

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA

Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)

(Versão corrigida)

Recife-PE
2025

BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA

Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)

(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

Orientador(a): Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior

RECIFE-PE
2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Silva, Bernard Arthur Silva da.
Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena heavy metal de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025) / Bernard Arthur Silva da Silva. - Recife, 2025.
468f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.
Orientação: Jeder Silveira Janotti Júnior.

1. Cena musical; 2. Heavy metal; 3. Masculinidades. I. Janotti Júnior, Jeder Silveira. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

Ata da defesa de **Tese** de **Doutorado**, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 21 de julho de 2025.

Aos vinte e um dias do mês de julho de dois mil e vinte e cinco, às 15:00 horas, em sessão pública realizada de forma remota via videoconferência Via Google Meet, teve início a defesa do trabalho de Conclusão de Curso de Doutorado Tese intitulada "Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena heavy metal de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025) do doutorando BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA**,** na **área de concentração** Comunicação**,** sob a **orientação** do professor Jeder Siveira Janotti Júnior. A Comissão Examinadora foi aprovada pelo colegiado do programa de pós-graduação em Comunicação**,** sendo composta pelos Professores: Jeder Silveira Janotti Júnior(orientador)**,** do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco(UFPE); Soraya Maria Bernardino Barreto Januário, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco(UFPE); Jeder Silveira Janotti Júnior, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco(UFPE); Wlisses James de Farias Silva, da Universidade Federal do Acre (UFAC); Melina Aparecida dos Santos Silva, da Universidade Federal Fluminense(UFF) e Susane Rodrigues de Oliveira, da Universidade de Brasília(UnB). Após cumpridas as formalidades conduzidas pelo presidente da comissão, professor Jeder Silveira Janotti Júnior, o candidato ao grau de Doutor foi convidado a discorrer sobre o conteúdo da Tese**.** Concluída a explanação, o candidato foi arguido pela Comissão Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar com a solicitação de ajustes necessários, observando os prazos e procedimentos vigentes nas normas internas desta universidade. Após apresentação de versão revisada do trabalho, a Comissão Examinadora decidiu conceder, ao discente, a menção **APROVADO.** Para a obtenção do grau de Doutor em **Comunicação,** o concluinte deverá depositar versão final da **Tese** na Biblioteca Central. O depósito deverá ser feito, após realizadas as correções conforme recomendações feitas, nesta sessão, pela comissão examinadora. E, para constar, lavrei a presente Ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora. OBSERVAÇÃO: A defesa em epígrafe foi realizada por videoconferência, envolvendo a Banca Examinadora e o discente, através de recursos de videoconferência, que possibilitaram realizar a discussão acadêmica sobre o objeto de estudo, com som e imagem. Recife, 21 de julho de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior - **orientador**

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA

Documento assinado digitalmente
gov.br
JEDER SILVEIRA JANOTTI JUNIOR
Data: 22/12/2025 14:38:03-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Soraya Maria Bernardino Barreto Januário

Documento assinado digitalmente
gov.br
SORAYA MARIA BERNARDINO BARRETO JANUAI
Data: 22/12/2025 18:44:07-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Wlisses James de Farias Silva

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA

Documento assinado digitalmente
gov.br
WLISSES JAMES DE FARIAS SILVA
Data: 10/01/2026 22:12:00-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA

Documento assinado digitalmente
gov.br
MELINA APARECIDA DOS SANTOS SILVA
Data: 07/01/2026 16:33:38-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profa. Dra. Susane Rodrigues de Oliveira

PARTICIPAÇÃO POR VIDEOCONFERÊNCIA

Documento assinado digitalmente
gov.br
SUSANE RODRIGUES DE OLIVEIRA
Data: 07/01/2026 16:10:55-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

CANDIDATO AO GRAU DE DOUTOR:
BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA

BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA

Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)
(Versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

Data de aprovação: Recife (PE),_____de_____2025

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior (PPGCOM/UFPE)
Orientador

_____

Profa.Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva (PPCULT/UFF)
Examinadora Externa

_____

Profa.Dra. Soraya Maria Bernardino Barreto Januário (PPGCOM/UFPE)
Examinadora Interna

_____

Profa Susane Rodrigues de Oliveira (PPGHIS/UnB)

_____

Prof Wlisses James de Farias Silva (CFCH/UFAC)

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese à meu pai Altair Viana, à minha mãe Socorro Silva, à meus irmãos Breno, Bruno, Benjamim e irmã Amanda

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Prof. Dr. Jeder Janotti Jr, pela paciência, compreensão, clareza na hora de orientar e firmeza quanto às críticas.
Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco e a todo o seu corpo docente. Obrigado especialmente aos(às) professores(as) Thiago Soares, Fernanda Capibaribe, Nina Velasco e Rodrigo Carreiro
À Secretaria do PPGCOM-UFPE, nas pessoas de Roberta Bacelar e José Carlos Gomes
À todos(as) os(as) colegas da Turma 2021 do curso de doutorado do PPGCOM-UFPE. Menções especiais à Alan Soares, Julio Cezar, Dayse Eusébio, Dea Ferraz, Laís Ferreira e Márcio Câmara.
Aos colegas do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA). Gratidões especiais à Bruna, Henrique Tenório, Pedro, Giovana e, os profs Jeder Janotti e Tobias Queiroz (UERN), seus coordenadores.
Aos Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Pará (PPGCOM-UFPA), Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGAN-UFMG) e Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPHIST-UFPA), nos quais cursei disciplinas, durante o período do doutorado. Gratidão aos Professores(as) Joanna Ziller (PPGCOM-UFMG), Luís Symanski (PPGAN-UFMG), Marina Castro (PPGCOM-UFPA) e Maurício Costa (PPHIST-UFPA). Gratidão também, aos colegas Rafael, Lucas, Edvan, Juliana e Ariel do PPHIST-UFPA pelas importates trocas de idéias.
Aos (às) Professores (as) Susane Rodrigues (UnB), Wlisses James (UFAC), Melina Silva (UFF-RJ) e Soraya Barreto (PPGCOM-UFPE) que integraram a banca avaliadora da tese. Suas críticas e sugestões, com certeza, foram fundamentais para o meu trabalho.
À todos os(as) colegas docentes da Faculdade de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Curso de História/UNIFESSPA/Campus Xinguara): Bruno, André, Eduardo, Rafael Rogério, Daniel, Laécio Rocha, Roberg, Lucilvana e Anna Coelho. Sem ajuda deles, para cobrir minha carga horária de trabalho, eu não teria terminado o curso de doutorado, já que, também sou docente dessa mesma faculdade.
À todas as pessoas que trabalham na Fundação Cultural do Pará (FCP), na Biblioteca Pública Arthur Vianna, no Setor de Microfilmagem e Setor de Periódicos. Elas muito me ajudaram na procura por jornais locais dos anos 1980, 1990 e 2000, além de notícias sobre o *heavy metal* local.
À todos(as) os músicos, às musicistas e aos (às) fãs da cena *heavy metal* de Belém-PA que concederam entrevistas e autorizaram consultas aos seus arquivos pessoais para esta tese.
Aos meus pais Altair Viana e Socorro Silva, meus irmãos Bruno, Breno e Benjamim e, à minha irmã Amanda. Sem ajuda deles (as), esta tese, simplesmente, não veria a luz do dia.
À minha namorada Cibele Nunes Cabral e família. Com o amor e compreensão de vocês, o processo de leitura, pesquisa e escrita da tese tornou-se possível e proveitoso.

“Ser machista é ser fascista. Ser feminista é ser antifascista” (María Luisa Bemberg, roteirista, diretora de cinema e ativista feminista argentina, em entrevista à TV Función, no ano de 1987)

“Eu também fui aquele *Rocker* de Esquerda, contra o SISTEMA…Só que, a Esquerda chegou ao poder (com nosso apoio) e se tornou o próprio SISTEMA Corrupto e Bandido que combatíamos, com valores bizarros, contra Família, Religião, Vida e etc…Assim, mantendo a tradição Rocker e a coerência com meus princípios, eu continuo contra o dito SISTEMA, que agora é dominado pelos Canhotos…” (Roosevelt Bala, vocalista, baixista, fundador e líder da Stress, banda precursora do *heavy metal* local e uma das primeiras bandas nacionais do gênero, em seu *facebook*, no dia 22/04/2022)

“Uma outra coisa, que você vê com frequência extrema, é sobre a mulher. A mulher ainda é objeto pra maioria dos *headbangers*, saca? […] O tratamento com as mulheres, é bastante, é ainda, indiferente, cara. Saca? É foda, cara. Infelizmente. Acontece, cara. Eu percebo. Eu percebo isso forte. Não percebo isso, fraco não. Isso não era pra acontecer” (Wellington Freitas, vocalista, líder e fundador da *Inferno Nuclear*, banda paraense de *thrash metal*, em entrevista concedida nos dias 1 e 3 de agosto de 2021)

“É, aquilo que eu te falei. Era meio difícil. Porque eu chegava lá [em cima do palco, para tocar baixo com uma banda local de *heavy metal*, a *Black Mass*], todo mundo olhava, tipo assim: ‘pô, o que que essa mulher vem fazer aqui?’” (Sérgia “Harris” Fernandes, uma das primeiras mulheres musicistas da cena *heavy metal* de Belém-PA, em entrevista concedida, nos dias 12 setembro de 2009 e 1 setembro de 2012)

“E, aí, era muito imposto, essa visão de, da mulher vocalista branca, do cabelo liso, tocando ali e, tendo aquela sensualidade” (Ingrid Lima, cantora, guitarrista, líder e fundadora da *Pinup*, além de já ter atuado em bandas locais de *punk*/*hardcore* e *heavy metal*, em entrevista concedida, nos dias 20 e 22de abril de 2024)

RESUMO

Na tese "Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)", foram notadas, nas relações de gênero da cena *heavy metal* de Belém-PA, em seus espaços físicos e digitais, entre os anos de 1980 e 2025, diversas configurações de masculinidades e feminilidades: masculinidade cúmplice branca performando uma hipermasculinidade neoconservadora, masculinidade branca antifascista, masculinidades marginalizadas (não brancas), feminilidade hegemônica branca e feminilidade não hegemônica não branca. Ela seguiu duas linhas de pesquisa e apresentou uma hipótese principal. Primeiramente, de modo interdisciplinar, é uma etnografia digital aliada à história social das práticas sociais masculinas e femininas da cena *heavy metal* de Belém-PA. Em seguida, é uma tentativa de compreensão das questões encontradas no campo: como os marcadores sociais dessas masculinidades e feminilidades operam, definindo suas identidades e estabelecendo esses regimes de masculinidades e feminilidades? E, de quais maneiras, tais relações geram desigualdades de gênero, raciais e posições políticas neoconservadoras? Como ocorrem os conflitos, as negociações e resistências nas relações entre essas masculinidades e feminilidades? Quais são os aspectos dessas dinâmicas? E, por quais maneiras, elas acontecem? A hipótese para tais questões que balizaram a tese: nos ambientes digitais e locais físicos da cena local, uma masculinidade cúmplice branca performa uma hipermasculinidade neoconservadora, provocadora de desigualdades de gênero, raciais, posições políticas autoritárias e intolerantes, alinhada com a extrema-direita, ao mesmo tempo que, convive com a masculinidade branca antifascista, masculinidades marginalizadas (não brancas), feminilidade hegemônica branca e feminilidade não hegemônica não branca. Através dos videoclipes, as publicações, os comentários de suas páginas e canais oficiais no *youtube* e *facebook*, além de entrevistas (gravadas, em *blogs* e páginas especializadas no *facebook*), reportagens em revistas especializadas, matérias em fazines, páginas de produtoras e coletivos no *facebook*, letras de músicas, capas de *singles*, *demo-tapes* e álbuns, foi possível analisar os roteiros dessas masculinidades e feminilidades performados na cena local via suas produções audiovisuais presentes nas plataformas digitais e espaços físicos. Eu parti dos estudos de *rock* (HOBSBAWM, 1995, 1989; CHACON, 1985; FRIEDLANDER, 2008), estudos de *heavy metal* (BROWN; SPRACKLEN; KAHNHARRIS; SCOTT, 2016), estudos de gênero (BOLA, 2020; CONNELL, 2015, 2005, 1987; KUPERS, 2005; LUGONES, 2020, 2014; SCHIPPERS, 2016, 2007; VIGOYA, 2018), estudos de branquitude (BENTO, 2022; DYER, 1997; CARDOSO, 2014; SCHUCMAN, 2020) e estudos de cenas musicais (SÁ; JANOTTI JR, 2013; JANOTTI JR, 2004), para melhor definir as nuances das masculinidades e feminilidades performadas *off-line* e *online*. Os conceitos de gênero enquanto "performance" e "processo construtor de uma ordem" (BUTLER, 2003; CONNELL, 1987), masculinidade cúmplice (CONNELL, 2005), hipermasculinidade (KUPERS, 2005), masculinidade marginalizada (CONNELL, 2005), feminilidade hegemônica (SCHIPPERS, 2016), mulheres de cor (LUGONES, 2020), branquitude (CARDOSO, 2014; SCHUCMAN, 2020), heterossexualidade (MOORE, 2009; SEGDWICK, 2007), homosocialidade (SEGDWICK, 2016; ROGERS; DEFLEM, 2022) classe (MOORE, 2009; NILSSON, 2009; WEINSTEIN, 2009) e neoconservadorismo (BARREIRA, 2022; LACERDA, 2018), definem as masculinidades e feminilidades deste estudo centralmente. Utilizei, de modo interdisciplinar, as metodologias da história oral, história social da imprensa, jornalismo de *rock*, sociologia da música, estética, etnografia digital e estudos de som e música. Elas foram as formas de acionar as fontes de pesquisa citadas, para saber as maneiras pelas quais funcionam as dinâmicas das relações de gênero na cena, como tais funcionamentos contribuem para as moldagens dos seus regimes masculinos e femininos.

Palavras-chave: Audiovisual. Cena musical. Feminilidades. *Heavy metal*. Masculinidades

ABSTRACT

In the thesis “An interdisciplinary study on masculinities and femininities performed in the Belém-PA’s heavy metal scene, via physical spaces and digital platforms (1980-2025)”, were noticed various configurations of masculinities and femininities in the gender relations of the Belém-PA’s heavy metal scene, both physically and digitally, between 1980 and 2025: white complicit masculinity performing neoconservative hypermasculinity, white antifascist masculinity, marginalized (non-white) masculinities, white hegemonic femininity, and non-hegemonic non-white femininity. The study followed two lines of research and presented a central hypothesis. First, it is interdisciplinary, a digital ethnography combined with the social history of masculine and feminine social practices in the Belém-PA’s heavy metal scene. Next, we attempt to understand the questions encountered in the field: how do the social markers of these masculinities and femininities operate, defining their identities and establishing these regimes of masculinity and femininity? And in what ways do such relationships generate gender and racial inequalities and neoconservative political positions? How do conflicts, negotiations, and resistance occur in the relationships between these masculinities and femininities? What are the aspects of these dynamics? And in what ways do they occur? The hypothesis for these questions that guided the thesis: in the digital and physical environments of the local scene, a complicit white masculinity performs a neoconservative hypermasculinity, provoking gender and racial inequalities, authoritarian and intolerant political positions, aligned with the far right, while simultaneously coexisting with anti-fascist white masculinity, marginalized (non-white) masculinities, hegemonic white femininity, and non-hegemonic non-white femininity. Through video clips, publications, comments on their official YouTube and Facebook pages and channels, as well as interviews (recorded, on blogs and specialized Facebook pages), reports in specialized magazines, articles in fables, Facebook pages of production companies and collectives, song lyrics, single covers, demo-tapes and albums, it was possible to analyze the scripts of these masculinities and femininities performed in the local scene via their audiovisual productions present on digital platforms and physical spaces. I started from rock studies (HOBSBAWM, 1995, 1989; CHACON, 1985; FRIEDLANDER, 2008), heavy metal studies (BROWN; SPRACKLEN; KAHNHARRIS; SCOTT, 2016), gender studies (BOLA, 2020; CONNELL, 2015, 2005, 1987; KUPERS, 2005; LUGONES, 2020, 2014; SCHIPPERS, 2016, 2007; VIGOYA, 2018), whiteness studies (BENTO, 2022; DYER, 1997; CARDOSO, 2014; SCHUCMAN, 2020) and music scene studies (SÁ; JANOTTI JR, 2013; JANOTTI JR, 2004), to better define the nuances of masculinities and femininities performed offline and online. The concepts of gender as “performance” and “order-building process” (BUTLER, 2003; CONNELL, 1987), complicit masculinity (CONNELL, 2005), hypermasculinity (KUPERS, 2005), marginalized masculinity (CONNELL, 2005), hegemonic femininity (SCHIPPERS, 2016), women of color (LUGONES, 2020), whiteness (CARDOSO, 2014; SCHUCMAN, 2020), heterosexuality (MOORE, 2009; SEGDWICK, 2007), homosociality (SEGDWICK, 2016; ROGERS; DEFLEM, 2022) class (MOORE, 2009; NILSSON, 2009; WEINSTEIN, 2009) and neoconservatism (BARREIRA, 2022; LACERDA, 2018), define the masculinities and femininities of this study centrally. I used, in an interdisciplinary manner, the methodologies of oral history, social history of the press, rock journalism, sociology of music, aesthetics, digital ethnography, and sound and music studies. These were the ways I activated the aforementioned research sources to understand how the dynamics of gender relations function in the scene and how these functions contribute to the shaping of its masculine and feminine regimes.

Keywords: Audio-visual. Musical scene. Femininities. Heavy metal. Masculinities

LISTA DE FIGURAS

Fig.1-Comentário sobre o clipe "Familicia" (2021) da Petals Blade, divulgado em sua página doFacebook…..125
Fig.2-Capa da *demo-tape* da banda *Kaliban* ("*Anjo do Sacrifício*", 1987, 3a demo).....156
Fig.3-Capa da *demo-tape* da banda *Black Mass* ("*The Last Mass*", 1989, 1a demo)……...156
Fig.4-Capa da *demo-tape* da banda *DNA* ("*Metal City*", 1989, 1a demo-tape)……156
Fig.5-Capa da *demo-tape* da banda *Morfeus* ("*Thrashing Assault*", 1988, 1a demo)……...156
Fig.6-Capa da *demo-tape* da banda *Master Satan* ("*The Emperor Of World*", 1996, 1a demo)……...157
Fig.7-Capa do 1o álbum da banda *Rotting Paradise* ("*The Goat Concubines*", 2021)……157
Fig.8-Capa do 1o álbum da banda *Sádico Infesto* ("*Repulsive Orgy With Dismembered Whores*", 2015)…....157
Fig.9-Capa do 1o *single* da banda *Defecation Of Putrid Blood* ("*Grotesque Groupie Impalement*", 2014, 1o single)……157
Fig.10-Foto de R.Bala vestindo-se igual à Rob Halford da *Judas Priest* (*facebook*)……...161
Fig.11-Comentários sobre a foto de R.Bala trajando-se igual à Rob Halford (*facebook*)……161
Fig.12-*Retaliatory*, no início dos anos 1990, depois de um show, no camarim do TEWH.....182
Fig.13- Foto de divulgação da Thunderspell, quando Hugo Andrey era seu guitarrista.....184
Fig.14-Foto de formação da *Stress* que gravou "*Devastação*", 4o álbum da banda……187
Fig.15-Foto de show da *Iron Maiden* em São Paulo no *facebook* de R.Bala……196
Fig.16-Capa de "*Flor Atômica*", 2º álbum da *Stress*, lançado em 1985…….....198
Fig.17-R.Bala e publicações no facebook referentes à corrupção, governo do PT e eleições presidenciais……212
Fig.18-R.Bala e publicações no facebook referentes à corrupção, governo do PT e eleições presidenciais……212
Fig.19-Publicação de R.Bala sobre a Operação Lava-Jato, as ações do juiz Sérgio Moro e as prisões de politicos e pessoas ligadas ao PT……212
Fig.20-Publicação de R.Bala sobre o 2o mandato da presidenta Dilma Rousseff (2015-2016) e sua crise econômica……213
Fig.21-Publicações do *feed* de um dos perfis de Roosevelt Bala (*Stress*)……....219
Fig.22-Publicações do *feed* de um dos perfis de Roosevelt Bala (*Stress*)……219
Fig.23-Publicações do *feed* de um dos perfis de Roosevelt Bala (*Stress*)……219
Fig.24-Publicações do *feed* de um dos perfis de Roosevelt Bala (*Stress*)……219
Fig.25-Comentários no *facebook* sobre o videoclipe de "*Working to pay my beer*", após seu lançamento…….233
Fig.26-Cenas da *DNA* no videoclipe "*Working To Pay My Beer*"……233-234
Fig.27-Cenas da *DNA* no videoclipe "*Working To Pay My Beer*"……233-234
Fig.28-Cenas da *DNA* no videoclipe "*Working To Pay My Beer*"……233-234
Fig.29-Trabalhador no ferro-velho e repetindo várias tarefas braçais em "*Working To Pay My Beer*"……...235
Fig.30-Trabalhador no ferro-velho e repetindo várias tarefas braçais em "*Working To Pay My Beer*"……...235
Fig.31-Mulher no banheiro se arrumando e maquiando em "*Working To Pay My Beer*"……236
Fig.32-Trabalhador no bar consumindo em "*Working To Pay My Beer*"…….....238
Fig.33-Trabalhador pedindo cerveja em "*Working To Pay My Beer*"……..238
Fig.34-Homem levantando o copo de cerveja em forma de convite para as mulheres em "*Working*..".……...239
Fig.35-Homem levantando o copo de cerveja em forma de convite para as mulheres em "*Working*..".……...239
Fig.36-Jovem trabalhador pagando ao garçom parte do seu consumo de cerveja em "*Working*..".……..240
Fig.37-Jovem trabalhador pagando ao garçom parte do seu consumo de cerveja em "*Working*..".……..240
Fig.38-Jovem trabalhador pagando ao garçom parte do seu consumo de cerveja em "*Working*..".……..240
Fig.39-Comentários no *facebook* sobre o clipe de "*Working to pay my beer*", após seu lançamento…....241
Fig.40-Comentários no *facebook* sobre o clipe de "*Working to pay my beer*", após seu lançamento……..241
Fig.41-Comentários no *facebook* sobre o clipe de "*Working to pay my beer*", após seu lançamento……..241
Fig.42-Comentários no *youtube* sobre o videoclipe "*Motorocker, a Lenda*", após seu lançamento……245
Fig.43-Foto dos integrantes da *Stress*, no clipe "*Motorocker, a Lenda*"……..246
Fig.44-Imagem de grupo de motociclistas na estrada, presente em "*Motorocker, a Lenda*"……...246
Fig.45-Imagem de motociclista acelerando e fazendo ultrapassagem na estrada…….....247
Fig.46-Comentários sobre o clipe *Motorocker, a Lenda* (2019)…….....248
Fig.47-Comentários sobre o clipe *Motorocker, a Lenda* (2019)…….....248
Fig.48-Comentários sobre o clipe "*Motorocker, a Lenda*" (2018)…….....250
Fig.49-Cenas do clipe "*Ditador do Metal*" de R.Bala…….....252
Fig.50-Cenas do clipe "*Ditador do Metal*" de R.Bala…….....252
Fig.51- Cenas do clipe "*Ditador do Metal*" de R.Bala…….....252
Fig.52-Comentários nos *youtube* e *facebook* de R.Bala sobre "*Ditador do Metal*" (2020).....252-253
Fig.53-Comentários nos *youtube* e *facebook* de R.Bala sobre "*Ditador do Metal*" (2020).....252-253
Fig.54-Comentários nos *youtube* e *facebook* de R.Bala sobre "*Ditador do Metal*" (2020).....252-253
Fig.55-Comentários nos *youtube* e *facebook* de R.Bala sobre "*Ditador do Metal*" (2020).....252-253

