicado em: 16 jun. 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/2ER0Ihm>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

SILVA, Samara Taiana de Lima. **Políticas culturais e financiamento público: estudo sobre a recepção do modelo de renúncia fiscal para o setor da cultura no Estado do Rio Grande do Norte**. 2017. 150f. Dissertação (Mestrado em Estudos Urbanos e Regionais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

SMITH JUNIOR, Clyde. **Trampolim para a vitória: os americanos em Natal-RN/Brasil durante a Segunda Guerra Mundial**. Natal: EDUFRN, 1992.

SOARES, Thiago. “**Ninguém É Perfeito e a Vida É Assim**”: A Música Brega em Pernambuco. Recife: Outros Críticos, 2017.

SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém É Branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRAW, Will. “A importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação”. Entrevista concedida a JederJanotti Jr. **E-Compós**. Brasília: Compós, v.15, n. 2, 2012.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies**, vol. 5, n. 3, p. 361-375, Oct. 1991.

STRONG, Catherine. Grunge, Riot Grrrl, And The Forgetting of Women in Popular Culture. **The Journal of Popular Culture**, v. 44, nº 2, p. 398-416, 2011.

TAVARES, Frederico Augusto Luna. **No tempo dos brotos: juventude e diversão em Petrópolis e no Tirol (1945-1960)**. Dissertação de Mestrado em História. Natal: UFRN, 2011.

THORNTON, Sara. In: LEONARD, Marion. **Gender in the music industry: rock, discourse and girl power**. Aldershot: Ashgate, 2007.

THORNTON, Sara. **Club Cultures: Music, media and subcultural capital**. Londres: Verso, 1995.



TRIBUNA DO NORTE. “Projeto do Teatro Alberto Maranhão terá ajustes técnicos”. **Tribuna do Norte**. Publicado em: 19 mai. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2YNqudf>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

TRIBUNA DO NORTE. “Centro Cultural DoSol encerra as atividades”. **Tribuna do Norte**. Publicado em: 09 mar. 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/2YNn5LC>>. Acesso em: 16 mar. 2020.

TROTTA, Felipe. **Som de cabra-macho**: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. *Comunicação, mídia e consumo*, v. 9, n. 26, p. 151-172, 2012.

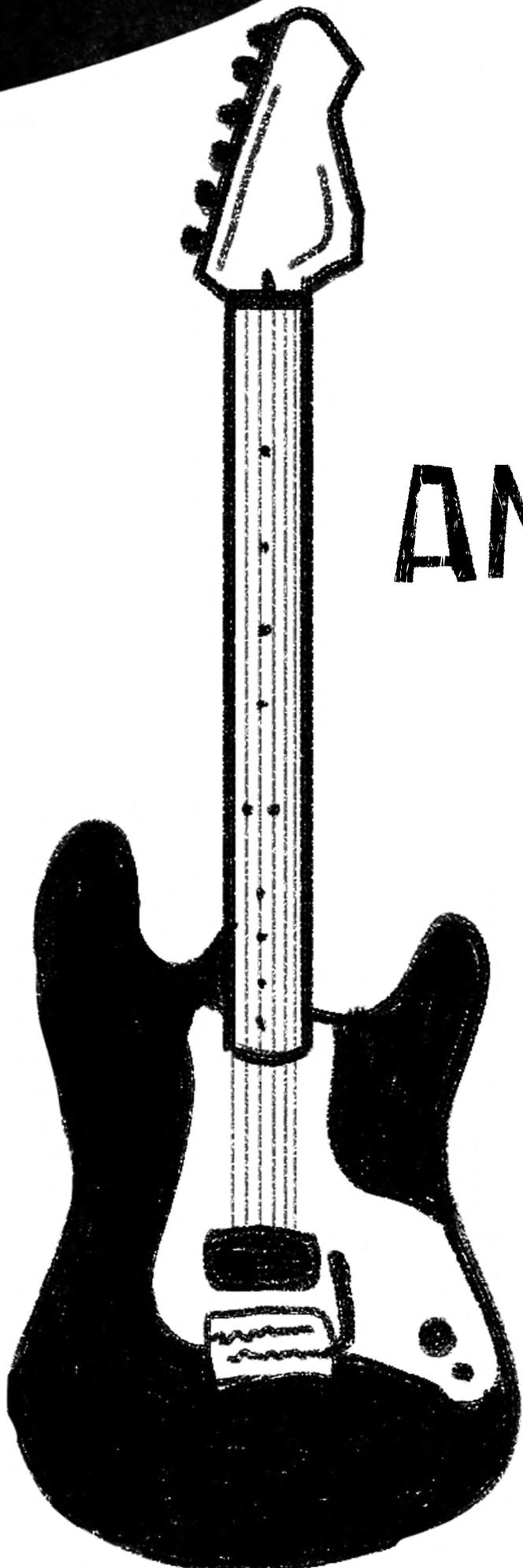
UNIVERSITY OF ILLINOIS. “Mimi Thi Nguyen”. **Department of Gender and Women’s Studies**. Disponível em: <<https://bit.ly/2Nk2kko>>. Acesso em: 14 jun. 2020.

WHITELEY, Sheila. **Women and popular music**: Sexuality, identity and subjectivity. London e New York: Routledge, 2000.

WILLIS, Paul E. **Learning to Labour**: how working class kids get working class jobs. Aldershot: Gower, 1977.

WILLIS, Paul E. **Profane Culture**. London: Routledge, 1978.





ANEXOS

ANEXO I – Natal – Divisão Administrativa



Fonte: SEMURB.



ANEXO II – Ribeira e Cidade Alta – Circuito Histórico, Turístico e Cultural

RIBEIRAE CIDADEALTA - CIRCUITO HISTÓRICO.TURÍSTICOE CULTURAL



Fonte: SEMURB.