Fig.56-"*Mundo Metal*", sobre o lançamento de "*Ditador do Metal*"(2020) (*facebook*).....253-254
Fig.57-Cena do videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala.....255
Fig.58-Comentário sobre o videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala.....257
Fig.59-Cenas do videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala.....257
Fig.60-Comentário sobre o videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala.....259
Fig.61-Comentário sobre o videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala.....259
Fig.62-*Print* da entrevista concedida por Bala ao *Mundo Metal*.....260
Fig.63-Formação atual da *Rhegia*. Da esquerda para a direita: Saulo Caraveo (guitarra), Amanda Alencar (violoncelo), Naoto Shibata (baixo), Bianca Palheta (voz) e Yuri Alves (bateria).....266
Fig.64-Publicação de Saulo Caraveo em seu *facebook* sobre sua posição antifascista.....267
Fig.65-Capa do *EP Shadow Warrior* (2019) da *Rhegia*.....268
Fig.66-Capa do "*The Battle Of Deliverance*" (2023), 1º álbum da *Rhegia*……..270
Fig.67-Foto do perfil da banda *Ação Violenta* no *facebook*……..272-273
Fig.68-Formações atuais das *Inferno Nuclear* e *Social Hate*.....276-277
Fig.69-Formações atuais das *Inferno Nuclear* e *Social Hate*.....276-277
Fig.70-Publicação de participação da *Inferno Nuclear* no *IV Facada Fest* e comentário de usuário.....278
Fig.71-Publicação da *Deathbanger* e comentário de usuário sobre o posicionamento político da banda……279
Fig.72-logotipos das bandas *Deathbanger* e *Inferno Nuclear*, inseridos em bandeiras antifascistas……...282
Fig.73-logotipos das bandas *Deathbanger* e *Inferno Nuclear*, inseridos em bandeiras antifascistas……...282
Fig.74-Formação atual da *Deathbanger*.....282
Fig.75-Publicação da *Ação Violenta* sobre o conservadorismo no *underground* e comentários……..286
Fig.76-Publicação da *Ação Violenta* sobre o conservadorismo no *underground* e comentários……..286
Fig.77-*Inferno Nuclear* na coletânea "*Destrua o Fascismo – Diferentes Bandeiras o Mesmo Inimigo*" (2019), organizada pela *Noise Red*…….286-287
Fig.78-Publicação na página do facebook do Facada Fest sobre a coletânea *Fúria Nortista*…….287-288
Fig.79-campanha contra a pandemia de COVID-19 que, uniu bandas de *metal* e *punk* da cena local…….288
Fig.80-campanha contra a pandemia de COVID-19 que, uniu bandas de *metal* e *punk* da cena local…….288
Fig.81-campanha contra a pandemia de COVID-19 que, uniu bandas de *metal* e *punk* da cena local…….288
Fig.82-campanha contra a pandemia de COVID-19 feita pela *Infeno Nuclear*, a favor do distanciamento social, medidas de higiene e da quarentena (*facebook*)……289
Fig.83-campanha contra a pandemia de COVID-19 feita pela *Infeno Nuclear*, a favor do distanciamento social, medidas de higiene e da quarentena (*facebook*)……289
Fig.84-Comentário sobre a campanha contra a pandemia de COVID-19 que, reuniu bandas *punk* e *metal* da cena belenense……...289
Fig.85-Publicação da *Inferno Nuclear* em seu *facebook*, sobre o caso Mari Ferrer e a violência de gênero sofrida por ela…….290-291
Fig.86-Da esquerda para a direita: Leon Ferreira, Nathan Carvalho, Hugo Andrey, Devyson Martes. Lado esquerdo, abaixo, está Alexandre Durães……..310
Fig.87-Da esquerda para a direita: Leon Ferreira, Nathan Carvalho, Hugo Andrey, Devyson Martes. Lado esquerdo, abaixo, está Alexandre Durães……..310
Fig.88-Da esquerda para a direita: Leon Ferreira, Nathan Carvalho, Hugo Andrey, Devyson Martes. Lado esquerdo, abaixo, está Alexandre Durães……..310
Fig.89-Da esquerda para a direita: Leon Ferreira, Nathan Carvalho, Hugo Andrey, Devyson Martes. Lado esquerdo, abaixo, está Alexandre Durães……..310
Fig.90-Da esquerda para a direita: Leon Ferreira, Nathan Carvalho, Hugo Andrey, Devyson Martes. Lado esquerdo, abaixo, está Alexandre Durães……..310
Fig.91-Capa do álbum "*Diante de Um Holocausto*" (2021) da banda *Inferno Nuclear*…….314-315
Fig.92-Capa do álbum "*Nação Suicida*" (2021), da banda *Social Hate*…….314-315
Fig.93-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*…….317
Fig.94-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*…….317
Fig.95-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*…….317
Fig.96-Cenas do do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*……318
Fig.97-Cenas do do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*……318
Fig.98-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*…….319
Fig.99-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*…….319
Fig.100-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*……...319
Fig.101-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*……...319
Fig.102-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*……319-320
Fig.103-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*……319-320
Fig.104-Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*……319-320

Fig.105-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……322
Fig.106-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……322
Fig.107-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……322
Fig.108-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……323
Fig.109-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……323
Fig.110-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……323-324
Fig.111-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……323-324
Fig.112-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……324
Fig.113-Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*……324
Fig.114-Publicação da página do *facebook* da produtora "*Valkyrias Rock Brasil*" sobre o feminismo……328
Fig.115- Comentários sobre a postagem acerca do feminismo feita pela página do facebook "*ValkyriasRock Brasil*"……328-329
Fig.116-Comentários sobre a postagem acerca do feminismo feita pela página do facebook "*ValkyriasRock Brasil*"……328-329
Fig.117-Publicações de Hugo Andrey e *Thunderspell* no *facebook*, sobre as eleições de 2018, pandemia de COVID-19(2020) e Dia Internacional da Mulher (2017)……330
Fig.118-Publicações de Hugo Andrey e *Thunderspell* no *facebook*, sobre as eleições de 2018, pandemia de COVID-19(2020) e Dia Internacional da Mulher (2017)……330
Fig.119-Publicações de Hugo Andrey e *Thunderspell* no *facebook*, sobre as eleições de 2018, pandemia de COVID-19(2020) e Dia Internacional da Mulher (2017)……330
Fig.120-Sérgia "Harris" Fernandes em fotos na Praça Batista Campos e em sua residência no bairro Cidade Velha, datadas de dezembro de 1984.....335
Fig.121-Sérgia "Harris" Fernandes em fotos na Praça Batista Campos e em sua residência no bairro Cidade Velha, datadas de dezembro de 1984.....335
Fig.122-Sérgia "Harris" Fernandes se apresentando como baixista em um show da *Black Mass*, no Auditório da EEEF Paulo Maranhão, dia 29/04/1989. E, Sérgia, pós-show.....338
Fig.123-Sérgia "Harris" Fernandes se apresentando como baixista em um show da *Black Mass*, no Auditório da EEEF Paulo Maranhão, dia 29/04/1989. E, Sérgia, pós-show.....338
Fig.124-Da esquerda para a direira, Sammliz cantando na *As Morganas*, Sérgia (no centro), com a *Retaliatory* no camarim do TEWH e cartaz de evento realizado pela *Metal Rose Produções*.....346
Fig.125-Da esquerda para a direira, Sammliz cantando na *As Morganas*, Sérgia (no centro), com a *Retaliatory* no camarim do TEWH e cartaz de evento realizado pela *Metal Rose Produções*.....346
Fig.126-Da esquerda para a direira, Sammliz cantando na *As Morganas*, Sérgia (no centro), com a *Retaliatory* no camarim do TEWH e cartaz de evento realizado pela *Metal Rose Produções*.....346
Fig.127-*Petals Blade* com sua formação atual, da esquerda para a direita: Leonardo (vocal), Norielly (bateria), Alana (guitarra) e João (baixo)……349
Fig.128-Cartaz do *Calcinhas do Metal Fest II*, evento debut da banda……353
Fig.129-Capa da coletânea "*A Cena é Delas – Vol. 2*" (2020), lançada pela *Motim Underground* e publicação da *Petals Blade* em sua página do *facebook*……355
Fig.130-Capa da coletânea "*A Cena é Delas – Vol. 2*" (2020), lançada pela *Motim Underground* e publicação da *Petals Blade* em sua página do *facebook*……355
Fig.131-Publicação do cartaz do evento "*Rock* Contra a LGBTFOBIA" (*facebook* da *Petals Blade*)……356
Fig.132-Publicação da *Petals Blade* em que figura em uma lista de bandas antifascistas *underground*…..356-357
Fig.133-Publicação da *Petals Blade* e sua posição em relação ao *Facada Fest III* (6/07/2019)……357
Fig.134-Publicação da *Petals Blade* e sua posição em relação ao *Facada Fest III* (6/07/2019)……357
Fig.135-Publicação da *Petals Blade* sobre fazer parte de uma lista de bandas antifascistas (site *Hedflow*)……358
Fig.136-Capa do *single* "*Familicia*" da *Petals Blade*, lançado em 13 de setembro de 2021……359
Fig.137-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……362
Fig.138-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……362
Fig.139-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……362
Fig.140-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……363
Fig.141-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……363
Fig.142-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……363
Fig.143-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……364
Fig.144-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals* Blade……364
Fig.145-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……365
Fig.146-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……365
Fig.147-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……366
Fig.148-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……366
Fig.149-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……366

Fig.150-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……...367
Fig.151-Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*……...367
Fig.152- *Print* da tela da página no *Facebook* da *Petals Blade*, lançamento do videoclipe "*Familicia*" (2021).369
Fig.153-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..369
Fig.154-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..369
Fig.155-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..370
Fig.156-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..370
Fig.157-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..370
Fig.158-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..370
Fig.159-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..371
Fig.160-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..371
Fig.161-Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*……..374
Fig.162-Capa do 1º álbum da *Icamiabas* "*Rebelião*" (2021) e uma das primeiras formações da banda…...389-390
Fig.163-Capa do 1º álbum da *Icamiabas* "*Rebelião*" (2021) e uma das primeiras formações da banda…...389-390
Fig.164-Cartazes de divulgação das participações da *Icamiabas* nas duas edições do *FemmeFest* (7/03/2020 e 27/02/2021)……...394
Fig.165-Cartazes de divulgação das participações da *Icamiabas* nas duas edições do *FemmeFest* (7/03/2020 e 27/02/2021)……...394
Fig.166-Cartaz do *I Calcinhas do Metal Fest* (7/03/2015) e *The Tangerine* em ação com Ingrid Lima na guitarra (canto direito), à época, com cabelo alisado, antes de passar a usá-lo na sua forma original.....397
Fig.167-Cartaz do *I Calcinhas do Metal Fest* (7/03/2015) e *The Tangerine* em ação com Ingrid Lima na guitarra (canto direito), à época, com cabelo alisado, antes de passar a usá-lo na sua forma original.....397
Fig.168-Da esquerda para a direita: Hellen Caroline, Ingrid Lima e Marcela Cristina……401
Fig.169-Da esquerda para a direita: Hellen Caroline, Ingrid Lima e Marcela Cristina……401
Fig.170-Da esquerda para a direita: Hellen Caroline, Ingrid Lima e Marcela Cristina……401
Fig.171-Debby Mota no canto esquerdo com a *Klitores Kaos* (formação 2019-2021, esquerda).....402
Fig.172-Debby Mota tocando bateria com a *Klitores Kaos* em um show (centro).....402
Fig.173-Debby Mota cantando com a *Klitores Kaos* (direita).....402
Fig.174-Arte da capa de "*Klitores Kaos*", primeiro e único *EP* da banda *Klitores Kaos* (8/03/2020)……406
Fig.175-Publicação e comentário do perfil do *facebook* de R.Bala (2024)……..419
Fig.176-Publicação e comentário do perfil do *facebook* de R.Bala (2024)……..419

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Roteiro de Entrevista/Questionário de Perguntas…….39-40
Quadro 2. Músicos homens brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA.....42
Quadro 3. Músicos homens não brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA……...42-43
Quadro 4. Musicistas e produtoras de shows brancas da cena heavy metal de Belém-PA…….43
Quadro 5. Musicistas e fãs não brancas da cena heavy metal de Belém-PA……...43
Quadro 6. Bandas dos músicos brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA……...44
Quadro 7. Bandas dos músicos homens não brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA……..44
Quadro 8. Bandas das musicistas brancas da cena heavy metal de Belém-PA……..44-45
Quadro 9. Bandas das musicistas não brancas da cena heavy metal de Belém-PA……45

LISTA DE SIGLAS

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
ISA – Instituto Socioambiental
LAESER – Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais
MRU – Movimento Resistência Underground
RMB – Região Metropolitana de Belém
TEWH – Teatro Experimental Waldemar Henrique
UMU- União das Mulheres do Underground

SUMÁRIO

1. Introdução: "Tudo pelo *Metal*, antes que o mundo acabe?": minha trajetória de fã de "música pesada" à pesquisador do *heavy metal* paraense na cena de Belém-PA……..20
1.1 "Arthur, tu tem esse material?": ouvir, consumir e colecionar como atitudes distintas de fã……..20
1.2 "Cara, eu fui nesse show": virando público de show…….24
1.3 "O que ele pesquisa não é História": fã pesquisador de *heavy metal*?.....27
1.4 Associação do *Rock* Paraense (ARP): pesquisador, produtor de eventos/colaborador em fanzine/apresentador de programa de rádio e financiador de gravações de *heavy metal* ao mesmo tempo?.....29
1.5"Elas não tem competência técnica": então, o *heavy metal* é só pra homem?.....32

2. Material de Análise e Métodos……...38
2.1 Corpus Analítico……38
2.1.1 As fontes primárias: caderno de pesquisa de campo e entrevistas……...38
2.1.2 As fontes secundárias……...48
2.2 Metodologias……..50
2.2.1 Tratamentos metodológicos interdisciplinares……50
2.2.2 História oral……..51
2.2.3 Etnografia digital, estudos de plataforma e estudos de som, música e entretenimento...57
2.2.4 História social da imprensa, jornalismo de *rock*, sociologia da música e estética…....67
2.3 Organização das demais seções da tese……...73

3. Campos de estudos e referenciais teóricos……76
3.1 Epistemologia feminista……76
3.2 Estudos sobre as masculinidades: origem, desenvolvimento e estabelecimento…….80
3.3 Estudos sobre as masculinidades nas pesquisas em Comunicação……...85
3.4 História social do rock, estudos de metal e masculinidades: gênero e sexualidade…90
3.5 Estudos de branquitude……97

4. Masculinidades e feminilidades: discussão conceitual……...106
4.1 Gênero: ordem de gênero, masculinidade performada e patriarcado……...106
4.1.1 Patriarcado: discussões teóricas e definições conceituais……..110
4.1.2 O sul global e as masculinidades na América Latina e Brasil……...111
4.2Configurações de masculinidades: hegemônica, subordinada, cúmplice e marginalizada……117
4.3Masculinidade hegemônica:revisão, uso pontual e opção pela masculinidade cúmplice……118
4.4 Feminilidades: crítica à Connell, prisma de Schippers e observações de Lugones...121
4.4.1 Feminilidade hegemônica: visão de Schippers……..121
4.4.2 Das feminilidades não hegemônicas às mulheres de cor:limites de Schippers e notas de Lugones……...124

5. A cena *heavy metal* de Belém-PA: histórico, conceitos e limites……128
5.1 Breve Histórico……128
5.2 Limites da noção "euro-cêntricanorte-americana" de cena musical para pensar a cena local……144

6. Masculinidades na cena *heavy metal* de Belém-PA: notas históricas…….....154
6.1 Da masculinidade hegemônica à cúmplice performando hipermasculinidade…….154
6.2 Sexualidade: heterossexualidade compulsória e homoerotismo……..161
6.3 Raça: Branquitude no *heavy metal*……....165
6.4 Classe: classe operária no heavy metal.....187
6.5 Nacionalismo: autenticidade, saudosismo, autoritarismo e predestinação……196
6.6 Interseccionalidade: intersecções da masculinidade e feminilidade……...223

7."*Rocker Old School* Conservador (de valores, honra e respeito) é Verde e Amarelo!...": masculinidade cúmplice branca, hipermasculinidade performada, neoconservadorismo e *heavy metal* em ambientes digitais.....230
7.1"Eu também fui aquele *Rocker* de Esquerda, contra o SISTEMA...": hipermasculinidade, branquitude, autenticidade e neoconservadorismo performados nos videoclipes, "*Working To Pay My Beer*", "*Motorocker, a Lenda*" e "*Ditador do Metal*" à luz dos roteiros performáticos …..230
7.1.2 "*Working to pay my beer*"……..230
7.1.2.1 *DNA*: histórico e produção audiovisual……...230
7.1.2.2 "*Working to pay my beer*": concepção e produção do videoclipe……..231
7.1.2.3 "*Working to pay my beer*": roteiro de masculinidade performado através do audiovisual……..232
7.1.3 "*Motorocker, a Lenda*"…….....243
7.1.3.1 *Stress* e R.Bala: histórico e produção audiovisual…….....243
7.1.3.2 "*Motorocker, a Lenda*": concepção e produção do videoclipe……...244
7.1.3.3 "*Amanheceu*/*É hora de partir*/*O Brilho da moto*/*Reflete o sol em mim*/*Ponho o colete, a bota e a calça jeans*/*O ronco do motor é tudo o que eu quero ouvir*": motociclista e o roteiro de masculinidade performado…….245
7.1.4 "*Ditador do Metal*".....251
7.1.4.1"*Ditador do Metal*": masculinidade cúmplice branca performando hipermasculinidade.....252
7.1.4.2 Masculinidade, branquitude e neoconservadorismo enredados nos *youtube* e *facebook*.....258
7.2 Todos os músicos brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA são adeptos do neoconservadorismo da extrema-direita nacional?: notas sobre o caso da *Rhegia*.....266

8."*Seu verme fascista*/*Mata em nome da lei*/*Pátria e religião*": estética antifascista do *metal* extremo local, dinâmica das relações de gênero e raça nos videoclipes "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" e "*Ódio Social*" veiculados por *youtube* e *facebook*……..272
8.1 Performance, fascismo e biopolítica através das imagens produzidas pelo *thrash metal* belenense 272
8.2 Cena musical, estética, política, mídia social, gênero e raça: perfis do *facebook* das *Deathbanger*, *Inferno Nuclear*, *Ação Violenta* e entrevistas com músicos não brancos..276
8.3 Distopia, autoritarismo e violência: imagética caótica ou antifascista das capas dos álbuns e videoclipes de bandas belenenses de *thrash metal*?.....314
8.4 Todas as masculinidades não hegemônicas são antifascistas? E, se forem, são antifascistas integralmente? São também feministas, antirracistas?: notas sobre a *Thunderspell* e Nilton Alfaia (*Retaliatory*)……...327

9. "Roqueiras poderosas": as mulheres na cena *heavy metal* de Belém-PA.....334

9.1 “É, aquilo que eu te falei. Era meio difícil. Porque eu chegava lá, todo mundo olhava, tipo assim: ‘pô, o que que essa mulher vem fazer aqui?’”: Sérgia “Harris” Fernandes, Zélia Castelo e Sammliz (Anos 1980 e 1990).....334
9.1.1 “É difícil uma mulher entrar no circuito do *rock*. Quando se trata desse assunto, os homens não dão crédito pra gente”: Sérgia *headbanger*, fanzineira e musicista de *heavy metal* (anos 1980).....334
9.1.2 “É a mesma coisa, quando eu fui, é, entrei pra ser empresária do *Retaliatory*. É, que, ninguém, é, ia aceitar. Por quê? Porque eu era uma mulher. Tanto que, pra produzir, alguma coisa, eu não podia dar opinião mais”: Sérgia empresária, Zélia produtora e Sammliz musicista (anos 1990).....339
9.2 “Familícia”: feminismo e antifascismo da *Petals Blade* pela sua produção audiovisual (2019-2021).....348
9.2.1 O feminismo e o antifascismo da *Petals Blade* na cena e pelas plataformas digitais…350
9.2.2 “*Familicia*”: crítica do *metal* extremo feminista e antifascista à hipermasculinidade neoconservadora performada pela extrema-direita nacional……...359
9.2.3 Performances de gosto no perfil do *facebook* da *Petals Blade*……..368
9.3 “E, aí, era muito imposto, essa visão de, da mulher vocalista branca, do cabelo liso, tocando ali e, tendo aquela sensualidade”: Ingrid Lima, Hellen Sousa, Marcela Teixeira e Debby Mota (2015-2025)……379

Considerações finais……..418
Fontes da pesquisa……....427
Referências bibliográficas……437
Anexo I - Formulário de coleta de dados dos(as) entrevistados(as)…….457
Anexo II - Termo de consentimento livre e esclarecido (para maiores de 18 anos ou emancipados) e termo de cessão de entrevista.....460
Anexo III – Cronograma de Tese.....464
Anexo IV – Parecer Consubstanciado do CEP.....465

1.Introdução: “Tudo pelo *Metal*, antes que o mundo acabe?”: minha trajetória de fã de “música pesada” à pesquisador do *heavy metal* paraense na cena de Belém-PA

1.1 “Arthur, tu tem esse material?”: ouvir, consumir e colecionar como atitudes distintas de fã

O meu interesse em pesquisar o *heavy metal*, surgiu a partir de uma série de questões que apareceram a partir de minha trajetória como fã desse gênero musical, iniciada no começo dos anos 2000, em Belém, capital do Estado do Pará, localizado na Região Norte do Brasil, Amazônia, América do Sul.

Ela parte da minha relação com o meu pai. Meu pai, Altair Viana, homem negro – apesar de que, ele se autodeclara como “moreno” ou, de acordo com o IBGE, “pardo”[1] – de mais de 60 anos de idade, cis heterossexual, filho mais velho de Altamiro e Maria Viana, tem 9 irmãos, divorciado de minha mãe (mulher branca), casado com outra mulher branca, pai de 5 filhos (4 homens e 1 mulher) e avô de 4 netos (2 netas e 2 netos), me apresentou o *rock*.

Eu, menino branco, classe média, filho de pais servidores públicos, do final dos anos 1980 em diante, tive uma educação cristã, igual à dos meus pais, ambos católicos. As escolas católicas estiveram presentes em minha vida e nas dos meus irmãos. Estudamos nas Berço de Belém e Colégio São Paulo. Ambas ficavam nos bairros de São Braz e Marco, bairros não muito distantes do Utinga, primeiro que moramos. Ir à Igreja Católica, aos domingos de manhã, era de praxe. Santuário de Fátima, situado no começo da Av. Duque de Caxias no Marco e, Casa da Juventude eram os locais que íamos. Contudo, quando os anos 1990 chegaram, uma triste notícia também veio à tona: Benicio, o filho e irmão mais novo, faleceu de meningite.

Acho que foi entre 1992 e 1994. Papai não aceitou esse fato. Ele teve dificuldades de continuar morando no Utinga. Parecia que tudo lá lembrava meu irmão. Nos mudamos para a Cidade Velha, casa dos meu avós paternos, adquirida nos anos 1980. A essa altura, minha mãe já sabia que meu pai tinha tido um caso e que, desse caso, nasceu a minha irmã Amanda.

---

[1] Segundo IBGE, para “formar a classificação de negros, é comum que seja somada a população preta à população parda para a formação de um grupo. Portanto, usar o termo preto não é equivalente a usar a categoria negro, que pode incluir os pardos”, então a classificação de cor ou raça nas pesquisas de censo demográfico, define as categorias branco, pardo, preto, amarelo e indígena. Em minha pesquisa, alguns entrevistados(as), marcaram nos Formulários de Coletas de Dados, a opção “Negra (Preta ou Parda”, para se autoidentificarem, enquanto outros(as) a marcaram e escreveram ao lado a palavra “moreno(a)”. Ver: FLACSO BRASIL. IBGE usa classificação de cor preta; grupo negro reúne pretos e pardos. **Notícias (6/05/2013)**. Disponível em: https://flacso.org.br/2013/05/06/ibge-usa-classificacao-de-cor-preta-grupo-negro-reune-pretos-e-pardos/.Acesso em: 28 nov.2023; IBGE. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil (2022). Estudos e Pesquisas, Informação Demográfica e Socioeconômica, n.48, 2022. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101972_informativo.pdf. Acesso em: 28 nov.2023.

Ela nasceu no mesmo ano que eu. O casamento estava ruindo. Não sei afirmar se aceitei bem morar lá. Às vezes, tudo parecia normal, às vezes não. Casa grande com empregada doméstica para fazer todas as tarefas. Uma empregada negra, dona Maria. Não tinha noção nenhuma se aquilo era certo ou não, se tinha algo a ver com racismo, escravidão ou desigualdade.

Minha mãe odiou. Estavam lá intromissão, inconveniência e julgamento. Houveram divergências. Acabamos nos mudando de novo. Agora, para um apartamento, comprado pelo meu pai, no bairro da Pedreira, na Travessa Vileta entre Av. Pedro Miranda e Av. Antônio Everdosa. A época, era um bairro periférico, todas as ruas transversais sem asfalto, com buracos, além de problemas com acesso à água, esgoto e gangues de rua. Porém, para a minha mãe, era a casa onde sua família moraria e, não uma casa de outra família, na qual a sua residiria, como favor.

O que era para ser, talvez, um recomeço, não foi. Meus pais se divorciaram. Traições da parte do meu pai passaram a ser inaceitáveis para minha mãe. Ela até tentou manter a união, porém, não deu certo. E, a separação não foi diplomática. Várias discussões, agressões verbais e violência física. Eu e meus irmãos, tristemente, testemunhamos tudo isso.

Hoje, nitidamente, vejo que ser homem, significou em boa parte da minha vida, ser atravessado por machismo, violência e privilégio. É, como um produto que, foi (e, ainda é) reproduzido constantemente pelas família, escola e igreja. Agentes contribuintes da introjeção em minha mente dos valores dessa masculinidade (BOURDIEU, 2012, p.46).

Passamos a receber pensão alimentícia e as visitais paternas aos finais de semana. Fomos para a Pedreira em 1994, ano em que o Brasil sagrou-se tetracampeão mundial de futebol. Aquela copa do mundo me marcou e Romário virou meu ídolo.

Conforme os anos 90 passavam, eu avançava nos estudos. Entre 2001 e 2002, cheguei a 8ª série. Meu pai vinha algumas vezes ao apartamento, de manhã, para tomar café comigo e meus irmãos. Daí, ele nos levava de carro ao Colégio São Paulo. Meu pai dirigia um Corsa Wind vermelho duas portas motor 1.0. Não tinha ar-condicionado. Fazia calor. Ele tinha um aparelho de som composto por um toca fitas e rádio. Tinha alguns botões para trocar de estação. Quando eu entrava no carro, eu sempre ia no banco da frente, mesmo sendo o mais novo.

Bem, toda vez que eu entrava no carro, eu ficava fuçando as gavetas das laterais das portas. Nelas, haviam várias fitas cassetes, contendo as mais diversas e diferentes músicas. Não sei ao certo como aconteceu. Um dia, estávamos no carro. Acho que, foi o meu pai que colocou a fita. Aí, começou a tocar um fundo musical romântico. Conforme ele ia evoluindo,

um piano começava a ser tocado. E, de repente, uma bateria entra junto com uma guitarra, soltando um acorde estridente e, disparando logo depois, um *riff* empolgante. Eu nem sabia o que era *riff* naquele momento. A música era "*Tunnel Of Love*" da *Dire Straits*, banda inglesa, surgida no final dos anos 70 e começo dos 80. Fez bastante sucesso nessa época. É bom salientar que, no som do carro do meu pai, além disso, rolava Zé Ramalho, Reginaldo Rossi, Fernando Mendes, Roberto Carlos, Secos e Molhados, Jorge Ben Jor, *Beatles*, *John Lenon* e *Creedence Clearwater Revival*. Para falar a verdade, meu pai sempre foi "camaleônico" quanto à gosto musical.

Ali, foi o momento chave. O *rock* entrou na minha vida via *riffs* de guitarra, solos e baterias marcantes. Não prestei tanta atenção à letra. O som foi o que me arrebatou. Entre os 14 e 18 anos pesquisei tudo aquilo que tinha a ver com *rock*. Amizades na escola ajudaram nisso. Victor, meu colega de turma na 8ª série, também gostava de *rock*. O pai dele era músico e tinha um gosto bem variado. Sua coleção de vinis e *CD's* impressionavam a gente. Tanto que, quando ele não estava em casa, eu, Victor, Artur seu irmão mais novo, Caio e André (vizinho do Victor, colega do Colégio Ideal, outra escola privada) ficávamos mexendo nela. Victor morava em um apartamento na Av. 1º de Dezembro esquina com a Travessa Mauríti, bairro do Marco, próximo ao Colégio São Paulo. Lá, conheci *Scorpions* e *Yes*. Quando escutávamos os álbuns, falávamos muito sobre *riffs* de guitarra, as execuções de cada instrumento e os impactos desses itens no som da banda. O importante para mim era o som, para o *heavy metal* o som era o mais relevante.

Fabrício, outro colega da minha turma, no ano de 2002, me indagou certa vez na escola: "Tu ainda não conhece o *Iron Maiden*? Então, tu é um otário!!". Imediatamente, fiquei convencido de que tinha que conhecer essa banda. Porque, caso contrário, não teria prestígio, respeito entre os meus colegas roqueiros. Não seria "um deles". Consequentemente, pedi ao Fabrício algum *CD* emprestado do *Iron Maiden*. Ele arranjou pra mim o "*Rock In Rio*", álbum ao vivo de 2002 que, registrou a performance da banda no famoso festival ocorrido no Rio de Janeiro. Lembro de que, logo que cheguei em casa, fui ao banheiro, acompanhado do *CD* e um *discman*. Coloquei pra tocar. Começou com uma melodia clássica pesada e sombria. Não demorou muito para outro *riff* de guitarra aparecer, com uma avalanche sonora, agressiva e distorcida. E, sobressaindo tudo isso, uma voz potente, operística, a voz de Bruce Dickinson.

Outro episódio que me marcou muito, foi a audição em fita cassete da *Wishbone Ash*, outra banda inglesa, em Fortaleza, na casa de um amigo do meu pai. O filho mais velho dele, era guitarrista de bandas de *thrash metal* e *black metal*. Ele percebeu que eu gostava

de *rock*, *heavy metal*. Primeiro fomos a um quarto, no qual ele tinha pilhas de fita cassete. Ele pegou algumas delas e botou pra tocar em um som. A primeira banda foi *Motörhead* e a seguinte foi *Anthrax*. Eu não conhecia tanto *heavy metal*, muito menos o *thrash metal*. Ele percebeu isso. E, me deu de presente uma outra fita. Nela, continha algumas músicas do *Wishbone Ash*. Foi a primeira vez que ouvi as famosas "guitarras gêmeas".[2] Foi mais um motivo para me apaixonar pelo "herói da guitarra".

O período 2003-2005, é sobre a minha fase no Ensino Médio (1º, 2º e 3º Ano). Fui estudar no Colégio Santa Catarina de Sena (católico, privado, bairro Nazaré, centro). Fiz curso de inglês particular em Batista Campos, outro bairro central. Comecei a economizar dinheiro dos lanches e ônibus, para poder frequentar as lojas de *CD* que ficavam perto do inglês e a caminho de casa na Pedreira: Lojas Americanas, Visão, Loja *Big Music* nas Farmácias *Big Ben* e *CD Store* e Loja de Música do Supermercado Formosa. Ás vezes ia à pé, outras ia de ônibus. Nas ocasiões que ia andando, em algumas delas, eu cheguei a ter quantias para comprar *CD's* em promoção, com faixas de preços variando entre 15 e 30 reais, casados à "mesadas" (quantia em dinheiro) paternas dadas a mim também financiadoras dessas compras, compras de listas de *CD's* quando das viagens de meu pai à trabalho às capitais paulista, carioca, mineira e federal, trocas ou empréstimos de *CD's* de bandas entre colegas do ensino médio, programas da *MTV* que passavam clipes de bandas e abriam espaço para bandas autorais se apresentarem e uso do novíssimo *YouTube* para escutar álbuns de bandas, ver clipes.

CD's de *Led Zeppelin*, *Kiss*, *Jimi Hendrix* e *Aerosmith* revezavam-se em meu *discman*. Era assim que escutava muito *heavy metal*, *hard rock* e *rock* psicodélico dos anos 60. E, gostava de falar que tinha conseguido os álbuns dessas bandas. Pra mim, era um sinal de distinção. Destacar-me entre os meus outros colegas iniciantes no *heavy metal*. Ser o responsável por apresentar a eles o conhecimento metálico desconhecido e o reconhecimento por fazer isso. Já nesses anos, passei a escutar *Angra*, *Sepultura*, *Edguy*, *Helloween*, *Gamma Ray*, *Stratovarius*, *Blind Guardian*, *Iced Earth* e dentre outras. Outros estilos estavam sendo apreciados. Shows de algumas dessas bandas aportavam em Belém. E, eu passei a frequentá-los. Entretanto, por quê eu estava indo ao show de *heavy metal*? O que me levava até lá? Por quê um show de *heavy metal* era tão importante para mim?

---

[2] Segundo Igor Miranda, as "guitarras gêmeas" consiste "em ter dois instrumentos tocando fraseados iguais em tonalidades diferentes". Uma técnica, primeiramente usada, pelas bandas inglesas e irlandesas Wishbone Ash e Thin Lizzy, nos anos 1970 e, depois, consagrada no heavy metal pelos ingleses da Iron Maiden Ver: MIRANDA, I. Como nasceram as guitarras gêmeas do Thin Lizzy. Curiosidades. Igor Miranda (Música e Jornalismo, 4/11/2019). Disponível em: https://igormiranda.com.br/2019/11/thin-lizzy-guitarras-gemeas/. Acesso em: 22mai2025.

1.2 “Cara, eu fui nesse show”: virando público de show

Esses instantes relacionam-se com a socialização e, como a partir dela, fui impulsionado a ir a shows de *Shaman*, *Angra* e *Dr.Sin*, bandas brasileiras que estavam nos seus auges e fazendo turnês mundiais, de promoção de seus álbuns. E, com uma administração municipal favorável à cultura, à todas às manifestações culturais, a abrir seus espaços para qualquer estilo musical que existia em Belém, o momento não poderia ser melhor para o *heavy metal*. O Ginásio Altino Pimenta foi esse palco.

No Ensino Médio em intervalos no pátio da escola, com colegas, revezávamos os fones do *discman*, escutando *Blind Guardian*, *Helloween*, *Gamma Ray*, *Hammerfall*, *Stratovarius*. Diziam eles que, essas bandas tocavam o “*metal* melódico”[3], assim como *Angra* e *Shaman*. Já na casa do Victor, além delas, ouvíamos o “*heavy metal* tradicional” via *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Motörhead* e *Scorpions*. A diferença era que, já estávamos ouvindo também *Symphony X*, *Dream Theather* e *Pain Of Salvation*, o início do “*Prog Metal*” ou “*Metal* Progressivo”. Pelo menos, nós chamávamos assim, pelo o que líamos nas “*Rock Brigade*”, “*Roadie Crew*” e “*Valhala*”. Elas eram as revistas que falavam de *heavy metal*, muitas compradas pelo pai do Victor.

Eram vários acessos a esse tipo cultura. Pouco me surpreendeu também, a baixíssima presença de mulheres e pessoas negras nos shows no Altino Pimenta. Naquela época, eu achava “natural” e “normal” essas desigualdades raciais, de gênero e classe. Supunha que eram “inexistentes”.

A primeira vez que eu fui a um show de *heavy metal* no Ginásio Altino Pimenta, que ficava na Av.Doca de Souza Franco entre R. Gaspar Viana e Av. Sen. Lemos, no bairro do Reduto, era para assistir à *Shaman*, banda recém-formada por ex-membros da *Angra*. Ela estava promovendo o seu, então, elogiado álbum de estréia “*Ritual*” (2002). Isso aconteceu em 2003. Fui de carona com alguns colegas da escola.

Quando chegamos lá e saímos do carro, eu vi uma multidão, de homens em sua maioria. Jovens, regulando em uma média entre 15 e 35 anos, branca. Todos com calças jeans e couro de cores azul e pretas, tênis *all star*, botas de uso das forças armadas, tênis da *nike* com

[3] Janotti Jr diz que “o power metal e o metal melódico, centrados em temáticas que exaltavam temas épicos. Bandas como Running Wild e Blind Guardian juntaram velocidade e precisão técnica com letras míticas, baseadas na literatura fantástica, na história de piratas e na ficção científica”. Ele continua afirmando que, no final dos anos 80 e década de 90 “o power metal e/ou ‘metal melódico’ ganharam força, retomando parte da musicalidade do heavy metal clássico, em que vocais limpos e sonoridades mais claras se sobressaem”. No Brasil, Angra e Shaman representam esse subgênero do heavy metal. Ver: JANOTTI JR, J. **Heavy metal com dendê**: *rock* pesado e mídia em tempos de globalização. RJ: E-papers, 2004, p.28 e p.31.

formato cano longo, camisetas pretas com as capas de álbuns das bandas e logotipos de seus nomes. Jaquetas *jeans* e couro de cores azul e preta cheia de *patches* de várias bandas. Não conhecia essa vestimenta. Agregado a isso, os cabelos longos.

Ela, chamou a minha atenção. Via que, na frente do ginásio, formavam-se várias rodas de conversas e, aqueles com o visual mais "carregado", digamos assim, era logo notado, elogiado e, até desejado. Emanava um certo poder deles, um prestígio. Eles tinham influência sobre os demais quando falavam, porque "detinham o conhecimento sobre o *heavy metal*", "estavam ensinando" aos que "não sabiam nada" e falavam "alto e com autoridade". Simplesmente, eu somente usava uma bermuda preta encardida e uma camisa preta contendo na frente uma foto do Robert Plant, vocalista da *Led Zeppelin*, banda da qual sou fã, até hoje. E, o tênis do colégio completava o meu "uniforme" de show de *heavy metal*. Sentia-me pequeno, sem jeito, acanhado e com vergonha. Ficava nas rodas, mas apenas em silêncio, escutando, aprendendo o máximo que podia com os "professores de *heavy metal*". Gravava os nomes das bandas para depois procurá-las. Eram conversas masculinas. Somente homens participavam e "tinham o saber" sobre o *heavy metal*. As mulheres ficavam ou, de fora da roda ou, até dentro mas sem falar nada, já que os homens monopolizavam a fala. Ao mesmo tempo, algumas mulheres se "maravilhavam", se "sentiam atraídas" por eles. Sinceramente, nesse primeiro show, percebi que queria me vestir daquele jeito, ter aquele conhecimento musical, falar daquele jeito, ser importante, ser procurado pelas garotas. Eu queria ter esse tipo de poder.

Conjuntamente, me perguntava: "aonde eu vou conseguir essas roupas? Como eu vou arrumar dinheiro para comprá-las? Será que eu vou achar um lugar onde vende uma jaqueta *jeans* ou de couro? E, os *patches*?". Para ter todos esses itens, aqueles garotos devem ter gastado muito dinheiro. Eu só conseguia economizar para comprar alguns *CD's*. Então, achava que não conseguiria ter aquele tipo de roupa, mas ficava fantasiando a tal jaqueta com *patches*. Consegui, pelo menos nesse início, deixar meu cabelo crescer. Afinal, ainda nesse primeiro show, era bem curto. Pelo o que eu lia nas revistas, esse visual tinha a ver com a origem operária, trabalhadora das primeiras bandas, vindas da Inglaterra. O problema era que as pessoas que estavam nesse show, não pareciam ser trabalhadoras de fábrica.

Vagamente, cheguei a folhear algo sobre as gangues de motociclistas dos anos 60 e 70 e as apropriações das suas maneiras de se vestirem, pelas primeiras bandas de *heavy metal* das décadas de 70 e 80, acentuadamente, a *Judas Priest*. Outras informações não ditas – ou, escolhidas serem ignoradas? – nessas rodas, eram as visitas feitas por Rob Halford, vocalista da banda, às lojas de produtos sadomasoquistas (SM), fetiches de dominação, escravidão e

submissão (BD), associadas à cultura da comunidade de homens *gays* que, valorizavam as peças de roupa de couro e correntes, no final dos 70, à época do lançamento de *Stained Glass* (1978), seu 4o álbum de estúdio (HALFORD, 2020, p.96).[4] Nesses meus primeiros shows de *heavy metal*, não me recordo de ninguém falando sobre isso. E, se falassem, com certeza, o Bernard de 14, 15, 16 anos, ignoraria e afirmaria que "era um absurdo", "isso é mentira", "como isso é possível?", "sadomasoquismo e *heavy metal*? Isso não tem nada a ver com *heavy metal*!" e "isso é coisa de fresco". Confirmações minhas de que, jaquetas *jeans*, couro e correntes, teriam "mais a ver", seriam a "verdadeira roupa" do *heavy metal*, por descenderem de homens operários e motociclistas, "fortes", "disciplinados", "inteligentes", "competentes", "determinados", "destemidos", "ousados", "provedores do lar", "audaciosos", "fora-da-lei" e "violentos". Modelos metálicos masculinos, que não eram *gay*, não eram homossexuais.

Quando nós entramos no ginásio para ver o show da *Shaman*, além da banda principal, vimos as bandas locais. *Mitra* e *Lord Byron* foram as que se apresentaram antes da *Shaman*. Foi a primeira vez que conheci o *heavy metal* paraense. Virei fã da *Mitra* instantaneamente. Era o *heavy metal* que eu estava escutando. Não sei se foi por instinto ou reação ao ouvir aquela música pesada, mas comecei a agitar a minha cabeça, balançando meu cabelo curto. De novo, em maior número, os homens eram os que "batiam cabeça" (tradução para o português de "*headbanging*"). Era a "dança" dos *headbangers*. Não parecia ser um momento do show, "propício" para as mulheres.

Em 2006, ingressei no curso de História da UFPA pelo vestibular da própria instituição, o Processo Seletivo Seriado (PSS). O ENEM ainda não era o meio nacional para entrar no Ensino Superior. De 2003 até 2005, fui a vários shows no Ginásio Altino Pimenta, conheci *Plankton*, *Via Crucis*, *DNA*, *Jolly Joker* e *Morfeus*, outras bandas da cena local. Passei a frequentar mais os shows locais, em lugares como Praça da República, Teatro Gasômetro e *Scorpion's Bar*, comprar álbuns dessas bandas, na Ná Figueredo, loja de um comerciante e produtor local que, sempre apoiou a produção musical, concentrando-se mais no *rock*, com uma proximidade grande do *heavy metal*, desde o começo dos anos 90. Lá, consegui encontrar

[4] Enquanto estava no começo do doutorado, em 2021, Halford havia publicado sua autobiografia "*Rob Halford Confess*: *The Autobiography*", um ano antes. Nela, deixa claro que, as roupas de couro e correntes da comunidade masculina gay BDSM adotadas pela *Judas Priest*, a partir de 1978, não foram algo intencional e planejado, fruto da participação de Halford dessa comunidade. Ele nega isso, veementemente. Foi apenas uma visita feita por ele a loja BDSM e, a percepção de que, aquelas roupas podiam ser uma nova imagem para a banda. Os demais integrantes aceitaram, sem questionamentos, porque viram que aquelas roupas combinavam com o heavy metal. Então, a sugestão do novo visual da banda, foi dada por Halford mas, não teve nada a ver com a equivocada suposição de que ele fazia parte da comunidade BDSM e, por conta disso, teria "forçado" ou "imposto" esse visual à Judas Priest. Ver: HALFORD, R.; GITTINS, I.**Rob Halford confess**: the autobiography. NY/USA: Hachette Books, 2020, p.96-97.

álbuns de *Plankton*, *Lord Byron*, *Via Crucis* e *DNA*. Minha jornada acadêmica na UFPA, foi iniciada com essa "bagagem musical".

E, isso ficou tão latente que, nos anos de 2006, 2007 e 2008, aumentei minha presença em shows *underground*, de bandas locais e nacionais na Escola de Samba Quem São Eles e *Scorpion's Bar*. O tempo passava. Já atuava como professor de História na rede privada de ensino e Cursinhos Populares preparatórios para o vestibular, que funcionavam na UFPA, UFRA e CEFET (hoje, IFPA). Comprava *CD's* e *DVD's* de bandas que gostava junto ao *download* de músicas em formato *mp3*, discografias completas em *sites* e *blogs* de compartilhamento. A passagem do analógico para o digital no *heavy metal* aumentava, assim como a minha insistente busca por conhecimento, prestígio e poder nesse meio. Isso perdurou até 2016, quando virei professor universitário efetivo e parcela grande do meu tempo foi tomada por afazeres profissionais, não restando muitas horas para esse tipo de colecionismo.

Em 2008 escolhi um tema para a monografia de graduação. O trabalho que me formou em História. Nas aulas de Metodologia da História II, disciplina na qual tinha que apresentar um projeto de pesquisa para ela, ficava horas pensando no que fazer. De repente, veio o estalo: "vou pesquisar a História do *heavy metal* paraense!". Eu já tinha um certo conhecimento sobre a cultura do *heavy metal* e música pesada local. Então, tinha confiança que seria fácil e daria certo. Ledo engano.

1.3. "O que ele pesquisa não é História": fã pesquisador de *heavy metal*?

Quando eu participei do XXVI Simpósio Nacional da Associação Nacional de História ocorrido em São Paulo, na Universidade de São Paulo (USP) no ano de 2011, aconteceu algo que me deixou irritado e incomodado. Após as atividades matutinas do evento, estávamos na fila do Restaurante Universitário, eu, Cleodir Morais, Ariel Feldman e mais outros dois professores universitários. Cleodir já era professor da Escola de Aplicação da UFPA e, estava a caminho de fazer seu doutorado. Enquanto aguardávamos, conversamos sobre o que cada um pesquisava. Falei, rapidamente que, pesquisava o *heavy metal* paraense. Cleodir disparou a seguinte afirmação: "O que ele pesquisa não é História".

Eu tinha acabado de defender minha monografia de graduação e, mesmo sem ter um amplo domínio sobre a literatura do tema, tinha a certeza que, estudar esse gênero musical, podia sim, integrar o *métier* de qualquer área das ciências humanas. Embora, estivesse com esse tipo de convicção, questões pairavam na minha mente: eu não podia fazer essa pesquisa porque era fã de *heavy metal* e, assim, não teria a "neutralidade científica", o "distanciamento necessário" do meu objeto de estudo para realizar a investigação, de um jeito imparcial? Por

quê a História não poderia se debruçar sob o *heavy metal*? Já que estuda gêneros musicais como samba e bossa nova, não poderia falar de *heavy metal*? Esse papel caberia à Sociologia, Musicologia, talvez?

A História tem uma tradição de pesquisa em relação à vários gêneros musicais. Contudo, concentra-se em estudar somente os gêneros musicais que se destacaram desde o final do século XIX até a metade dos anos 70, tratando com preconceito, discriminando, excluindo, ao ponto de invisibilizar, o *rap*, *funk*, *mangue beat*, *punk*, *rock* setentista e, o próprio *heavy metal* (NAPOLITANO, 2002, p.48 e p.75). Tanto que, boa parte das pesquisas nacionais sobre *heavy metal*, quando eu estava construindo a monografia, vinham da Comunicação, Antropologia, Sociologia e Musicologia (RIBEIRO, 2007; LOPES, 2006). Nenhuma da História.

Em termos locais, essa era também a atmosfera. Quem falava de *rock*, de *heavy metal* produzido em Belém-PA eram os jornalistas que "se aventuravam" a escrever "memórias da cena roqueira", como foi o caso de Ismael Machado. Ele também tocou na "Falsos Adeptos", banda da cena local, durante os anos 80 e 90. Os historiadores podiam falar, em termos de música na Amazônia, no Pará, de carimbó e brega. Quando consegui aprovar meu projeto de pesquisa de monografia, o prof. Maurício Costa, que havia feito uma tese de doutorado sobre o circuito brega de Belém-PA, passou a me ajudar com a pesquisa.

Quando comecei a pesquisar, entre 2008 e 2009, fui fazer um apanhado bibliográfico local acerca do assunto.

Encontrei, no curso de História da UFPA, apenas 4 trabalhos. E, eram genéricos. Falavam sobre o *rock* em geral produzido na cidade, nos anos 80 e 90. Pontualmente, mencionavam a "música pesada" da cidade, ao se referirem à *Stress*, primeira banda de *heavy metal* da capital. Encontrei outros 2 na Comunicação e 1 na Antropologia. E, dentre esses, apenas tive acesso às informações esparsas de 1 da Comunicação.

Acabei recorrendo a "*Decibéis Sob Mangueiras*", livro de Ismael Machado como guia, para me ajudar a localizar notícias de movimentações da cena nos *O Liberal*, *Diário do Pará* e *A Província do Pará*, jornais locais, entre 1982 e 1993, recorte da pesquisa. Além dele, fui forçado a recorrer as pesquisas de cenas *heavy metal* de outros Estados e, 3 livros canônicos sobre os estudos de *heavy metal*, de D.Weinstein, R.Walser e H.Berger, pesquisadores(as) norte-americanos(as). Livros que, por sua vez, vieram das referências contidas nessas pesquisas. Janotti Jr, Cláudia Azevedo, Abda Medeiros, Hugo Ribeiro e Leite Lopes foram esses pioneiros e pioneiras dos trabalhos acadêmicos sobre *metal* no Brasil. Um campo que, naqueles anos, estava cristalizando-se, a caminho da consolidação nos EUA, Canadá,

Inglaterra e França. Aqui, ele estava bem no começo. Até hoje, duvido se existe um estudos de *heavy metal* brasileiro.

A minha saída foi "mergulhar" neles. Como resultado, a pesquisa defendida no final de 2010, foi precursora no curso de História, a primeira de fôlego na UFPA, apesar de problemas relacionados à tamanho e maior circunscrição da problemática de pesquisa. A bem da verdade, acabei usando visões externas à cena de Belém-PA, para pensar o *heavy metal* paraense.

Eu escrevia todo dia e, sempre aos finais de semana. Ia a qualquer show de *heavy metal* que estivesse acontecendo na cidade. Romântica e idealizadamente, acreditei que "deveria fazer alguma coisa pela cena", "precisava ajudar" na sua construção. Em algum show que aconteceu na metade de 2009, no *Memorial dos Povos*, eu conheci o Franklin "*Metal*" W. Couto. Vi-o e ouvi-o fazendo um discurso sobre a criação da Associação do *Rock*. Imediatamente, na saída do local, o abordei, apresentei-me e disse que estava interessado na sua idéia. Ele falou para eu comparecer em sua casa no bairro da Cremação, para uma reunião, na qual discutiríamos essa proposta da Associação. Foi o nascimento da Associação do *Rock* Paraense (ARP).

1.4 Associação do *Rock* Paraense (ARP): pesquisador, produtor de eventos/colaborador em fanzine/apresentador de programa de rádio e financiador de gravações de *heavy metal* ao mesmo tempo?

A atuação da Associação do *Rock* Paraense na cena e, o tempo em que eu e Franklin a lideramos, compreendeu 2009 até 2013. A ARP continuou funcionando, depois que saímos dela. De 2013 à 2015, ela manteve-se sob o comando de um membro e amigo Nailton Souza. 6 anos foi o período em que a ARP realizou vários eventos e ações pela cidade mais o suporte dado à outros (as) produtores(as) de evento.

Para mim, é muito difícil falar sobre essa experiência. Coisas aconteceram em um curto espaço de tempo e tomaram parte da minha vida. Entre o fim da minha monografia, entrada no mestrado e virar professor substituto da UFPA em Bragança, município à nordeste do Estado, a associação não se desatrelou de mim.

Já na 1ª reunião oficial da associação, que Franklin convidou-me para comparecer, notei pela fala dele o foco da ARP. Seria a "promoção e realização de eventos ligados ao *rock n' roll* produzido no Pará", a "volta dos saudosos shows oitentistas" e "dar importância a todos os estilos sem discriminação". "Arthur", ele dizia, "mente aberta". O público-alvo eram os "membro de uma banda de *rock*" e o "entusiasta do *rock n' roll*, desatrelado a qualquer

radicalismo, que só deprecia e atrapalha os festivais independentes em nosso Estado". E, naquela reunião que, foi feita na garagem da casa da mãe dele, tinha um quadro gigante com a foto da formação "clássica" da *Sepultura*, considerada a "maior banda do *metal* brasileiro", além do fato do próprio Franklin estar vestindo uma camisa da *Manowar*, banda norte-americana de *heavy metal* e, os demais convidados usavam ou, camisas pretas sem nenhum tipo de desenho ou, camisas pretas com capas de álbuns das suas bandas prediletas. Logo, ali já tinha saudosismo e diversidade estilística.

Mas, parava por aí. Os homens estavam em maior número e, eram os que dominavam a palavra na hora de falar. As poucas mulheres que ali se faziam presentes, eram "namoradas de alguém" ou apenas eram tratadas na qualidade de "convidadas". A exceção foi Alícia, companheira de Franklin, bem comunicativa e opinativa. A reunião reforçou o controle do masculino em relação ao feminino em espaços públicos. Aqui, o controle foi praticado numa reunião de roqueiros que, pretendia "estabelecer união e respeito" na cena. E, seria sempre assim, com reuniões mensais, no *Rockpizza*, pizzaria pertencente à Augusto "Ceifador", ex-*Ceifador*, banda do final dos anos 80. Boa parte do público frequentador era masculino. Ficava na R. dos Caripunas esquina com a Tv. 9 de Janeiro no bairro da Cremação, muito perto da casa da mãe do Franklin. Lá, praticamente era uma das "principais sedes" da associação. A outra, ficava na Pedreira, no apartamento da minha mãe, ganho depois do divórcio.

O "*Fireball Rock Fest*" e o "*Halloween*" eram seus principais eventos e, atendiam a propósitos musicais e publicitários. Reunião de bandas com diversos estilos e oportunidades para as pessoas conhecerem a ARP em ação. O *Fireball* ajudava a movimentar o circuito de shows da cidade e dava opções para as bandas ficarem conhecidas pelo público. Diferente disso, o *Halloween* misturava puro divertimento, descontração e encontros amigáveis. Era algo que Franklin fazia na Cremação, anualmente. Incorporou-se à agenda da ARP.

Nós apoiávamos e ajudávamos a fazer os eventos de outras produtoras da cidade. Por conta da minha pesquisa e nossas vivências na cena, eu e Franklin, conhecíamos muitas pessoas e lugares. Sabíamos quem procurar e aonde ir para que os shows acontecessem. Donos de equipamentos de som, responsáveis por iluminação, administradores de bares, apresentadores de programas de rádio, jornalistas atuantes no setor cultural e lojas de *rock*/*metal*, estavam em nossas "agendas de contatos". No biênio 2009-2010, o Caverna *Rock* Bar apareceu. Um bar fincado na Trav. 14 de abril entre Av. Gov. José Malcher e Av. Gov. Magalhães Barata, em São Braz, centro da cidade e próximo de fluxos constantes de ônibus, táxis, mototáxis e vans de cooperativas, regulares e irregulares. Gabriel, guitarrista e um dos fundadores da *Undead*, banda local, gerenciava o lugar. Era nosso amigo. Se a ARP ganhou

uma certa "fama" bem rápido, ele foi um dos "grandes culpados". Fizemos nesses 2 anos, mais de 80% dos nossos eventos no Caverna.

Franklin era técnico em Enfermagem e, a época, também fazia o curso de Serviço Social, em uma universidade privada. Logo, o lado social, ou melhor dizendo, o aspecto comunitário, sempre foi muito valorizado por ele. Sendo ele da Cremação, planejou ações da ARP no bairro. Elas foram voltadas para as crianças, com reuniões na garagem da casa da sua mãe, nas quais peças infantis de teatro e brincadeiras aconteciam. Lembro que os pais, na verdade, as mães e avós das crianças ficavam com os semblantes muito felizes. Eu, Franklin, amigos e amigas sensíveis às causas da ARP ajudavam. Campanhas de doação de sangue à Fundação Centro de Hemoterapia e Hematologia do Pará (HEMOPA) também eram feitas pela associação.

Apesar de todas essas atividades, eu, particularmente, sentia que "faltava alguma coisa", "não era o suficiente" e "precisávamos de alguma coisa grande" como um festival. Um festival de *heavy metal*. Foi quando eu pensei, elaborei e apresentei a idéia do "*Metal Militia Festival*" para o Franklin e demais associados, associadas em uma reunião. O nome ainda não era esse. Era "*Heavy Load festival*". Depois, mudamos. O segundo nome parecia soar melhor, "mais conhecido", por vir da música do 1º álbum do *Metallica*. A idéia era fazer dois dias de festival. Em cada dia, 4 bandas. 7 bandas locais e 1 de outro estado. Eu queria que Belém tivesse um grande festival, que fosse o maior do norte do país, com as bandas da cidade mostrando seu trabalho para o público local, intercambiassem com as bandas de fora e fossem devidamente pagas. Entre 2010 e 2013, três edições aconteceram. Uma em Ananindeua, município da Região Metropolitana de Belém (RMB)[5] e duas em Castanhal que, somente em 2011 passou a participar da RMB.

O *Metal Militia* envolveu uma equipe grande de pessoas: conhecidos, amigos, parceiros, bandas e dentre outros. As pessoas passaram a falar mais da ARP. Divulgávamos o evento em rádios, TV, lojas, pontos de encontro, bares. Eu sentia que o festival estava se tornando referência e a ARP estava se expandindo para além da Cremação e Belém.

Paralelamente, continuei pesquisando o *heavy metal* local com o meu ingresso no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST-

[5] Segundo matéria do Brasil de Fato, a Região Metropolitana de Belém (RMB), no Pará, desde 2023 "totaliza oito municípios: a capital, Belém; Ananindeua; Marituba; Benevides; Santa Bárbara do Pará; Santa Izabel do Pará; Castanhal e Barcarena. Os primeiros dois municípios constituíam a RMB original definida em Lei em 1973". Ver: LIMA, J.J.F.; PONTE, J.P.X. Censo 2022: Região Metropolitana de Belém conta com mais de 3 mil moradores indígenas e 10 mil quilombolas. **Reforma Urbana e Direito à Cidade Nas Metrópoles (3/11/2023)**. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/11/03/censo-2022-regiao-metropolitana-de-belem-conta-com-mais-de-3-mil-moradores-indigenas-e-10-mil-quilombolas. Acesso em: 26 jul2024.

UFPA), colaborando em fanzines, tais como *Portal do Headbanger Zine* com resenhas de trabalhos das bandas da cena (*Anubis*, *Warpath*, *Zênite*), apresentando o programa "*Peso Pesado*" na rádio comunitária Cabana FM, frequência 87.9, todo domingo, das 16 às 18 horas e financiando gravações de bandas como a *Scream Of Death* de Castanhal-PA. O meu propósito era agir em todas essas frentes, em "prol do aumento da cena".

Eu tinha, realmente, uma conduta "missionária", almejando "espalhar o evangelho da 'música pesada'" para os "não convertidos" e, literalmente, fazer "tudo pelo *metal*, antes que o mundo acabe". Quando eu e Franklin saíamos em sua moto para divulgarmos os eventos da ARP pelos bares roqueiros da cidade, era essa frase que nos motivava, como se nossas vidas apenas ganhassem significado com a expansão do *heavy metal* e cena. "A gente quer ver a cena crescer", Franklin falava em várias conversas. Além desse tom "missionário" e "apocalíptico", a "eternização" das nossas atitudes eram sintetizadas no seguinte dito fílmico: "O que fazemos na vida, ecoa na eternidade". Maximus, fictício general do exército romano, interpretado por Russel Crowe, no filme "*Gladiador*" (2000), fala isso para os seus comandados. Logo, para nós, as maneiras de lidar com a cena partiam de referências guerreiras, tanto do *heavy metal* via *Heavy Load*, *Faithful Breath*, *Heaven's Gate* e *Manowar*, bandas focadas nesses arquétipos masculinos, como de filmes épicos. Encarnando os espíritos de guerreiros, cumpriríamos o nosso "dever metálico", "resgatando e aumentando a importância" da cena e "imortalizando" o nossos feitos. Nós, os homens, os "guerreiros do *metal*", lutaríamos e os realizaríamos.

1.5 "Elas não tem competência técnica": então, o *heavy metal* é só pra homem?

Sem sombra de dúvida que, até chegar a esse ponto de ocupar todas essas "funções" dentro da cena local, de ser esse *headbanger* "praticante ativo" (CAMPOY, 2008), passei por todo um processo de internalização de valores referentes ao que é "ser homem". Uma certa "masculinização" (BOURDIEU, 2012; CONNELL, 2005, 1987), dada, ao longo das minhas infâncias e início da adolescência, nos espaços da família, escola, videogames, filmes de ação, pornografia e relação com as garotas. Ela junto com o *heavy metal*, moldou minha masculinidade de traços regressivos hipermasculinos.

Todo esse repertório da pornografia, violência e masturbação, me remeteu ao começo da ARP. À época da monografia. Concentrava-me, escutando *heavy metal*. Especialmente, as mencionadas bandas focadas em guerras, guerreiros, lutas de espadas e machados e, é claro, conquistas de mulheres, mesmo que à força.

Em 2013, meu último ano na ARP e realizando eventos na cena, no dia 28 de fevereiro,

a *Nervosa*, banda feminina paulista de *thrash metal*, apresentou-se na Casa Fora do Eixo. Ela ficava na R. Aristides Lobo esquina com a Av. Presidente Vargas, no bairro Comércio, bem no centro da cidade. Eu lembro que, ia me encontrar com a minha então namorada. Não consegui. Falei ao telefone com ela, antes de sair de casa, confirmando que iríamos nos encontrar. O problema foi a coincidência com a 3ª edição do *Metal Militia Festival*. Alguns dias depois da *Nervosa* se apresentar, o festival ocorreria no dia 9 de março, em Castanhal, no ginásio municipal Loyola Passarinho. Eu e Franklin fomos ao show da *Nervosa* panfletar, divulgar o festival. Afinal, era o principal evento da ARP.

Em relação ao dia do festival, cheguei cedo em Castanhal. Almocei lá. Fui um dos primeiros a chegar no ginásio, junto com o pessoal da *Scream Of Death*, banda já extinta. Arrumamos o local. Ele já tinha a estrutura para show. Assim, apenas nos preocupamos em varrer a quadra, arquibancadas, o palco e os camarins. A prefeitura regularmente fazia manutenção dele. Enquanto, eu estava "trabalhando", minha namorada a época me ligou. Disse que estava a caminho e tinha dificuldades para chegar ao endereço. Quando apareceu, meu olhar foi de "reprovação" e "irritação". Para mim, "ela se atrasou". Ela não chegou no horário que "eu gostaria que chegasse". Odiei-a porque ela "não cumpriu as minhas ordens".

Não gostava da *Nervosa*, como gosto hoje. Sou fã, compro muitos produtos da banda (camisas e *CD's*) e aguardo a próxima turnê nacional que passará por Belém. Até a alguns anos atrás, mesmo sendo uma banda em ascensão no Brasil e mundo, a época de "*Agony*" (2016), seu segundo trabalho. Tornei-me professor do curso de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara) a partir de 2016. Foi entre 2016 e 2018, acho, fui a um show da *Mystica*, banda cover de *rock*, hoje desativada. Aconteceu no *Iron Pub*, bar que fica no Umarizal, bairro residencial, de área nobre e próximo ao Reduto, outro bairro. Ambos ficam no centro da cidade.

Na *Mystica*, a Juliana Salgado era baterista. Ela também atuou na *Rhegia*, banda de *heavy metal* melódico com foco na cultura amazônica. Gravou "*Shadow Warrior*", com a banda, *EP* de 2019. Hoje, toca na *Malvada*, banda feminina de *hard rock*, radicada em São Paulo. Bom, ela sempre foi fã da *Nervosa*.

Quando acabou o show, pegamos uma carona com um amigo do Joe Ferry, baixista da *Mystica*, músico de *metal* atuante na cena desde o final dos anos 80, amigo de longa data, primeiro apoiador e interlocutor da minha pesquisa, desde a monografia.

Eu, Joe e Juliana, estávamos no banco de trás do carro. Não sei explicar como, mas o tópico "*Nervosa*", surgiu no meio da nossa conversa. E, de imediato, expressei minha opinião acerca da banda e o fato de tocarem *thrash metal*, um subgênero pelo qual tenho

muito apreço: “elas não tem competência técnica”.

Era convencido de que, por não escutar bandas integradas ou formadas por mulheres, ver pouquíssimos shows de bandas que tinham mulheres ou exclusivamente mulheres, comprar e escutar uma quantidade ínfima de bandas integradas por mulheres, descrer no domínio feminino dos instrumentos musicais para tocar *heavy metal* unido à minha masculinização descrita à pouco, as mulheres, a *Nervosa*, “não deveriam estar ali”, “não tinham o que era preciso” para produzir a “música pesada”, o *thrash metal* e, finalmente, sua interrupção nessa atividade musical e retirada desse meio, eram “normais” e “precisavam acontecer”. No final, via-as como “ameaças” à ordem patriarcal do *heavy metal*, “desestabilizavam” o seu domínio masculino. Portanto, elas “tinham que ser colocadas à prova”, “indagadas”, “questionadas”, “desacreditadas da sua prática musical”, “inferiorizadas”, “subalternizadas”, “marginalizadas”, “invisibilizadas”, até chegarem a serem “excluídas” e “obliteradas” da cena *heavy metal*.

Eu saí da ARP, em definivo, após o show *Zênite* e *Retaliatory*, ocorrido no dia 10 de Agosto de 2013, na Loja Ná Figueiredo, localizada na Av. Gentil Bittencourt esquina com a Travessa Dr. Moraes no bairro central de Nazaré. A *Zênite* estava promovendo “*Following The Funeral*”, o seu inesperado 3o álbum, já que a banda não lançava nada desde 2002. Os motivos da minha saída, são sobretudo profissionais e financeiros. Precisava me concentrar na minha dissertação de mestrado e como professor substituto do curso de História da UFPA/Campus Bragança. Negativamente, eu não saí por causa de uma tomada de consciência acerca do patriacardo branco existente no *heavy metal*.

Esses aspectos da dita “hipermasculinidade”, misturaram-se ao militarismo, virilidade guerreira, heterossexualidade, valores conservadores, ultranacionalismo e discursos de ódio às minorias sociais, defendidos pela extrema-direita, em ascensão desde 2013. Muitos desses discursos, desaguaram mais amplamente e explicitamente, a partir das eleições presidenciais de 2018. Todavia, em retrospectiva, todo esse repertório já encontrava-se na cena brasileira, desde os anos 80.

2018 ampliou significativamente esse panorama, com as plataformas digitais (*youtube*, *facebook* e *whatzap*). A produção audiovisual da cena (preferencialmente, os videoclipes), desde 2015, foi impregnada com esses valores. Os seus espaços físicos também. Para ser mais certeiro, na formação histórica das masculinidades da cena *heavy metal* de Belém-PA (1970-1990) nesses lugares, os valores conservadores estavam postos e sendo consumados. A masculinidade branca heterossexual classe média/média alta que, havia sido hegemônica nos anos 1980 e 1990, estava agora sem sua supremacia. E, junto à chegada na presidência do

governo Jair Bolsonaro (2019-2022), os reforços à família patriarcal e poder masculino, parte desses músicos brancos voltaram-se a praticar os traços regressivos hipermasculinos, com vistas à atrelarem-se ao discurso patriarcal do neoconservadorismo pregado pela extrema-direita brasileira. Queriam apegar-se à esse poder masculino tão apregoado pela gestão Bolsonaro para desfrutar de suas benesses. Um poder masculino que perderam com o passar dos anos na cena local e que, agora, queriam ser cúmplices daquele reforçado pelo governo extremista de Bolsonaro, sobretudo por ele mesmo, em seus discursos públicos. Caso complexo, difícil de explicar, mas não inesperado.

Além de mostrar que essas ambientações digitais, pelas quais essa produção é veiculada, são lugares de hegemonias que dominam, oprimem e fortalecem desigualdades, mas, ao mesmo tempo, lócus de negociações, resistências e elaboração de novos caminhos, contrários à essas assimetrias sociais, raciais e de gênero (SILVA; SILVA, 2023, p.16). Os espaços *offline*, os espaços urbanos da cena local também testemunham atritos entre visões políticas neoconservadoras defendidas pela extrema-direita bolsonarista, espalhadas entre músicos considerados "velha guarda" dos anos 70, 80 e 90 e, progressistas alinhadas ao espectro esquerdista que, adotaram a posição e o símbolo da bandeira antifascista. Eventos como *Facada Fest*, *I Encontro Black Metal Antifa de Belém* e *Dia D – Especial Dia Mundial do Rock*, testemunharam o acirramento dos ânimos políticos, com registros de tentativas policiais de encerramento de evento, repúdio e tentativa de interrupção de evento antifascista por parte de uma facção *black metal* de extrema-direita e gritos de apoio à Bolsonaro em show.

É importante reconhecer que o *heavy metal* não é um mundo a parte da sociedade. O que aconteceu aqui e, surpreendeu muitas pessoas, foi a competição no seu universo de uma divisão que atravessava, e atravessa, a sociedade brasileira e parte do mundo. Isso desvelou que aquilo que considerávamos ser a ágora política, o local de diálogo de partes diferentes, passou a ser palco de um embate permanente. Tal embate sepultou a idéia de convivência democrática em diversos espaços da sociedade, dentre eles, o do próprio *heavy metal*.

Como a cena local chegou a isso? Por quais maneiras, ao longo da sua história, formaram-se as masculinidades da cena *heavy metal* de Belém-PA? Como essa masculinidade branca da cena, agora não mais hegemônica e sim cúmplice, relacionou-se com outras masculinidades, tais quais as não brancas? Em que momento e por quê essa masculinidade branca cúmplice irmanou-se com o discurso neoconservador da extrema-direita sobre a masculinidade, um discurso sobre a hipermasculinidade? Existe uma masculinidade branca contra a extrema-direita e quais são seus aspectos? Como as masculinidades marginalizadas (não brancas) interagiram em relação a essas masculinidades brancas? Como se deu a

formação das primeiras mulheres musicistas e *headbangers* em relação aos homens nos anos 1980 e 1990? Na chegada do século XXI, a partir da 2a década dos anos 2000, com o avanço da extrema-direita no país, as defesas da família patriarcal, poder masculino espalhando-se no cenário nacional, cena local de *heavy metal* entre os seus músicos, sobretudo uma parcela de brancos de classe média/média alta que outrora (1980 e 1990) foram modelos masculinos dominantes e, nesse momento, queriam reviver esse poder masculino perdido enquanto cúmplice do governo extremista do ex-presidente Bolsonaro executor de uma prática hipermasculina, como as feminilidades da cena resistiram a tal prática e propuseram uma alternativa à ela? E, como se deram, as relações entre feminilidades brancas e não brancas da cena local? Quais questões de gênero, sexualidade, raça e classe se interseccionaram quando elas interagiram?

As justificativas desse trabalho, são as seguintes: poucos trabalhos que discutem a relação masculinidades, feminilidades, audiovisual e *heavy metal* e, as masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* de Belém-PA, ainda não foram devidamente inquiridas, além da inexistência de literatura específica; é um caminho para criticar a "expressão essencialista do *heavy metal*" alicerçada pelas "construções das formas branca, heteronormativa da masculinidade", para criticar essa "tríade identitária do *metal*" (KAHN HARRIS, 2016, p.27) e, abrir espaço para visualisar, considerar e estudar outras masculinidades, que não essa hegemônica e, sim, outras masculinidades e feminilidades; tornar-se-á viável uma "história da produção de subjetividades masculinas, em suas várias formas, a história da multiplicidade de ser homem" (ALBUQUERQUE JR, 2013, p.23) e ser mulher, as memórias presentes nas narrativas dos relatos metálicos desses(as).

O meu objeto de estudo são as masculinidades e as feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais, ao longo dos séculos XX e XXI, de 1980 a 2025.

A hipótese da tese é de que nos ambientes digitais e locais físicos da cena local, uma masculinidade cúmplice branca performa uma hipermasculinidade neoconservadora, provocadora de desigualdades de gênero, raciais, posições políticas autoritárias e intolerantes, alinhada com a extrema-direita, ao mesmo tempo que, convive com a masculinidade branca antifascista, masculinidades marginalizadas (não brancas) e feminilidades brancas e não brancas.

Os objetivos da minha tese, dividem-se em: gerais e específicos.

Os objetivos gerais são: 1) Identificar a dinâmica de funcionamento das práticas sociais masculinas e femininas da cena *heavy metal* de Belém-PA, durante os séculos XX e XXI

(1980-2025), pelas suas ações nos espaços físicos e, produções audiovisuais, sobretudo videoclipes, veiculadas pelas plataformas digitais (*youtube* e *facebook*) e 2) Nomear quais as formas dessas práticas que, moldam as identidades masculinas e femininas *headbangers* belenenses e apontar à quais grupos sociais elas constroem-se.

E, os específicos: 1) Indicar quais configurações de masculinidades e feminilidades existem na cena, exibir como elas se relacionam e funcionam suas hierarquias masculinas e femininas 2) Descortinar a existência de uma masculinidade branca nela, suas características, como ela se desenvolveu, saindo da sua condição hegemônica (1980-1990), ao ponto (anos 2000, 2a década) de se atrelar, de maneira cúmplice com idéias neoconservadoras e extremistas, performando uma hipermasculinidade e, por quais modos, ela tornou públicas, essas posições políticas 3) Apurar e desvelar as constituições de outras masculinidades (branca antifascista, não brancas) em relação à essa masculinidade branca cúmplice e expor, nesse processo, as suas convergências, conflitos, negociações e resistências 4) Exibir as relações entre as masculinidades e feminilidades, como apareceram resistências a esse "ser homem" cúmplice que performa a hipermasculinidade neoconservadora no heavy metal belenense, quais foram essas resistências, suas características e como funcionam.

Feitas essas perguntas que dão corpo à problemática da pesquisa, localizado o objeto dela, levantadas as suas justificativas, descrita a sua hipótese e escalados os seus objetivos, é impensável o desenrolar dessa investigação e a caracterização do seu objeto de estudo mediante referenciais teóricos, sem antes me ater às fontes de pesquisa que informam sobre ele e quais metodologias usarei para abordá-lo.

2.Material de Análise e Métodos

2.1 Corpus Analítico

2.1.1. As fontes primárias: caderno de pesquisa de campo e entrevistas

As fontes de pesquisa primárias são: o caderno da pesquisa de campo (etnografia) feita nos espaços digitais (*online*) da cena *heavy metal* de Belém-PA que contem as anotações sobre as práticas sociais da masculinidade e as entrevistas realizadas com os músicos homens, as musicistas mulheres das bandas e demais fãs locais.

Sobre a pesquisa de campo, foi feita uma etnografia.

A etnografia digital foi sobre imersões nas plataformas digitais usadas pelos músicos, pelas musicistas e fãs da cena para veicular e divulgar qualquer tipo de atividade dela, do seu circuito de bares e casas de shows e, para performar gostos e opiniões sobre questões de gênero, sexualidade, raça, classe e neoconservadorismo. Significa dizer que, em muitos perfis de *facebook* e *instagram*, canais do *youtube* e até grupos de *whatzap*, dos músicos, das musicistas, das bandas e fãs, questões envolvendo as performances de feminilidades e, masculinidades seus marcadores sociais e sua relação recente com o neoconservadorismo da extrema-direita, foram visíveis.

Por ser um *insider*, uma pessoa "de dentro" da cena, sou amigo de muitas pessoas e bandas dela no *facebook* e *instagram*, além de seus contatos de *whatzap* que me possibilitam participar de grupos sobre *heavy metal* e as incrições no canais do *youtube* das bandas. Printar, arquivar, analisar publicações, fotos, vídeos, comentários, curtidas, compartilhações foram ações que fiz. Fiz de modo público, conforme usuário inscrito nos canais do *youtube*, amigo nos perfis do *facebook* e seguidor no *instagram*. Realizei-as, amplamente, nos turnos matutino e vespertino, nos quais os fluxos de conteúdos publicados eram mais intensos e, em poucas ocasiões, à noite, quando alguns músicos e bandas, anunciavam novas atividades musicais para o dia seguinte (nova música, próximo álbum, videoclipe inédito, *merchandising* a ser lançado). Esse tipo de reunião de indícios de atividades digitais, talvez, possa ser nomeado de "caderno de campo digital".

24 entrevistas foram agendadas, marcadas, gravadas e escutadas. Elas foram transcritas para este texto. Elas foram semi-estruturadas, iniciando com perguntas básicas (cidade/Estado onde nasceu, se tem irmãos(ãs) ou não, pais casados ou não, bairro(s) onde morou e reside, quais escola(s) frequentou, se eram públicas ou privadas, se fez faculdade ou não, se foi pública ou privada, profissão/ocupação) até as que envolviam as trajetórias dos músicos de metal, na cena *heavy metal* belenense, as relações de suas produções musicais com as questões de gênero, sexualidade, raça, classe e neoconservadorismo de extrema-direita na

cena, e as relações dessas produções com tais questões nas plataformas digitais.

Todas as entrevistas aconteceram entre 2021 e 2024, seguindo à risca, o que eu estabeleci no Cronograma da Tese, encontrado no Anexos, ao final dessa tese. Muitos entrevistados(as), focadamente, os(as) que pertencem aos grupos dos(as) músicos homens brancos da cena e, infimamente, os dos grupos das(dos) musicistas brancas e músicos não brancos, tiveram suas entrevistas repetidas. Afirmo isso, porque os(as) entrevistei pela primeira vez, quando de minhas Monografia de Graduação (2010) e Dissertação de Mestrado (2014). Elas serão citadas, ao longo dos próximos capítulos. Bem como, as demais. Essas entrevistas acumuladas, dessas pesquisas passadas, são de músicos dos anos 1980, 1990 e 2000 da cena *heavy metal* de Belém-PA. A maior porcentagem dessas entrevistas anteriores, é sobre músicos homens brancos cisheterossexuais classe média/média alta. E, os menores números ficam com os músicos homens não brancos cisheterossexuais classe média baixa. Percorri por duas entrevistas concedida à um *blog* de *heavy metal* e uma doutora quando de sua pesquisa de doutorado, para colher dados sobre duas musicistas, ambas brancas, já que, mesmo tendo feito contato com elas, não demonstraram interesse em conceder entrevistas para essa pesquisa.

Conforme os diálogos com o meu orientador, as discussões nas disciplinas do curso de doutorado do PPGCOM-UFPE, nos encontros do LAMA/PPGCOM/UFPE, nos eventos acadêmicos e nas leituras que participava e fazia, o meu interesse nas celeridade e imprescindibilidade de me debruçar no campo das masculinidades, aumentava. Aumentava ainda mais, no caso do *heavy metal*, da cena *heavy metal* belenense, desde 2018, pelo neoconservadorismo da extrema-direita e a hipermasculinidade pregada por ele. Uma hipermasculinidade branca, muito presente na cena local e, na cultura do *heavy metal*, como um todo, convivendo também, com as masculinidades não brancas periféricas. As entrevistas e os debates travados em eventos acadêmicos, me levaram a sair do homem cis heterosexual branco classe média/média alta, paradigma hoje, em queda, na cena de Belém e, ir atrás de entrevistas com músicos não brancos, musicistas brancas, não brancas e as fãs não brancas. Fiz isso para ampliar e procurar entender melhor essas dinâmicas sociais que atravessam a cena.

Eis o conjunto de 23 perguntas das entrevistas do Roteiro de Entrevista/Questionário de Perguntas. Coloquei-o em forma de quadro, abaixo. Suas dinâmicas, sempre ajuntaram novas perguntas. Ele está, também, nos Anexos, ao final da tese:

Quadro 1: Roteiro de Entrevista/Questionário de Perguntas

1)	Fale um pouco de você. Você nasceu em Belém? Em qual bairro da cidade você passou suas infância e adolescência?
2)	Você estudou em escola pública ou privada? Em qual bairro? Como era o dia-a-dia da escola?
3)	Universidade pública ou privada? Formada em que? Trabalha com o quê? E, os pais?
4)	Como você se autodeclara racialmente? Negro(a) (Preto(a) ou Pardo(a))? Amarelo(a)? Indígena? Branco(a)?
5)	Como começou a música para você, como ela entrou na sua vida? Como o Rock, o Heavy Metal entraram na sua vida? Foram esses gêneros musicais que logo lhe chamaram atenção ou foram outros os que lhe causaram impacto inicial? Por quê? Quais foram os motivos?
6)	Qual foi o subgênero do Heavy Metal que mais te chamou atenção? Por quê? O que o torna tão peculiar em relação aos outros?
7)	E, o seus acessos à esse tipo de música? Ouvindo rádio? Indo a lojas de discos? Ou, escutando com familiares e amigos?
8)	Se, outros gêneros musicais, além do Rock e o Heavy Metal, lhe chamaram a atenção, houve algum tipo de preferência, quanto ao local e período, nos quais surgiram? Por quê você teve essa preferência? O que te levou a ela?
9)	O que você acha dos vários subgêneros que existem dentro do Heavy Metal, tais como, Heavy Metal Tradicional, Thrash Metal, Death Metal, Black Metal, Heavy Metal Melódico, Doom Metal, Crossover, Glam Metal (Hard Rock ou Metal "Farofa")?? Você concorda com tais subdivisões? Existe alguma dessas divisões que não deveria ser considerado "Heavy Metal"? Existe algum deles que você não gosta? Por quê?
10)	Como as pessoas encaravam o fato de você, ter começado a se envolver nesse meio do Rock, do Heavy Metal? Como foi a reação dos seus familiares, amigos, colegas de escola?
11)	Como foi a sua recepção nos pontos de encontro dos headbangers em geral, como por exemplo, a Praça da República?
12)	Quando você começou a ir aos shows, quais foram as suas percepções sobre o público que estava presente neles? Como era seu perfil? Você lembra das diferenças ou perfil do público era muito igual, homogêneo?
13)	Você tem preferência por alguma banda? Tem alguma que te agrada mais? Por quê?
14)	Como você se tornou músico? Qual foi a sua primeira banda? Quem integrava a banda além de você? Ela tocava qual estilo? E, por quê a banda escolheu esse estilo para tocar?
15)	Como você vê os videoclipes de bandas de heavy metal, todos sendo veiculados pelas plataformas digitais? Existem diferenças em relação aos videoclipes veiculados pelo canal MTV, através de programas especializados, durante os anos 80, 90 até metade dos anos 2000?
16)	A produção de videoclipes de bandas locais de heavy metal e sua veiculação por YouTube, Facebook e Instagram, podem ser também fontes de renda para elas, podem ser rentáveis para elas?
17)	Como você vê esse novo quadro de ouvir e consumir heavy metal pelas plataformas de streaming de música e compartilhamento de vídeos? Você começou consumindo heavy metal dessa forma também? Você enxerga diferenças entre essa forma e as formas antigas?
18)	Você acha que o público negro é minoria nos shows de heavy metal em Belém ou não?
19)	Como você enxerga a situação racial na cena hoje??? Está mais explícito ou ainda é algo camuflado, escondido, negado até, com muitos dizendo que nunca existiu?
20)	Ao longo da História da cena paraense de Heavy Metal, muitas bandas formadas ou integradas por mulheres apareceram, gravaram registros fonográficos (demos, EP's, álbuns (vinil ou CD)) e se apresentaram em vários eventos em Belém e outros Estados. Dentre elas, podemos citar Plankton, Madame Saatan, Orion, Tenebrys, Pure Hate, Defecation Of Putrid Blood, Blacklladies e, mais recentemente, Able To Return, Petal's Blade e Rhegia. A Thunderspell já chegou a dividir o palco com alguma dessas bandas? Como foram essas experiências? O que você acha da presença de mulheres na cena local, produzindo Heavy Metal?
21)	Você chegou a presenciar algum tipo de violência contra a mulher na cena local? Assédio, importunação, agressão? Como foram essas situações?
22)	Você acredita que na cena local, negros e negras são minoria, tanto em termos de público, quanto de músicos, produtores de evento, donos de lojas especializadas? Por quê? Seria por causa do racismo existente?
23)	A cena de Heavy Metal é um espaço para se discutir temas como racismo, machismo, sexismo, assédio, política? Esses contribuem para o fortalecimento da cena ou apenas a fragmentam ainda mais? Por quê?

	A cena deve se manter “neutra”, “isenta”, quando temas considerados “políticos” forem tratados?

Em torno de 5, aconteceram de forma remota, pelo *Google meet*, ferramenta da plataforma *Google*, que tem os objetivos de realizar conferências, reuniões de trabalho e entrevistas de emprego à distância. Com a pandemia de COVID-19, acontecendo globalmente entre 2020 e 2021 mais as medidas de isolamento social, foi um instrumento de pesquisa válido e adequado às circunstâncias pandêmicas nas quais a minha pesquisa esteve imersa. Sem exceção, essas 5 entrevistas, aconteceram das residências, dos entrevistados(as) e, das minhas, o entrevistador responsável. Falo isso, porque, tenho uma casa em Xinguara, município do sul do Pará, meus locais de residência e trabalho, onde fica o campus da UNIFESSPA, universidade pública na qual sou docente concursado, a casa da minha mãe, em Belém, capital paraense, um apartamento fincado na Pedreira, bairro um pouco distante do centro, as duas casas de familiares de minha companheira, Cibele Nunes Cabral, em Palmas, capital do Tocantins e, Araguaína, município do interior do Tocantins. Desses locais, realizei entrevistas remotas e, assisti às várias aulas de disciplinas do curso de doutorado do PPGCOM-UFPE, do qual fiz parte, do PPGCOM-UFMG e do PPGCOM-UFPA. As demais 19 entrevistas, aconteceram ou nas residências, ou nos locais de trabalho dos entrevistados. Uma média de 1 hora e meia de entrevista em cada ocasião, foi a medida do tempo delas. Muitas entrevistas chegaram à 2 horas ou passaram disso, porque não me preocupei em fiscalizar o tempo de resposta dos entrevistados(as) e, eles(as) ficaram bem à vontade em suas respostas dadas às perguntas de acordo com os seus próprios critérios.

Todas as vezes que eu conseguia entrar em contato com algum entrevistado, sempre me preparava para traçar os perfis sócio-econômicos deles e conseguir suas autorizações em relação aos usos dos conteúdos das entrevistas na minha tese. Por isso, elaborei um Formulário de Coleta de Dados e um Termo de Cessão, que servem a esses dois propósitos. Eles também estão nos Anexos da tese. Outra causa, é o meu estudo das masculinidades, os agenciamentos delas e possíveis resistências a partir das suas performances na cena e nas plataformas digitais como *youtube*, *facebook*. Nesses formulários, eu precisava saber quais grupos de homens estavam sendo investigados e os marcadores sociais que constituíam suas identidades, como gênero, sexualidade, raça, classe, idade, escolaridade, profissão, estado civil, família e bairro. Um raciocínio válido para as musicistas de *metal* também entrevistadas por mim e que, tinha o intuito de averiguar quais mulheres estavam produzindo *metal* na cena, o que elas estavam falando das masculinidades dominantes dela, como elas estavam resistindo

ao patriarcado do *heavy metal* belenense e relacionavam-se entre si.

O rol dos(as) 24 entrevistados(as) da cena *heavy metal* de Belám-PA e citados na tese, foi dividido em dois conjntos de quadros. Cada conjunto tem 4 quadros. O conjunto 1, começa com o Quadro 2 de músicos homens brancos da cena:

Quadro 2: Músicos homens brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Nome	**Idade**	**"Espaço" cidade de origem**	**Profissão**	**Autodeclaração de raça**	**Sexualidade/ Ident. De Gênero**	**Formação**
1	Roosevelt "Bala" Cavalcante	63	Belém	Músico	Branco	Heterossexual/Cis gênero	Graduado
2	Alexandre Ribeiro	54	Belém	Odontólogo	Branco	Heterossexual/Cis genero	Mestrado
3	Sidney Klautau	53	Belém	Economista	Branco	Heterossexual/Cis gênero	Especialização
4	Joe Ferry	53	Belém	Músico	Branco	Heterossexual/Cis gênero	Ensino Médio
5	Mauro "Gordo" Seabra	55	Belém	Produtor Audiovisual	Branco	Heterossexual/Cis gênero	Especialização
6	Saulo Caraveo	49	Belém	Músic	Branco	Hetero/Cis	Doutorado

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Depois, no Quadro 3, músicos homens não brancos:

Quadro 3: Músicos homens não brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Nome	**Idade**	**"Espaço" cidade de origem**	**Profissão**	**Autodeclaração de raça**	**Sexualidade/Ident. De Gênero**	**Formação**
1	Wellington Freitas	41	Belém/São Paulo	Administrador	Negro	Heterossexual/Cis gênero	Graduado
2	Diego Magalhães	34	Belém	Professor	Negro	Heterossexual/Cis gênero	Graduado
3	Marlos Pereira	55	Belém	Advogado	Negro	Heterossexual/Cis gênero	Especialização
4	Nilton Alfaia	54	Belém	Mecânico	Negro	Heterossexua/Cis gênero	Ens.Fundamental Completo
5	Marco Mattos	52	Castanhal (RMB)	Operário da Construção Civil	Negro	Heterossexual/Cis gênero	Ens Fundamental Completo
6	Luciano Aracaty	51	Mosqueiro (Distrito da RMB)	Setor de Serviços de Supermercado	Negro e Indígena	Heterossexual/Cis gênero	Ensino Médio Completo
7	Hugo Andrey	45	Belém	Contador	Negro e Indig	Hetero/Cis	Especialização
8	Alexandre Durães	27	Belém	Analista de Sistemas	Negro	Hetero/Cis	Graduado
9	Nathanael dos Santos	26	Belém	Gerente Comerc./Ma	Negro	Hetero/Cis	Especialização

				rketing			
10	Leonan Ferreira	37	Belém	Gerente de pousada	Negro	Hetero/Cis	Especialização
11	Devyson Martes	41	Belém/Bragança	Pequeno comerciante	Negro	Hetero/Cis	Ensino Médio completo

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Em seguida, o Quadro 4 das musicistas e produtoras de shows brancas:

Quadro 4: Musicistas e produtoras de shows brancas da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Nome	**Idade**	**"Espaço" cidade de origem**	**Profissão**	**Autodeclaração de raça**	**Sexualidade/ Ident. De Gênero**	**Formação**
1	Sérgia "Harris" Fernandes	63	Belém	Recursos Humanos	Branca	Hetero/Cis	Ensino Médio Completo
2	Zélia Castelo	70	Belém	Bibliotecária e publicitária	Branca	Hetero/Cis	Graduada
3	Sammliz	49	Belém	Musicista e Produtora Cultural	Branca	Hetero/Cis	Graduada
4	Alana Fernandes	30	Castanhal(RMB)	Administração	Branca	Hetero/Cis	Graduada

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Por fim, o Quadro 5 com as musicistas e fãs não brancas:

Quadro 5: Musicistas e fãs não brancas da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Nome	**Idade**	**"Espaço" cidade de origem**	**Profissão**	**Autodeclaração de raça**	**Sexualidade/ Ident. De Gênero**	**Formação**
1	Norielly Magalhães	25	Castanhal (RMB)	Estudante	Negra	Lésbica/Mulher Cis	Graduanda em Educ. Fis.
2	Hellen Caroline Sousa	35	Ananindeua (RMB)	Designer Gráfica e Cantora	Negra	Lésbica/Outro	Graduada
3	Débora Elen de Souza Mota	34	Belém/Belo Horizonte	Tatuadora	Negra/Indígena	Pansexual/Gênero Não-Binário	Ensino Médio Completo
4	Ingrid Lima	30	Belém	Professora	Negra	Lésbica/Gênero Não-Binário	Especialização
5	Marcela Teixeira	39	Belém	Odontóloga	Negra	Hetero/Cis	Especialização

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Seguem também, abaixo, o conjunto 2 de quadros. Quadros 6, 7, 8 e 9 ao total, com informações das bandas passadas, bandas atuais e os subgêneros do *heavy metal* aos quais pertencem e que, cada músico e musicista da cena local, fizeram parte:

Quadro 6: Bandas dos músicos brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Musicos	**Bandas atuais**	**Bandas passadas**
1	Roosevelt "Bala" Cavalcante	*Stress* (*heavy metal*, vocal e baixo)	*Smeryl* (*hard rock*, vocal)
2	Alexandre Ribeiro	*DNA* (*heavy metal*, guitarra)	*Genocide* (*thrash metal*, guitarra)
3	Sidney Klautau	*DNA* (*heavy metal*, baixo)	*Kaliban* (*thrash metal*) e *Jolly Joker* (*heavy metal* com sonoridades regionais) (baixo)
4	Joe Ferry	*Mitra* (*heavy metal*) e *Necroskinner*-baix	*Nosferattus*, *Black Mass*, *Scud* e *Zênite*
5	Mauro "Gordo" Seabra	*DNA* (*heavy metal*, bateria)	*Genocide*, *Necrofagy* e *Dr. Stein* (*thrash metal*, bateria)
6	Saulo Caraveo	*Rhegia* (*heavy metal* melódico com sons amazônicos)	*Soledad* (*heavy metal* melódico, guitarra)

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Quadro 7: Bandas dos músicos homens não brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Musicos	**Bandas atuais**	**Bandas passadas**
1	Wellington Freitas	*Inferno Nuclear* (*thrash metal*, vocal)	Nenhuma
2	Diego Magalhães	*Social Hate* (*thrash metal*, vocal)	*Philosopher* (*black metal*, todos os instrumentos)
3	Marlos Pereira	Nenhuma	*Kaliban* (guitarra, *thrash metal*) e *Morfeus* (guitarra, *thrash metal*)
4	Nilton Alfaia	*Retaliatory* (*thrash*/*death metal*, guitarra)	Nenhuma
5	Marco Mattos	Nenhuma	*Retaliatory* (baixo, *thrash*/*death metal*)
6	Luciano Aracaty	*Retaliatory* (*thrash*/*death metal*, guitarra)	*Void Cross* (guitarra, *thrash metal* cristão)
7	Hugo Andrey	*Wareign* (*heavy*/*thrash metal*, guitarra e voz)	*Retaliatory* (*thrash*/*death*), *Antrofétido*(*death metal*), *Thunderspell* (*heavy metal*)
8	Alexandre Durães	Sem banda	*Inferno Nuclear* (*thrash metal*), *Deathbanger* (*thrash metal*),*Darkhammer*(*black*/*thrash metal*)
9	Nathanael dos Santos	*Soulmetal* (*heavy metal*, bateria) e *Thunderspell* (*heavy metal*, bateria)	*Impunity* (*metalcore*, bateria)
10	Leonan Ferreira	*A Red Nightmare* (*deathcore*, vocal) e *Deep Cut* (*deathcore*, vocal)	*All Still Burns* (*metalcore*, vocal) e *Visceral Slaughter* (*death metal*, vocal)
11	Devyson Martes	*Briga de Bar* (*thrash metal*, vocal)	*Parafilia Horrenda* (*death metal*, vocal) e *Exumação* (*death metal*, vocal)

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Quadro 8: Bandas das musicistas brancas da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Musicista	**Bandas atuais**	**Bandas passadas**
1	Sérgia "Harris" Fernandes	Sem banda	*Black Mass* (*death*/*thrash metal*, baixista)
2	Sammliz	Sem banda, carreira solo	*As Morganas* (*punk rock*, vocalista) e

			Madame Saatan (*heavy metal* misturado com música regional, vocalista)
3	Alana Fernandes	*Petals Blade* (*death*/*thrash*, guitarrista)	Não teve

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Quadro 9: Bandas das musicistas não brancas da cena *heavy metal* de Belém-PA

	Musicista	**Bandas atuais**	**Bandas passadas**
1	Norielly Magalhães	*Petals Blade* (*death*/*thrash*, baterista)	Não teve
2	Hellen Caroline Sousa	*Icamiabas* (*metal* com sonoridades regionais, vocalista)	*Mantra Down* (vocalista)
3	Débora Elen de Souza Mota	Não tem	*Klitores Kaos* (*punk*/*hardcore*, baterista), *Qualquer Coisa* (baterista, *punk*/*hardcore*)
4	Ingrid Lima	*Pinup* (*new wave*, guitarra e vocal), *Macadabra* (*metal* com sonoridades regionais, guitarra)	*Klitores Kaos* (*punk*/*hardcore*, guitarrista)

Fonte: Formulário de Coleta de Dados e Entrevistas

Em algumas delas, como a que fiz com Wellington Freitas (vocalista, principal letrista e líder da *Inferno Nuclear*, banda local de *thrash metal*), ele, gentilmente, me concedeu passagem para ter acesso à arquivos de fotos de shows, matérias de jornais, resenhas de demo-tapes, *EP's* e álbuns em publicações especializadas, letras de músicas e músicas em formato *mp3*. O mesmo aconteceu com Hellen Caroline Sousa, ao me dar todas as letras das músicas de "*Rebelião*" (2021), primeiro álbum da *Icamiabas*, banda na qual é vocalista. Sobre os(as) outros entrevistados(as), eu já havia, entre 2008 e 2014, época de minhas monografia e dissertação, tido contato com seus arquivos pessoais, cheios de registros escritos, visuais e sonoros. Algo positivo, dessa terceira rodada de reencontros, foram as indicações de alguns perfis de *facebook* de Márcio Kalango e conjunto de *headbangers* de Belém identificado por "Era de Ouro do *Metal*/*Punks* Paraense 1980-1990", nas seções "Fotos" e "Álbuns", encontrei arquivos digitalizados dos anos 80, 90, 2000 e dias atuais. Kalango mostrou-se o mais organizado, ao elaborar "*Metal Is The Law* – Anos 70 e 80" e "*Metal Is The Law* – Anos 90", dois álbuns de sua seção de Fotos, em seu *facebook*. Os perfis de *facebook*, dos músicos e bandas, como *DNA*, *Stress*, Roosevelt Bala, *Inferno Nuclear* e *Social Hate*, também foram excelentes arquivos digitais, ventilados nas conversas das entrevistas. Muitos dos itens desses

arquivos, já foram colocados no percurso desse texto até aqui. E, por fim, itens do meu próprio acervo, como capas de *demo-tapes*, *EP's*, *CD's*, letras de músicas, entrevistas e resenhas em revistas especializadas e fanzines, que consegui juntar, devido às sugestões dadas pelos entrevistados, em nossas conversas.

As características necessárias aos participantes para suas inclusões ou exclusões da minha tese de doutorado, foram as seguintes:

• Critério de inclusão - No rol desses entrevistados (total de 24 pessoas e 24 entrevistas inseridas na tese), em sua maioria, foram homens(17) e, menor montante, mulheres(9). Os homens foram músicos de *heavy metal* da cena local. Suas experiências, suas vivências serviram de parâmetros de análise, comparação e distinção em relação aos outros grupos de outras localidades, de cenas *heavy metal* de outras capitais do globo. Esses grupos de homens, localizam-se geograficamente na Região Metropolitana de Belém – RMB, concentradamente, em Belém, Castanhal e Mosqueiro (distrito). Lembrando que, a capital paraense, localiza-se na Região Norte do Brasil, conhecida como Amazônia, na parte norte da América do Sul. Temporalmente, eles pertencem aos anos 80, 90 e 2000. Quando digo isso, refiro-me mais aos períodos de atuação deles na cena de Belém, produzindo, de alguma maneira, *heavy metal*. No caso dos anos 2000, existem músicos que se inseriram na cena *heavy metal* de Belém, a partir da segunda década (2010 em diante). A média de idade, poderá, variar entre 25 e 60 anos. Fiz esse tipo de mapeamento, levantamento, em especial, dos grupos de homens, por notar, já na bibliografia consultada, uma nítida relação entre masculinidade e etarismo. As mulheres foram musicistas, produtoras de eventos, empresárias de banda local e fãs. Estão estabelecidas, em sua maioria, em Belém e Castanhal (RMB). Também são das gerações dos anos 1980, 1990 e 2000 e, cada uma delas, manteve-se ativa nessas décadas. As mulheres musicistas do século XXI, ainda estão muito atuantes na cena local. Sua média de idade, também, está no intervalo 25 a 60 anos.

• Critérios de exclusão - Até o presente momento, os grupos de indivíduos da cena local que não se inseriram nos Critérios de Inclusão da pesquisa, foram desconsiderados e, portanto, não constaram no texto da tese.

O recrutamento dos(as) voluntários(as) visando a sua participação na pesquisa pelas entrevistas presenciais, foi realizado mediante contato pelas próprias redes sociais, como *facebook* e *instagram* e, também pelos aplicativos de conversa, como *whatsapp*. Menciono as redes sociais e aplicativos de trocas de mensagem, porque sou *headbanger* e faço parte da

cena *heavy metal* de Belém-PA. Logo, muitos(as) músicos(sicistas) são meus amigos(as), tanto no universo digital, quanto na vida real. Então, muitos contatos para convidá-los(las) foram feitos amigavelmente. Embora muitos outros convites, tenham sido feitos de modo formal. Nesses contatos, foram definidos os dia, horário e local físico da entrevista. Nos casos das entrevistas remotas, tiveram suas marcações parecidas com as das presenciais, porém, foram necessários os cadastros dos *emails* dos entrevistados(as), inserção deles nos contatos do *gmail* do pesquisador, marcações de datas e horários das entrevistas no *Google Agenda*, geração do *link* da sala virtual do *Google Meet* e, envio desse mesmo *link* para a pessoa entrevistada. O mesmo procedimento, por exemplo, valeu para o *Zoom*.

No caso da entrevista presencial, os instrumentos de coleta de dados da pesquisa, foi, um gravador de voz da marca "*SONY*". Ele foi o mais propício para gravar as entrevistas. Isso aconteceu porque ele captou muito bem os áudios das conversas ocorridas em entrevistas presenciais e, também, por conta da sua capacidade de ter registrado-as em formato *mp3*. Um formato que, me possibilitou mais facilidades de manuseio desse arquivo digital, já que, ele foi posto para ser lido e escutado no programa *Media Player Classic*. É um programa bem flexível com relação à arquivos de áudio e tende a ler qualquer tipo de formato. Logo, esse programa foi o mais ideal para leitura e escuta desse tipo de dado. E, na situação da entrevista remota, o instrumento de coleta de dados foi a opção que o *Google Meet* disponibilizou para o usuário ter gravado as videoconferências realizadas em formato *mp4*, ter colocado-as à disposição no *Google Drive* para fazer *download*, salvo-as no computador, visto-as e ouvido-as no programa *Media Player Classic*.

Os procedimentos para a coleta de dados, foram os seguintes. Sobre as entrevistas presenciais, primeiro, fazia contato com o entrevistado. Segundo, marcava o dia, horário e local da entrevista. Terceiro, verificava antecipadamente se as condições do gravador de voz estavam boas para realização das entrevistas. Quarto, chegava cedo aos locais das entrevistas, para organizá-lo e deixá-lo adequado para essa atividade. Quinto, depois de finalizada a entrevista, verificava se o aparelho tinha sido corretamente desligado e, se o arquivo da entrevista tinha sido devidamente salvo no arquivo do gravador. Sexto e último passo era o arquivamento da entrevista no computador, em uma pasta nomeada. Aqui, nesse sexto e último passo, também usei um *HD* externo e o próprio *Google Drive*, uma ferramenta do *Google*, que serviu para guardar arquivos em um ambiente digital. As duas, foram outras alternativas para guardar os arquivos das entrevistas em formato *mp3*. Acerca das entrevistas remotas, tanto o *Google Meet* quanto o *Zoom*, disponibilizaram ao usuário, a opção de ter gravado as videoconferências e, depois geraram um arquivo em formato *mp4*. Esses arquivos

foram direto para o *Google Drive* do usuário. Ele foi mais um aplicativo que armazenou arquivos digitalmente. Depois, foram realizados os *downloads* desses arquivos a partir do próprio *Google Drive*, salvos em pastas de arquivos do computador pessoal, para depois, abertos no *Media Player Classic* e escutadas as entrevistas.

2.1.2 As fontes secundárias

Coladas às fontes primárias, estão as secundárias: escritas, áudio-visuais e digitais. Busquei, cataloguei e analisei todas elas. A partir de visitas em arquivos físicos, oficiais e digitais. Todas elas foram consultadas, por conterem informações acerca da movimentação da cena local, principalmente, a produção, gravação, distribuição e consumo das bandas e, o registro das falas e opiniões dos músicos.

Entre as fontes escritas, têm-se jornais, fanzines, revistas e letras das músicas das bandas.

Capas de álbuns, *EP's*, *demo-tapes*, *singles*, videoclipes das bandas, são outras fontes áudio-visuais. Entrevistas para canais do *youtube* e matérias de *site* e *blogs* são fontes digitais.

Os jornais são O Liberal (PA), Diário do Pará (PA), A Província do Pará (PA) e Amazônia Jornal (PA).[6]

As revistas especializadas são *Roadie Crew* (SP) e *Top Rock* (SP).[7]

Os fanzines lidos foram *Rarozine* (São Paulo-SP), *Inferno Verde* (Belém-PA), *Craw* (Belém-PA) e *Jornal Ativo* (Belém-PA).[8]

Entre os anos 1980 e término dos 1990, foram avaliadas as letras das músicas das bandas *Stress*, *Black Mass*, *DNA*, *Morfeus*, *Retaliatory*, *Soledad*, *Corsário*, *Zênite* e *Mitra*. 2000 à 2006, 2008 letras das *Plankton* e *Lord Byron*. Essas avaliações estão no item 6.5 da Seção VI. As letras das músicas "*Working To Pay My Beer*" (*DNA*), "*Motorocker, a Lenda*" (*Stress*), "*Ditador do Metal*" (R.Bala), "*The March*" (*Rhegia*), "*Lady In Black*" (*Thunderspell*) "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (*Inferno Nuclear*) e "*Ódio Social*"

---

[6] Encontram-se para consulta pública Setor de Obras do Pará, na Seção de Jornais da Biblioteca Pública Arthur Vianna, presentes na Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. A Fundação está localizada na Av. Gentil Bittencourt, N° 650, Bairro Nazaré.

[7] *Roadie Crew*, Ano 24, Nov./Dez., 2021, N°265; Roadie Crew, São Paulo, SP, Ano 22, N°249, Outubro/2019, p.10; *Roadie Crew*, Ano 15, Ago./2012, N°163; *Roadie Crew*, Ano 13, Set./2010, N°140; *Roadie Crew*, Ano 11, Jan./2009, N°120; Roadie Crew, São Paulo, SP, Seção Background, Ano 8, N°82, Julho/2006, p.81;*Roadie Crew*, Ano 07, Set./2004, N°68; *Roadie Crew*, Ano 05, Abr./2004, N°63; *Top Rock*, Março de 1994, Ano II, N° 20, p.27. São do meu acervo pessoal, adquiridas por mim, ao longo da minha trajetória de headbanger na cena heavy metal de Belém-PA.

[8] *Rarozine*, N°#035, Mar./2023,p.34-35; *Rarozine*, N°#016, Ago./2021,p.26-27; *Rarozine*, N°#002, Jun./2020; *Jornal Ativo*, Mai./1993, Ano III, N°12, p.9; *Jornal Ativo*, Abr./1993, Ano III, N°11, p.6; *Jornal Ativo*, Nov./1992, Ano II, N°10, p.11; *Inferno Verde*, vol.II, Jun./1985, p.11; *Craw-O Rock Te Pegou!*, Ano 1, N°1, Jan./1992, p.2. Estão no meu acervo pessoal, por conta de pesquisas anteriores (Monografia e Mestrado).

(*Social Hate*), estão entre as que foram escolhidas do período 2015-2025.[9] Essas mereceram mais destaque, por serem de músicas que viraram videoclipes. Isso não significa que, não tratei de outras de suas letras, oriundas de suas produções musicais. Encontram-se inquiridas nas Seções VII e VIII. Também nesse último intervalo, fiquei detido nas letras das bandas *Foreword*, *Thunderspell*, *Soulmetal*, que estão no item 6.5 da Seção VI. E, na Seção IX, responsável por tratar das feminilidades da cena local, as letras das músicas das bandas *Petals Blade* ("*Violada*" e "*Familícia*"), *Icamiabas* ("*Rebelião*") e *Klitores Kaos* ("*Feminicida*", "*Porrada Racha Macho*" e "*Homem Abortista*") foram introduzidas e problematizadas. No caso da *Petals Blade*, "*Familícia*" virou um videoclipe que, associou letra e imagens visuais.

Esses mesmos músicos entrevistados, mencionaram para mim, entrevistas que tinham fornecido também, às páginas do *facebook* e aos canais do *youtube* especializados em *heavy metal* ou música em geral ou cultura como um todo, tanto locais quanto nacionais. A entrevista de Roosevelt Bala (entrevista à página do facebook "*Mundo Metal*"/São Paulo-SP, de Fábio Reis, 10/10/2020), dentre elas, foi a que mais me forneceu informações para a minha pesquisa e, por isso, a única selecionada. Entre as mulheres musicistas, a entrevista de Alana Fernandes (entrevista concedida à Débora Losna, ao blog "*Ouvir o Peso*" de Iúri Cremo, 26/03/2021) e da banda *Klitores Kaos* (entrevista concedida ao blog "*O Colecionador*", 15/10/2019), foram as mais ricas em informações para a pesquisa.

4 *singles* e 2 *EP* foram apreciados: "*Ditador do Metal*" (2020, R.Bala), "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (4° *single*, 2021, *Inferno Nuclear*), "*Ódio Social*" (2° *single*, 2021, *Social Hate*), "*Familícia*" (2° *single*, 2021, *Petals Blade*), "*Klitores Kaos*" (EP, 2020, *Klitores Kaos*) e "*Shadow Warrior*" (*EP*, 2019, *Rhegia*)

E, 7 álbuns são fundamentais: "*Devastação*" (4o álbum, 2019, *Stress*), "*Love And Hate*" (1o álbum, 2015, *DNA*), "*Battle Scream*" (1o álbum, 2015, *Thunderspell*), "*The Battle Of Deliverance*" (1o álbum, 2023, *Rhegia*), "*Diante de Um Holocausto*" (1o álbum, 2021, *Inferno Nuclear*), "*Nação Suicida*" (1o álbum, 2021, *Social Hate*) e "*Rebelião*" (1o álbum, 2021, *Icamiabas*).

Na cena, são várias artes de capas de ábuns de bandas locais. Algumas delas já foram acionadas e colocadas no texto, para uma melhor apreensão em torno das masculinidades e

[9] DNA. Working to pay my beer. In: DNA. **Love and hate**. Belém/Lisboa. Na Music/Voice Music/Metal Soldiers Records. 2015.1CD; STRESS. Motorocker, a lenda. In: STRESS. **Devastação**. Independente. 2019. 1CD; BALA, R. Ditador do metal. **R.Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 27dez2023; INFERNO NUCLEAR. Evitamos a vida, provocamos a morte. In: INFERNO NUCLEAR. **Diante de um holocausto**. Belém. Bigorna Records/Distro Rock Records/Metal Island/True Metal Records. 2021. 1CD; SOCIAL HATE. Ódio social. In: SOCIAL HATE. **Nação suicida**. Belém. Independente. 2021. 1CD.

feminilidades presentes nelas. Enquanto outras, estão diretamente atreladas aos seus próprios videoclipes. Aqueles que, foram listados a pouco. Não apenas essas capas dos últimos anos, mas, as artes também, de *demo-tapes* e álbuns dos anos 80, 90 e 2000, foram consideradas.

Os videoclipes das bandas pertencentes à cena *heavy metal* belenense, produzidos desde 2015 até os tempos atuais. Eles totalizam 6 videoclipes, até este momento: "*Working To Pay My Beer*" (*DNA*, 2015), "*Motorocker, a Lenda*" (*Stress*, 2018), "*Ditador do Metal*" (Roosevelt Bala, 2020), "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (*Inferno Nuclear*, 2021), "*Ódio Social*" (*Social Hate*, 2021) e "*Familícia*" (*Petals Blade*, 2021).[10] Todos esses clipes, apareceram nos canais oficiais das bandas do *youtube*. E, no mesmo momento, em que foram lançados nessa plataforma, os seus *links* foram compartilhados com *facebook* e *instagram*, outras plataformas. Essa nova formatação do videoclipe e, esse inédito processo de veiculação, serão falados mais à frente.

Os sites *Whiplash*, *Wikimetal* e *Tenho Mais Discos Que Amigos*, são os que foram levantados. Sendo que, muitas das notícias que me levaram a esses sites, estiveram a ver com as bandas/músicos *Inferno Nuclear* e Roosevelt Bala.

2.2 Metodologias

2.2.1 Tratamentos metodológicos interdisciplinares

Por ter direcionado o olhar da investigação sobre a dinâmica de funcionamento das relações das masculinidades e feminilidades na cena *heavy metal* de Belém-PA, para os âmbitos fisicos (*offline*, circuito metálico de música) dela e digitais (plataformas digitais, *online*) e, a partir disso, contactado várias e diferentes tipos de fontes de pesquisa acerca desse objeto de estudo, a interdisciplinaridade metodológica de várias áreas, foi imperativo para o sucesso de seu reconhecimento.

A base interdisciplinar visou fornecer um "vocabulário que possibilite a abordagem sobre os atos simbólicos e materiais", atos masculinos e femininos que caracterizam a cena

[10]DNA. Working to pay my beer. **DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021; BALA, R. Motorocker, a lenda. **R. Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022; BALA,R. O guerreiro. **R.Bala (23/01/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5jpzSq9yccg. Acesso em: 4 abr.2022; BALA, R. Ditador do metal. **R. Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021; INFERNO NUCLEAR. Evitamos a vida, provocamos a morte. **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6-TgJM9Qw. Acesso em: 30 dez.2023; SOCIAL HATE. Ódio social. **Social Hate (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 22 nov.2023; PETALS BLADE. Familícia. **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY&list=RD9GUGDb0vvmY&start_radio=1. Acesso em: 30dez2023.

heavy metal" belenense e que "lançam luz sobre uma parcela do *underground* na cidade" (GOMES, 2018, p.28), lançaram luz sobre a dinâmica de funcionamento das relações sociais das masculinidades e feminilidades na cena metálica de Belém-PA. A eleição por uma abordagem interdisciplinar se deu, concordando de novo com Gomes (2018, p.28), posto que "uma cena musical é um fenômeno cultural cujas características perpassam questões relacionais", assim como, as suas masculinidades e feminilidades. É um objeto de pesquisa cujo "percurso e atuação estão atrelados às transformações urbanas e socioculturais, às rupturas e descontinuidades do cotidiano – algo que é próprio das Ciências Sociais" (GOMES, 2018, p.28; LOPES, 1990). Por fim, pensar o interdisciplinar compreendeu "produzir um conhecimento que busca novos horizontes. Deste modo, remete a um entendimento mais alargado daquilo que se configura como ciência, indo além da especialidade do saber. Assim, falar sobre interdisciplinaridade presume falar sobre saber" (SCHIMANSKI, 2013, p.7) e, o saber, o saber sobre as masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* de Belém-PA, entretanto, "pressupõe mais do que ter conhecimento. Antes de qualquer coisa, implica em como o conhecimento será utilizado no cotidiano e, ainda, de que maneira gera a transformação do sujeito cognoscente e do mundo vivido" (SCHIMANSKI, 2013, p.7), de que maneira o saber sobre as masculinidades e feminilidades da cena local, gerou a minha transformação sobre como ser homem nesse universo musical e a transformação da própria cena em um plano mais receptivo à diversidade e diferenças de participantes.

As metodologias da História Social, Antropologia, Estudos de Plataforma e Estudos de Som, Música e Entretenimento, tais como, "Etnografia Digital ou Netnografia", "Web 2.0", "Plataformização da *Web*", "Sociedade da Plataforma" e "Videoclipe Pós-*MTV*", foram indispensáveis e primordiais. Elas foram endereçadas à explorar as práticas sociais das masculinidades e feminilidades no circuito de lugares da cena metálica belenense frequentados e mantidos pelos músicos, pelas musicistas e fãs em geral e essas mesmas práticas nas ambientações digitais, respectivamente. As entrevistas gravadas, revistas, fanzines, letras das músicas e capas (álbuns, *EP's*, *demo-tapes* e *singles*), foram enquadradas, metodologicamente, pela História Oral, Jornalismo de *Rock*, Sociologia da Música e Estética.

2.2.2 História Oral

As entrevistas das várias pessoas dessa cena e, aquelas ligadas a ela de outras formas, mereceram um padrão de análise. Esse padrão foi materializado pela História Oral. Fiz o uso da História Oral ao manusear essas entrevistas. O objetivo deste trabalho foi assinalar e

interpretar como funciona a dinâmica de funcionamento das relações das masculinidades e feminilidades presentes na cena *heavy metal* de Belém-PA (sécs.XX-XXI). Com essa meta, a História Oral foi minha guia metodológica e a entrevista técnica investigativa que usei em consequência de no "'tempo presente', trabalhos com entrevistas ou com memória viva, oral, são alternativas para o entendimento da dinâmica social e para o trabalho de consciência dos cidadãos" (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.46-47).

Ao serem utilizadas, no texto, as falas registradas via entrevistas gravadas por aparelhos eletrônicos, de músicos(cistas) de *metal*, mexi com a História Oral. A História Oral, aqui usada, é "um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas". E, eles continuam dizendo que:

> O projeto prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas (MEIHY; HOLANDA, 2011, p.15)

Então, a História Oral, é uma maneira de investigar o objeto analisado e a problemática ligada a ele, partindo das evidências materializadas em entrevistas transformadas "para o estado de linguagem escrito, e devidamente legitimado pelo entrevistado". Relaciona-se com idéia, na qual, ela "é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita". E, assim, baseia-se na "realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente". Elas são inerentes, à pergunta criada para entender algum aspecto da sociedade e, dos tempos vividos por ele (o conjunto de pessoas). Essa conexão com o retorno dessa pesquisa e de todo o seu material colhido para as pessoas participantes dela, é inquebrável, imprescindível e necessária (ALBERTI, 2011, p.155).

O uso de entrevistas em História Oral é um lugar que "se processa o intercâmbio de percepções sobre acontecimentos explicáveis nos quadros da vida coletiva", dessa maneira, o "entrevistado 'doa', livremente, sua experiência em troca de registros de cunho amplo", ao entrevistador. Portanto, "nos trabalhos em história oral, temos: co-labor-ação, como junção de fatores que comungam". Deve-se pensar em "processos de trabalho que nascem compartilhados, comprometendo os velhos princípios de alteridade em propostas com entrevistas" (MEIHY; HOLANDA, 2011, p.23). As entrevistas produzem "ceremoniais",

“rituais”, respeitadores das lembranças e vivências evocadas, desempenhadas. Nos quais, “eventos sociais” são “performados” e “teatralizados” (MEIHY; HOLANDA, 2011, p.21-22).

Lembrar de Alessandro Portelli, é inescapável aqui. As entrevistas em si, feitas com esses diversos e diferentes grupos de homens e mulheres, pelas conclusões de Portelli, foram construídas a partir de “uma troca entre dois sujeitos”, uma “visão mútua” sobre determinadas ações de sujeitos no tempo e espaço. Uma “mutualidade” que foi acompanhada de “reconhecimento e a constatação da diversidade em indivíduos que não pertencem ao mesmo plano social e político”, principalmente, da minha parte, o entrevistador. Busquei estabelecer um ambiente de igualdade entre eu e o entrevistado (PORTELLI, 1997, p.9-10).

Sendo bem específico com as falas dos(as) músicos(cistas) de *metal* locais e, sem perder a ideia de que a “ordem sexual se inscreve no universo da música popular massiva elaborando prescrições de conduta para mulheres e homens, sendo tais condutas frutos de uma construção social elaborada no tempo e no espaço que não se restringem às diferenças biológicas” (FERREIRA, 2008, p.8), eu agora, enquanto homem cis heterossexual branco classe média posso apontar que, nas entrevistas que fiz, apareceram, me lembra Daphne Patai (2010, p.26), muitos “problemas de expectativas criadas”, nos quais, ela continua, existe “uma esperança (raramente, pela minha experiência, uma exigência) de que o entrevistador solucione um problema ou saiba o que fazer diante dele”. E, a ordem de gênero assimétrica é acompanhada também, pelas desigualdades raciais, notadas na sociedade e, como efeito, na música. Discorrendo mais sobre isso, Patai fala:

> O que está implícito aqui é a distância entre as classes sociais do pesquisador e do pesquisado, que faz o entrevistador parecer (e ele muitas vezes é) uma pessoa poderosa do ponto de vista do entrevistado. Esta não é uma impressão equivocada, já que em nosso contexto os privilégios de classe são geralmente necessários para a realização desse tipo de trabalho. Com o tempo, vim a perceber que, dadas as desigualdades estruturais que tipicamente existem entre pesquisador e pesquisado, problemas éticos importantes são levantados pelos e sobre os processos de se fazer história oral ou coletar testemunhos pessoais (PATAI, 2010, p.26)

Na minha pesquisa, ter sido entrevistado para responder, perguntas investigativas, sobre questões de gênero, sexualidade, raça, classe e neoconservadorismo presentes na cena local, não era o “mais comum” em conversas no meio *heavy metal* belenense. Elas até acontecem, mas, informalmente e, sob os signos do “humor” e “falas descompromissadas”, como se falar desses assuntos, fosse “normal”, “natural”. Ou, sendo mais certeiro quanto ao “incomum” aqui, muitos não se sentiram confortáveis e com liberdade o suficiente para falar, abertamente, para uma pesquisa que registraria suas falas, de patriarcado, machismo, sexismo,

misoginia, homofobia, racismo, neoconservadorismo e extrema-direita comigo. Muitos por acreditarem "não terem relação com o *heavy metal*", "serem polêmicos", "medo de serem taxados por outros de 'machista', 'homofóbico', 'racista'", "receio da tensão política entre a esquerda e a direita na cena" e "se negarem a dar entrevista para um pesquisador por conta de sua posição social", não deram entrevistas.

Depois dessas notas sobre as recusas das entrevistas, eu volto a Daphne Patai, mais uma vez. Ela explana sobre as dificuldades que uma mulher branca pesquisadora tem, em relação às entrevistas com diversas e diferentes mulheres:

> No papel de mulher branca entrevistando mulheres de inúmeros tons de pele, tipos físicos e situações financeiras, eu era constantemente lembrada de que, se o gênero me ligava a elas, a classe e a raça em muitos casos nos separavam.Mulheres brancas, reconhecendo-me como outra mulher branca, podem não ter sentido necessidade de discutir questões raciais, ou isso pode ter passado despercebido por elas como parte do panorama de suas vidas como brasileiras. Mulheres que eram pretas e pardas (designações oficiais de cor do censo brasileiro), por sua vez, podem ter ficado tímidas ou cautelosas para discutir experiências deste nível com um estrangeira branca. É certo que pouquíssimas mulheres de cor trouxeram a questão racial à tona (considerando, por exemplo, que a maior parte das mulheres falou sobre a insatisfação com os homens e transmitiram, mesmo que não explicitamente, a percepção das restrições impostas por uma sociedade patriarcal; tudo isso sem que eu tenha llhes solicitado). Raça, no entanto, é uma questão basilar no Brasil, relacionando-se de forma clara com a classe – já que negros, geralmente, estão em pior situação econômica do que brancos – e com o gênero – as mulheres negras sofrem dupla discriminação (PATAI, 2010, p.34)

Eu apenas trago Patai, para mostrar o quanto as minhas questões de gênero, raça, classe, local de residência, local de nascimento, escolaridade e profissão permearam as minhas entrevistas, motivando estranhamentos e atritos. O quanto minhas masculinidade e conduta machista não se furtaram em aparecer. Foram minhas subjetividade e constituição identitária enquanto homem *headbanger*, acusando suas presenças, em uma prática científica ainda muito objetiva, eurocentrada, ocidental, branca, masculina e heteronormativa.

As lembranças da cena local, em torno do *heavy metal* e as referências musicais, formam uma memória da "música pesada", uma "memória não é um fenômeno exclusivamente individual, mas resulta de determinações sociais complexas. Pensamos, lembramos e exprimimo-nos em formas social e culturalmente determinadas" (HALL, 1992, p.157). Ainda mais subjetivo do que a memória de "fatos", de "fatos" sobre o *heavy metal* belenense, os "sentimentos, opiniões ou clima mental da época, especialmente com referências à períodos distantes", este tipo de recordação "está sujeita a alterações grosseiras pelas experiências posteriores na vida do entrevistado, e por uma variedade de outras modificações conscientes ou inconscientes" (HALL, 1992, p.158). Essas formas sociais,

culturais, emocionais e, as experiências posteriores e modificações conscientes ou inconscientes de músicos(cistas) da cena belenense são permeadas dos marcadores sociais de gênero, sexualidade, raça, classe e o programa político neoconservador.

E, sobre os músicos homens, mais largamente, parte dos brancos, entrevistados, não "conseguem avaliar claramente seu papel nos acontecimentos históricos" (HALL, 1992, p.158). Ora, seguramente, eles protagonizam a "distorção" que é a "transferência de opiniões atuais para o passado" e findam com "uma história pronta, um número ou uma linha sobre o passado, que quer recitar a qualquer custo"(HALL, 1992,p.158).

João "Patarrão" Alves, Max Rothe-Neves, Mauro "Gordo" Seabra, Marlos Pereira, Alexandre Ribeiro e Roosevelt "Bala" falaram que "Mas, ali, o Waldemar Henrique, eu não sei te precisar, mas eu acho que foi por anos ali, cara. Como uma referência, cara" (ALVES, 2009), "É, a nossa participação, é, foi assim, meio que, era quase obrigatória, porque a nossa pauta no Waldemar Henrique era, sei lá, teve ano que a gente tocou, acho que, 15 vezes, no Waldemar Henrique. Então, era uma coisa, assim, absurda, né? A gente sempre tocava todo mês, quase, a gente tocava lá. Então, eu acho que era, eu acho que o Rassy, né? Considerava nossa participação, meio que obrigatória, nesse evento. No primeiro show, no *Rock 24 Horas*, a gente tocou, eram 6 horas da manhã" (ROTHE-NEVES, 2008), "Olha, vamos dizer assim, o auge do Rock paraense, a gente pode colocar como o *1º Rock 24 Horas*. O 1º. O auge" (SEABRA, 2009), "Prejudicou bastante a cena (o fim violento do *3o Rock 24 Horas*). A cena ficou praticamente morta durante aí, uns cinco anos. Algumas pessoas tentaram fazer alguns eventos aí, nesse meio tempo e tudo, mas eram eventos bem menores, né? […] A partir daí, começa uma certa decadência da qualidade das bandas. Realmente. Porque, cai naquela mesmice, né? Já tava vindo a influência de outros estilos que vinham de fora, né? O *grunge*, já tava começando a chegar" (SEABRA, 2009), "Em termos de Belém, o prejuízo, realmente foi grande. É, os espaços se fecharam por completo e totalmente" (PEREIRA, 2009), "A cena geral […], trazendo pra cá (Belém-PA), cara, independente da diversidade, a nossa cena, aqui, não decola, cara" (RIBEIRO, 2024) e "não tinha idéia do que essa gravação representaria pra gente, como seria um marco na história do *heavy metal* brasileiro" (BALA, 2008), absolutamente, posiciona-os de tal jeito que "raros são os entrevistados que dão muita atenção às determinações mais complexas e menos óbvias por trás dos acontecimentos dos quais participaram" e participam (HALL, 1992, p.158).

Esse estado evoluiu, com o passar do tempo e, nos dias de hoje, esse grupo de músicos da cena, não disputam mais, em suas narrativas, apenas respeito por tempo de atividade, prestígio e status social. Bala, em entrevista ao site *Mundo Metal*, 2020, durante o ex-governo

Bolsonaro, deliberou assim “Aquele sistema que estava ali, que a gente tanto defendeu quando era garoto. “‘Ah, eu sou contra o sistema, eu sou contra isso, sou esquerdista’, aquela coisa toda que a gente sempre defendeu quando era garoto, né? Aquilo tudo era balela, a gente foi traído. […] Tudo que eu acreditava é mentira. Então, o que aconteceu? Eu resolvi me posicionar e disse: ‘eu não quero mais isso’. Eu trabalhei, como cidadão, e disse: ‘eu não quero mais isso que está vigente agora, a gente tem de mudar’. E nessa mudança aí, normalmente quando você muda alguém diz: ‘pô, o cara tá saindo, tá abandonando, é um traidor’, mas eu tinha que mudar. Aí vem aquela frase, que roqueiro não pode ser de direita” (BALA, 2020).

Por mais que os sujeitos da cena tenham martelado nas lembranças, referentes às suas memórias sobre fatos desse mundo artístico metálico, surgiram em várias ocasiões recentes, barreiras e obstáculos. Logo, tomando muitas situações desse tipo, “muitos esquecimentos se devem ao impedimento de ter acesso aos tesouros enterrados da memória”, onde o “esquecimento é chamado de trabalho na medida em que é a obra da compulsão de repetição, a qual impede a conscientização do acontecimento traumático”, nos dizeres de Ricoeur (2007, p.452). Uma “memória impedida” (RICOEUR, 2007, p.452), é o que ele afirma acontecer em momentos como esse e, isso revelou “um lado ardiloso do inconsciente colocado em postura defensiva”, em relação ao momento de “produção de falsas lembranças que nos desnorteiam sem que o percebamos; o esquecimento de impressões e de acontecimentos vivenciados (isto é, de coisas que sabemos ou que sabíamos) e o esquecimento de projetos, que equivale à omissão, à negligência seletiva” (RICOEUR, 2007, p.454).

Ter me deparado com esses discursos das entrevistas adquiridas a partir da metodologia da História Oral, versando sobre as memórias da cena, os marcadores sociais influindo nas suas dinâmicas identitárias das relações de gênero (masculinidades e feminilidades) e a presença do neoconservadorismo da extrema-direita foi, encarar performances nas quais entrevistador e entrevistados, em modo coloboração processam “o intercâmbio de percepções sobre acontecimentos explicáveis nos quadros da vida coletiva” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.23).

Dado isso, a História Oral, perspicazmente aborda que, o “desempenho tanto do entrevistado como do entrevistador deve ser notado e, nesses casos, muito ajuda o caderno de campo – espaço para registro de impressões do entrevistador” (MEIHY; RIBEIRO, 2011, p.101). Um caderno de campo que foi mantido, desde 2021, quando passei a fazer pesquisas em shows, bares, pontos de encontro e, na ocorrência de entrevistas.

Os “motivos específicos que amparam a investida da pesquisa devem ser claros e se

reportar aos grupos que se prestam às entrevistas" (MEIHY; HOLANDA, 2011, p.47-49). Além do fato de terem havido grupos certos para ela (músicos homens brancos, músicos não brancos, musicistas brancas e não brancas), "é essencial para a definição de como há de se elaborar um conjunto de entrevistas capazes tanto de diálogo interno com o próprio grupo como com o entorno" (MEIHY; HOLANDA, 2011, p.47-49), repleto de outros grupos masculinos e femininos, fundamentais para esse diálogo, visto como sua dinâmica de funcionamento movimentou-se e seus modos de constituição identitária masculina e feminina deram-se a ver.

2.2.3 Etnografia digital, estudos de plataforma e estudos de som, música e entretenimento

O cerne aqui foi se debruçar, apurar e tornar visivel a dinâmica de funcionamento das relações das masculinidades e feminilidades correntes na cena *heavy metal* de Belém-PA (sécs.XX-XXI), nas plataformas digitais usadas por elas.

Notei que, para apresentar, divulgar, circular e consumir a produção audiovisual metálica local, as bandas/músicos(cistas) de *metal*, recorriam as plataformas digitais (*youtube*, *facebook*) e seu funcionamento em rede. Coletei os dados delas, trabalhando com as técnicas da etnografia digital e etnografia multilocal. Entendendo, por isso, que a internet e as plataformas, tornaram-se lugares de investigações, campos de trabalho, nos quais, as dimensões *off-line* e *on-line* estão integradas nas práticas sociais. Assim como a própria internet promove uma experiência incorporada que é gerada dia-a-dia e que está incorporada em estruturas de ação e significado (BÁRCENAS BARAJAS; PREZA CARREÑO, 2019, p.136).

A etnografia digital é uma imersão pessoal na interação mediada, plataformizada, ou seja, aonde as práticas sociais são mediadas pela internet, pelas plataformas, sites e *blogs*. A observação foi dada mediante a "participação secreta", observando as bandas, os músicos e seus comportamentos nas plataformas digitais e coletando dados publicados (HINE, 2004, p.82).

Coloquei entre aspas, porque, segundo Soares e Stengel (2021, p.2-3), contrapondo-se à etnografia tradicional, a digital opta pela "participação invisível", uma vez que "sua postura em pesquisa netnográfica pode variar – desde a intensa participação até a não obstrução, compondo um longo espectro". Percebi, por essa observações, que em certo nível da etnografia digital, ela não ocorre "invisivelmente", "secretamente". As autoras, partindo de Fragoso, Recuero e Amaral, destacam o insider "pesquisador inserido no ambiente de pesquisa, em contato direto com os sujeitos participantes" e o "lurker, adota como postura o

ato de ficar à espreita (BRAGA, 2007), na medida em que o pesquisador apenas observa silenciosamente determinado grupo social com o objetivo de interferir o mínimo possível em suas práticas" (FRAGOSO; RECUERO; AMARAL, 2011 APUD SOARES; STENGEL, 2021, p.3). E, elencam "três tipos possíveis de observação do pesquisador em ambiente *on-line*, variando entre observação aberta (revelação da identidade), a observação parcialmente aberta (ou pseudoanonimato) e a observação oculta (anonimato)" (SOARES; STENGEL, 2021, p.3) Devo mencionar que, por ser um *insider* dessa cena local, fiz essa trilha de pesquisador e, por ser amigo dos músicos dela no *facebook* e inscrito em seus canais do *youtube*, efetuei a observação aberta, com minha identidade exposta. Isso ocorreu, mais vezes, nos períodos da manhã e tarde, quando os ritmos de publicações do *facebook* e *youtube* (publicações, fotos, vídeos, comentários, curtidas, compartilhações) eram altos. E, em menos chances, à noite, período de volume menor de postagens, apesar de, nesse intervalo, serem divulgadas novas músicas, álbuns inéditos e videoclipes recentes. A minha coleta de dados sustentou-se em informação a partir de materiais das redes sociais, quer dizer, mediante uma análise das publicações nessas plataformas, quanto às ações masculinas e femininas performadas nelas.

E, sobre o "dissenso entre os etnógrafos se se pode ou não estudar uma comunidade *on-line* tão somente pela internet", não deixei de captar o "*onlife*, neologismo criado por Floridi (2015), indica a nova condição humana na era digital, em que a barreira entre real e virtual caiu e há precisamente uma "*onlife*", ou seja, uma existência híbrida" (SOARES; STENGEL, 2021, p.4). Uma existência a qual a cena *heavy metal* de Belém-PA, nas útlimas duas décadas, não esquivou-se, fazendo divulgação de shows nas plataformas (*facebook*, *instagram*, *whatsapp*), postando os últimos produtos de uma loja de *rock* nelas, lançando álbuns digitais no *youtube* e demais plataformas (*bandcamp*, *deezer*, *spotfy*), veiculando videoclipes no *youtube* e consumindo *heavy metal* nelas. Ou seja, "a consciência da hibridização da condição presencial com a digital é fator imprescindível para a qualidade da etnografia no campo social/digital" (SOARES; STENGEL, 2021, p.4) das práticas masculinas e femininas da cena local.

E, a etnografia multilocal exercitou o mapeamento de um terreno, cartografou a mudança social (MARCUS, 2001, p.113; TILLY, 1998). Assim, pois, a coleta de dados foi via as plataformas digitais e outras fontes na internet, da onde segui as pessoas, observei as bandas, os músicos e suas significações estratégicas mais a metáfora do âmbito do discurso e signos (MARCUS, 2001, p.118-119).

A internet a qual fiz menção foi a que surgiu no início do século XXI, ganhadora da

alcunha de "*web 2.0*", a "*web* como plataforma" (O'REILLY, 2005). Seu funcionamento em rede implicou *links* espalhados por todos os lados e, incentivou assim, a conexão entre sites, internautas e o compartilhamento de conteúdo (O'REILLY, 2005). Redes funcionam como aparatos passivos que apenas aproximam pares (produtor de conteúdo e audiência, motoristas e passageiros, anfitriões e hóspodes, aplicativos de celulares e consumidores) e, até nos elementos menores com os quais nos deparamos cotidianamente, como os chamados botões sociais ou *links* que facilitam a interação com o conteúdo e seu compartilhamento (PECINI, 2018, p.5).

A definição da "*web 2.0*" voltou-se para formas de aproveitar a atividade dos usuários, ou clientes, afim de desenvolver "serviços" ou "fonte de dados" que tivessem ganhos de escala e se tornassem difíceis de copiar a fim de produzir empreendimentos lucrativos (O'REILLY, 2005). Essa tranformação da *web* significou a ascensão dos indivíduos que produzem e compartilham conteúdo (VAN DIJCK, 2013, p.11). Consequentemente, uma "nova democracia digital" foi fundada. Foi fundada por pessoas que produzem conteúdo "em troca de nada", superando os profissionais da mídia "em seu próprio jogo" e, jogo é a "economia da atenção". Na qual, a abundância de informações tornou o tempo e a concentração de leitores e espectadores, o recurso escasso disputado entre os produtores de conteúdo. O desdobramento desse "jogo" foi a origem dos blogueiros, *youtubers* e influenciadores digitais. Pessoas que se tornaram veículos de mídia individuais a partir da quantidade de atenção que conseguem reter (PECINI, 2018, p.3).

Essa mudança da web, foi também, a ascensão das plataformas digitais (*facebook*, *youtube*, *instagram*, *twitter* – hoje, *X* -, *flickr*, *wikipedia*), algo registrado como "plataformização da *web*". Isso começou em 2007, com lançamento da *facebook platform* e a permissão a desenvolvedores de aplicativos ter acesso à perfis, amigos, fotos e eventos armazenados na rede social. E, até, o início do *youtube*, em 2005, quando produziu um código que permitiu aos seus vídeos serem exibidos em qualquer site na *web* (HELMOND, 2015, p.3 e p.6). No mesmo ano de 2007, já tinham-se elementos de redes paralelas a *web*: redes de compartilhamento de arquivos. Novos mediadores apareceram como agentes de *software* e os mecanismos de produção de perfis, tecidos de gosto, avaliação de conteúdo e construção de reputação (ANTOUN; PECINI, 2007).

As programabilidades das plataformas digitais as definiram via códigos (*Canvas*, por exemplo) criados pelas plataformas, para facilitarem suas programações e veiculação de seus conteúdos. As plataformas as exercem em uma dupla lógica. Que, descentraliza a produção de dados e recentraliza sua coleção (HELMOND, 2015, p.7). A face visível desse processo

foram os botões de compartilhamento de conteúdo espalhados por muitos *websites* hoje em dia. Esses botões são canais de dados de mão dupla que habilitam uma espécie de função social ou de conexão das plataformas por toda a *web*. Por um lado, permitem a produção de dados a partir de qualquer site quando se compartilha qualquer conteúdo na rede social sem precisar acessá-la. E, por outro, mantem a ligação com seus bancos de dados, reenviando as informações sobre a ação executada em qualquer site para as plataformas. Os efeitos do processo que expandiu a infraestrutura e o alcance das plataformas por toda a *web*, as habilitam a acessar dados dos visitantes de inúmeros *websites* e aos visitantes, a produzir mais dados por meio de *likes*, *tweets* – processo que foi definido como "tecer a *web* novamente para a mídia social" (HELMOND, 2015, p.8).

As plataformas são mais do que meras ferramentas facilitadoras, pois moldam as interações sociais. As plataformas conduzem e operam uma curadoria ativa de conexões. Elas tem papel ativo não apenas na formatação das interações que ocorrem por meio de seus sistemas, mas ao fomentar interações inéditas e também na forma da própria sociabilidade que se instaura (por exemplo, com a lógica da popularidade e do compartilhamento), gerando a conectividade automotizada que se traduz em ganhos econômicos e estratégicos (VAN DIJCK, 2013, p.12).

Hoje, vivemos a "plataformização da sociedade" ou a "sociedade da plataforma". Esse fenômeno, pela avaliação de Van Dijck, refere-se:

> ...à inextricável relação entre plataformas online e estruturas societais. Muitos dos nossos setores sociais, seja transporte, saúde, educação ou jornalismo, têm se tornado quase inteiramente dependentes das infraestruturas digitais providenciadas pelas cinco grande empresas de plataformas dos Estados Unidos: *Google* (*Alphabet*), *Amazon*, *Facebook*, *Apple* e *Microsoft*. Eles arquitetaram suas infraestruturas de acordo com os mecanismos de plataforma que nós definimos como dataficação, mercantilização e seleção algorítmica. Gradualmente, devido às nossas dependências em relação a determinadas infraestruturas, esses mecanismos começam a estruturar nossas vidas inteiras. Por exemplo, as organizações jornalísticas estão cada vez mais dependentes dos mecanismos de distribuição *online* possuídos e operados por *Facebook* e *Google*. As escolas e universidades começaram a reestruturar seus currículos a partir dos ambientes personalizados de aprendizado fornecidos por *Google*, *Amazon*, *Facebook* e *Microsoft* (VAN DIJCK, 2019).

Sobre a produção audiovisual da cena *heavy metal* belenense, os videoclipes em particular, lidei com os que são identificados como sendo "Pós-*MTV*", um tipo de videoclipe transformado nas suas difusão, produção e acesso em relação ao da "Era *MTV*". Esse consolidou-se como produto televisivo, ligado à *MTV*, durante os anos 1980. A criação da emissora, em 1981, transformou o videoclipe em produto cultural relevante. Tal relevância coincidiu com o contexto maior, de consolidação da TV segmentada nos EUA, com o

aparecimento dos canais *HBO*(teledramaturgia), *ESPN*(esportes), *CNN* (notícias), *Cartoon Network* (desenhos). A fundação da *MTV*, buscou conquistar uma parcela da população que, ainda não havia sido contemplada pelos outros canais: a da música jovem. A partir de videoclipes, *VJ's* (apresentadores que falavam a mesma linguagem geracional do público-alvo) e vinhetas gráficas experimentais, a *MTV* alcançou isso. O videoclipe então, era centrado na grade televisiva, destacada por uma divisão de programas por gêneros musicais ou por preferência da audiência (mais pedidos). O lançamento de um produto musical (o videoclipe) e, sua posterior circulação, sua reiteração imagética por meio da antiga grade de programas, emulavam as reprodutibilidades das escutas radiofônicas (SÁ, 2021, p.33-34).

O videoclipe "pós-*MTV*", segue a autora, é:

> Por videoclipe "Pós-*MTV*" me refiro a um conjunto heterogêneo de produções que circula preferencialmente na plataforma do *Youtube*, espraiando-se por outros ambientes; e que abrange um conjunto de fragmentos audiovisuais de origens heterogêneas que vão do vídeo do show postado por um fã, passando pela infinidade de paródias, tributos e homenagens e chegando até os vídeos "profissionais" que divulgam as novas músicas dos cantores com carreiras (mais ou menos) (PEREIRA DE SÁ, 2016, p.61).

Alargando os dizeres de Sá (2017, p.10), para quem "o videoclipe que circula no *YouTube* é um ator enredado numa rede afetiva e sócio-técnica distinta daquele do videoclipe da Era *MTV*". Isto é, Janotti Jr e Alcantara (2018, p.7) fazendo coro, assistir um videoclipe hoje significa "adentrar um mar de indicações automáticas, comentários, *likes* e *dislikes*" e, navegar pelas plataformas *stream* de produtos audiovisuais, "fica-se atrelado a um sistema de recomendações quase infinito, e que não deixa de ser outro modo de enredamento do fruidor".

Os videoclipes que escolhi, concordando com os tipos de grupos de videoclipes propostos por Sá (2021,p.72), encaixam-se na categoria "vídeos produzidos de maneira autônoma por aspirantes a artistas em busca de uma carreira professional, ligados ou não a produtoras regionais ou locais, com recursos limitados e que se tornam sucessos de audiência virais". Mesmo com "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (*Inferno Nuclear*, 2021) ter sido contemplado pela Lei Aldir Blanc Pará, as iniciativas para produção de seu clipe e, captação de recursos públicos para tal - como *Inferno Nuclear* o fez -, foram completamente da banda, sem qualquer tipo de responsabilidade atribuída à indústria da música, seja através de gravadora ou produtora renomada.

Seguindo essas argumentações, os videoclipes das bandas belenenses de *heavy metal* estão dispostos de maneira enredada, partindo do *youtube* para *facebook*. Antes de comentar quanto a metodologia para lidar com eles, devo falar de características do *YouTube* e

Facebook, ja que são plataformas muito usadas para a veiculação da produção audiovisual metálica de Belém-PA.

O *YouTube* e o seu modo de funcionamento no contexto da *web 2.0* e plataformas, passa pela idéia que o consumo de audiovisual em *streaming*, permite ao usuário confeccionar uma grade personalizada de programas e postagens de vídeos sem a necessidade dos filtros das produtoras profissionais de audiovisuais (JANOTTI JR, 2020, p.29). Eis um pouco do seu histórico de transformações.

Em 2005, momento de sua criação, foi considerado um site de compartilhamento de vídeos, cujas primeiras utilizações estavam associadas a *notebooks* e *desktops*. Depois, a partir de 2006, quando foi comprado pela *google*, migrou para o uso nos *smartphones*. Virou um aplicativo (JANOTTI JR, 2020, p.29). Após a aquisição do *youtube* pela *google* (2006), a indústria hollywoodiana e várias *networks* televisivas se associaram ao *youtube*, disponibilizando material para o consumo em *streaming*, inclusive com a possibilidade de pagamento pelo aluguel dos produtos *on demand* (CARPANEZ, 2006). Em 2010, veio o lançamento do "*YouTube Studio*", uma ferramenta que possibilita aos usuários editar os seus próprios vídeos. Foi uma continuação da idéia de que é possível o compartilhamento de produtos artesanais de baixo custo, sem a necessidade dos grandes aportes financeiros que caracterizam as grandes produções (JANOTTI JR, 2020, p.31-32).

Sobretudo, depois da aquisição do *youtube* pela *google*, em 2006, ele foi associado às potencialidades da *web 2.0*. Pois nela, haveria uma diminuição dos *gaps* entre os processos de produção e recepção na internet, alterando os processos de circulação, uma vez que qualquer um poderia abrir seu canal e postar seus próprios vídeos na própria plataforma. No início, o *youtube* ficou sendo a mais conhecida das plataformas baseadas no *UGC* (*User Generated Content* – "Conteúdo Gerado Pelos Usuários"). E, após 2006, o *youtube* ficou marcado pelo hibridismo dos conteúdos postados na plataforma, porque grandes produtores de conteúdos audiovisuais aderiram aos canais do *youtube*, prática conhecida como *PGC* (*Professonally Generated Content* – "Conteúdo de Usuários Profissionais") (JANOTTI JR, 2020, p.30).

Atualmente, a diferença entre *YouTube* e TV aberta reside na coexistência de ilustres desconhecidos, celebridades, produções artesanais e profissionais em uma mesma plataforma. Por consequência, de todo esse seu desenvolvimento, o *youtube* tornou-se o grande repositório audiovisual da cultura *streaming*. Se antes, os manuais de teorias da comunicação tinham a televisão como objeto central de suas reflexões, qualquer teoria contemporânea da comunicação deveria debruçar-se sobre o *youtube* como nova centralidade da comunicação audiovisual popular (JANOTTI JR, 2020, p.30-31).

O lugar ocupado pelo *youtube* no ambiente comunicacional não deve ser dissociado das implicações técnicas/econômicas. Elas dizem respeito à aquisição da plataforma pelo conglomerado midiático *google* (possuidor de ramificações em *apps*, *software*, *hardware* e sites: o buscador *google*, *gmail*, *google maps*, sistema *android*, celulares *nexus* e *google ad's*) (JANOTTI JR, 2020, p.32-33). Não sem motivo, o grande sucesso do *youtube* em relação à música, dá-se devido ao investimento nas *api's* (interfaces de programação de aplicativos) que, permitem que conteúdos hospedados na plataforma, sejam disponibilizados em outros aplicativos e sites. Fatalmente, houve a associação entre a política de compartilhamento *youtube*/*facebook*. O que foi fundamental para a sedimentação do *facebook* como tribuna de afirmação de gosto musical, gerando ainda mais destaque para a produção audiovisual alocada no *youtube* (JANOTTI JR, 2020, p.33).

O *facebook*, iniciado também em 2005, tinha apenas universitários, como seus principais usuários. O tempo foi passando e, esse rol foi se ampliando. Com um "padrão social", tem os objetivos de "fazer do mundo, um lugar mais aberto e conectado, expandir conhecimento entre as pessoas e fazer do mundo um lugar mais empático, um mundo mais transparente" (FLETCHER, 2010; KIRKPATRICK, 2009).

Procura alcançar isso, valendo-se do ator de "compartilhar", pelo botão de mesmo nome. "Compartilhar" é a norma do *facebook*. Usuários distribuindo informação pessoal com terceiros, é a síntese do "compartilhar" (VAN DICJK, 2013, p.45-46). E, o *facebook* faz isso, pelas implementação de tecnologias codificadas e estratégias de interface (VAN DICJK, 2013, p.46). O compartilhamento, ao longo dos anos, mudou por conta da monetização, dos lucros que se poderia obter a partir dele e, da conectividade. A conectividade é exigida para direcionar cada vez mais usuários para partilharem informações com outros usuários através de interfaces propositadamente projetadas (VAN DICJK, 2013, p.46-47) e, miram em compartilhar dados do usuário com terceiros, tais como "*Beacon*", "*Open*", "*Graph*" e o botão de "curtir" (VAN DICJK, 2013, p.47). O botão "curtir" conecta pessoas, coisas, idéias, expressa a aprovação instantânea de uma idéia específica e compartilha-a. O botão "curtir" resumiu a profunda modificação da norma social do *facebook* (VAN DICJK, 2013, p.49). Por ultimo, a "linha do tempo" que, é uma introdução de narrativas específicas na interface do *facebook* e uma organizada biografia cronológica até o presente. A narrativa apresentada dá a cada usuário o visual e o sentimento duma revista, uma publicação com o usuário como protagonista (VAN DICJK, 2013, p.54-55).

A produção audiovisual da cena *heavy metal* belenense, constantemente, vem usando a opção de "compartilhar" do *youtube*, "compartilhar" a partir dos canais oficiais das

bandas/músicos(cistas) no *youtube*, para veicular os seus videoclipes via *links* no *facebook*, entre "amigos", "seguidores" e "público", mais "páginas", "grupos" (privados ou não), preferencialmente, ligados ao universo *heavy metal*. Aguardando, com esse "compartilhamento", gerar o "engajamento" necessário dos(as) usuários(as), para que "curtam", "comentem", "sigam" a página da banda/músico(cista), mandem "solicitações de amizade" para eles e "compartilhem" esse mesmo *link* com o máximo de pessoas que puderem. Esse enredamento do audiovisual metálico de Belém-PA que, liga inclusive o *youtube* ao *facebook*, o faz por aqui, porque ele é espaço para acumular capital social. A identidade das bandas/músicos(cistas) de *metal* no *facebook* é um produto social, criado pelo o que você compartilha, mais principalmente, pelo o que os outros compartilham e dizem sobre você. Ele é, em última instância, o melhor potencial para a própria comunicação de massa, massiva, um palco para a construção da própria imagem e a popularização dessa imagem além dos círculos íntimos (VAN DICJK, 2013, p.51).

Esse compartilhamento pelo *facebook* e acesso dos *links* do *youtube* dos videoclipes, pode, em um certo nível, retroalimentar o sistema de recomendação do *youtube* em si, ao audiovisualizarem-nos, darem "curtidas", escreverem "comentários" e se "inscreverem" nos canais oficiais das bandas/músicos(cistas). Esse sistema é fruto da sobreposição de histórico de preferência/tempo de navegação, inscrições nos canais, *playlists*, *like*/*dislikes*. Escrever comentários e construir *playlists* fazem parte da sensação de pertencimento ao universo da cultura da conectividade. Mas, também são práticas que, alimentam as bases de dados dos sistemas de recomendação da plataforma, bem como geolocalização, idade, gênero e rastros de consumo (JANOTTI JR, 2020, p.33).

Um dos principais elementos de indicação de uma sequência de produtos audiovisuais no *youtube* está relacionado ao sistema de "*co-viewing patterns*", ou seja, dois vídeos que tenham sido acessados em sequência por um número significativo de usuários acabam destacando-se nas ordens de indicação que apareceram na tela do *YouTube* (JANOTTI JR, 2020, p.33-34). E, assim sucessivamente, muitas vezes o sucesso de uma "*co-view*"pode advir de indicações feitas pelos próprios usuários. Se não houver interrupção ou novas buscas por parte dos usuários é essa sequência, misturada aos posicionamentos dos anúncios e posições pagas que servirão de guia para a plataforma (JANOTTI JR, 2020, p.34). "*Ditador do Metal*" de Roosevelt Bala (2.058 inscrições no canal, 5.811 visualizações, 448 curtidas e 220 comentários) e "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" da *Inferno Nuclear* (796 inscrições, 4.785 visualizações, 382 curtidas e 50 comentários), são exemplos mais bem quantificados, da cena local, desse sistema de recomendação do *youtube*, enredadamente impulsionado também

pelo *facebook*, de acordo com o consumo desses videoclipes, feito pelos(as) usuários(as) nessas plataformas e, atrelados as suas ânsias em se manterem conectados ao mundo digital do *heavy metal* belenense.

Isso mostra que as categorizações musicais seguem tanto pertencimentos a aglomerados de identificação de gosto e percursos de navegação, bem como, recomendações publicitárias do *YouTube* (JANOTTI JR, 2020, p.34).

A observância dos mitos de origem e da historicidade das categorizações, faz com que se possa articular de maneira mais direta, o modo como os sistemas de recomendação procuram associar trajetos culturais, anúncios, dicas e percursos de escuta (JANOTTI JR, 2020, p.37). Isso serve para o *heavy metal* local, quando, para comprovar esse argumento, eu acesso os canais da *Inferno Nuclear* e R.Bala/*Stress* no *youtube*, para ver/escutar "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" e "*Heavy Metal é a Lei*". E, aí, para cada um desses clipes, ordenadamente, surgem para mim, barras de vídeos recomendados sobre bandas clássicas do *thrash metal*, sejam elas, nacionais ou estrangeiras, bandas locais "históricas" para o *rock*/*metal* belenense e, a própria banda por causa de sua importância histórica no *metal* nacional mais bandas contemporâneas a ela. As origens do *thrash metal*, da cena *heavy metal* de Belém e da sua banda precursora materializaram trajetos locais e percursos de escuta das produções audiovisuais das bandas clássicas de *thrash metal* e *heavy metal*, além das locais.

Eu reforço que, o sistema de recomendação do *youtube*, funciona muito, à base de rotas e indicações que são construídas sob reiterações. O exemplo aqui, são as reiterações em relação à um subgênero do *heavy metal* ou, à uma banda ou, músico/musicista em particular. Os algoritmos, são os códigos que dão essas rotas e indicações. No entanto, elas podem variar. Caso eu esteja, logado com o meu *gmail* no *youtube*, as rotas de escuta, parecem pré-configuradas a partir de possibilidades de navegação bem mapeadas, cuja novidade parece ser a presença do usuário como um marcador de consumo, atrelado à geolocalização e aos rastros de navegação anteriores. Outra variação, ocorre quando aciono o *YouTube* a partir de canais especializados em gêneros musicais, algo que deixa a navegação pela plataforma, muito personalizada, afeita apenas aos meus gostos e preferências musicais, no caso, uma grande parcela de *heavy metal* (JANOTTI JR, 2020, p.39-40).

Em relação a ambientação dos canais de música no *youtube*, como os casos dos canais das bandas da cena de Belém, seus padrões de mesura de sucesso na plataforma, são dados por número de acessos, visitas e tempo de visualização dos audiovisuais postados nos canais (JANOTTI JR, 2020, p.41). Índices que eu mostrei a pouco, quando mencionei algumas das bandas mais bem posicionadas, dentro desses quesitos.

A acessibilidade de ferramentas de edição, como o *YouTube Studio*, marco de 2010, da plataforma, fez com que, dentro dela, ocorresse a contaminação de diferentes gêneros musicais (misturas e sobreposições das ambientações digitais). Um exemplo dessas misturas e sobreposições é o *feat*. A sua presença parece ser uma característica do consumo de música, ligada às singularidades do *YouTube*. Pode-se imaginar então, que os *feats* destacam os aspectos onívoros do consumo de música no *YouTube* (JANOTTI JR, 2020, p.44). A contaminação no caso do *heavy metal* belenense parece ser inexistente no *youtube*. Pelo menos, a contaminação dele por gêneros musicais sem afinidades. Bandas da cena *heavy metal* de Belém-PA, veiculam suas produções audiovisuais em canais do *youtube* especializados em *heavy metal* ou, nos canais das próprias bandas. Talvez, os exemplos dos clipes "*Anarquia*" (*Inferno Nuclear* e Jaime Katarro da *Delinquentes*, banda de *hardcore*/*crossover*) "*Contra-Ataque*" (*Inferno Nuclear* e demais bandas nacionais dos mais diversos subgêneros do *heavvy metal*) e "*Dream War*" (*Rhegia* e Gleydson "Moita" Luís da *Retaliatory*, banda de *thrash*/*death metal*), nos quais bandas de diferentes subgêneros do *metal* se misturam via participações especiais.

Apesar da presença massiva do *YouTube* nos processos de disponibilização de conteúdo audiovisual na Internet, os modos de acesso acabaram por possibilitar a existência de uma variedade de canais dedicados a gêneros musicais obscuros. Parte destas produções musicais está ligada a expressões musicais de nicho (JANOTTI JR, 2020, p.49-50). É o que acontece com o *heavy metal*. Os canais especializados do *youtube* que veiculam as produções musicais das bandas locais de *heavy metal*. No caso, mais detidamente, os seus álbuns, *EP's*, *demo-tapes*.

O *heavy metal* enquanto gênero musical é um espaço para roteiros performáticos, nos quais artistas os encenam em produtos culturais e dispõem em ambientes midiáticos (TAYLOR, 2013) - os roteiros dos videoclipes das bandas belenenses de *heavy metal* presentes nas plataformas digitais. O "roteiro", pelo prisma de Gutmann que, é alicerçado em Diana Taylor (2013), autora mexicana radicada nos EUA, é a idéia-chave da metodologia para estudar as masculinidades e feminilidades performadas nos videoclipes das bandas belenenses de *heavy metal*. Taylor (2013, p.60) entende o roteiro "como paradigmas que estruturam interações sociais, territórios, comportamentos e nos fazem ver potências de mudança". Com esse entendimento, a autora (2013, p.60) busca "exemplificar possibilidades de repensar, pelos estudos de performance, as metodologias críticas" (GUTMANN, 2021, p.87). O roteiro como a performance "nunca significa pela primeira vez". Seu arcabouço portátil "carrega o peso de repetições cumulativas. O roteiro torna visível, mais uma vez, o que já está lá – os

fantasmas, as imagens, os estereótipos". E, obviamente, o roteiro, "ajuda a fazer outras (visões) desaparecerem" (TAYLOR, 2013, p.60).

Os roteiros incluem: a) a cena como lugar físico (o espaço material, por exemplo, com seus móveis, vestuário, som e a própria ação); b) as corporalidades dos atores sociais (a construção social dos corpos em seus contextos particulares); c) são estruturas que deixam sempre margem para a inversão, paródia e mudança, e por isso permitem ver ruptura; d) se valem de sistemas multifacetados, ou seja, uma gramática que não é única, mas articula diferentes estruturas discursivas e performáticas (a escrita, a oralidade, a mímica, o gesto etc.); e) implicam sempre um interlocutor, ou seja, o roteiro força "o outro" a se situar em relação a ele, como parte do "ato de transferência" (sejam participantes, espectadores ou testemunhas); f) por fim, o roteiro não é necessariamente mimético, funciona por meio de reativação e não imitação ou duplicação, aí o lugar ativo da idéia de transculturalidade (TAYLOR, 2013, p.62-66). A performance é um modo de acessar as culturas. As performances masculinas e femininas dos videoclipes da cena *heavy metal* de Belém-PA, posso dizer, então, acessam a cultura do *heavy metal* local, suas masculinidades e feminilidades presentes. Consultei também os apontamentos com respeito à performance de Judith Butler e Paul Zumthor. A primeira ajudou a pensar a noção de "masculinidade performada" (Seção IV, 4.1), o segundo pensou a performance semelhante a uma "forma-força" e me ajudou a entender as performances mediatizadas do *thrash metal* local (Seção VIII, 8.1, 8.2 e 8.3).

2.2.4 História social da imprensa, jornalismo de *rock*, sociologia da música e estética

Sobre os jornais, Tânia Regina de Luca (2011, p.116) ao discutir o uso dos periódicos pelos historiadores em suas pesquisas, é preciso "inquirir a respeito das fontes de informação de uma dada publicação, sua tiragem, área de difusão, relações com instituições políticas, grupos econômicos e financeiros". Ela (2011, p.140) afirma ainda que, os jornais e as revistas não são periódicos construídos individualmente e, sim, "empreendimentos que reúnem um conjunto de indivíduos, o que os torna projetos coletivos, por agregarem pessoas em torno de ideias, crenças e valores que se pretende difundir a partir da palavra escrita". Em função desse ar mais diverso e participativo, congregante das fontes impressas, tratei-as a partir da identificação do grupo responsável pela linha editorial, do estabelecimento dos colaboradores, atenção para a escolha do título e os textos programáticos, conhecer as motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa, saber com quais hierarquias presentes nelas deve-se trabalhar e averiguar sobre as várias ligações delas com diversos poderes e

motivações financeiras (LUCA, 2011, p.140).

As revistas especializadas em *heavy metal*, que pertencem apesar de específicas, ao *mainstream* do *heavy metal*, segundo Janotti Júnior, são "importantes fontes de circulação dos mitos e relatos metálicos", representam o "grande código de reconhecimento e aceitação entre os fãs de *heavy metal*" e "organizam e estruturam a arqueologia do universo metálico" (JANOTTI JR, 2004, p.47). Logo, "discutir a trajetória heróica das bandas, reiterar as fronteiras do gênero e diferenciar os diversos subgêneros são importantes alicerces da sociabilidade metálica". Tais relatos metálicos, presentes nessas revistas, constituem narrativas, "que ordenam a história do *metal*, dotando de sentido o *heavy metal* e sua inserção na trajetória do *rock*, em contraposição à suposta desordem da música *pop*, considerada profana e caótica pelos fãs" (JANOTTI JR, 2004, p.47), uma produção musical dos grandes conglomerados multimidiáticos (JANOTTI JR, 2004, p.48-49).

Para além disso, elas são espaços privilegiados para a visualização e, consequentemente, a partilha de imagens, do tipo de visual adotado pelos heróis, figuras emblemáticas do universo metálico. O som, o visual e os relatos desses heróis metálicos calcam o *heavy metal* e, oportunizam reiterpretações das suas posturas e imagens (JANOTTI JR, 2004, p.48-49), por parte de cenas espalhadas pelo mundo, Brasil e Belém-PA.

Outras questões foram importantes, sobre o conteúdo que achei em algumas publicações especializadas. Um exemplo foi o debate à respeito "do que é considerado *heavy metal* e quais bandas realmente são comprometidas com o gênero" (JANOTTI, JR, 2004, p.49).

Foi fundamental pensar os *fanzines*, em primeiro lugar, como um elemento da mídia da cena *underground* do *heavy metal* local e, não atrelado ao *mainstream* comunicacional da "música pesada". Usei o ponto de vista de Deena Weinstein (2000, p.178), no qual os fanzines ou zines, são revistas de pequeno porte, subseção de uma grande revista de *heavy metal*. Eles fazem parte do mundo artístico do *heavy metal* como um todo. Não tem esforços comerciais. São feitos pelos próprios *headbangers*. Eles surgiram no início dos anos 80, ao mesmo tempo, que o *heavy metal* estava se mundializando.[11]

Além do caráter pessoal dos *fanzines* a que me atentei, eles "criam uma rede que expande o globo, permitindo as trocas da 'informação *underground*'" (WEINSTEIN, 2000, p.178).

---

[11] Campoy (2008, p.64-65), baseado em Duncombe (1997,p.1-17), chama a nossa atenção e afirma que "desde os anos 30, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, esse tipo de revista vem sendo produzido pelos mais diversos movimentos sociais, desde os aficionados por filmes de ficção científica até as distintas facções do Partido Comunista italiano, passando pelos movimentos ecológicos e feministas dos anos 60" e segundo o mesmo autor, "a utilização dos *zines* por apreciadores de certos estilos de música se deve, principalmente, ao movimento *punk* inglês irrompido no final dos anos 70".

Acabam sendo "'postos de treinamento' para os mais bem sucedidos jornalistas musicais" e "se distinguindo por uma banda, área local e um subgênero do *metal*". Destacam-se, por fim, pela eliminação da distância entre os artistas de *heavy metal* e público *headbanger*, representada pelas "partes de terceiros com seus próprios interesses comerciais". O *fanzine*, valoriza as relações pessoais e a proximidade com fã de *heavy metal*, em contraposição, a impessoalidade e indiferença, promovidas pelo *mainstream* comunicacional do *heavy metal* (WEINSTEIN, 2000, p.178-179).

Campoy (2008) estende um pouco mais a discussão sobre os *fanzines* que, são na sua visão, uma "visão panorâmica do *underground*", ao redor do globo, do Brasil e do Pará, com suas inúmeras e mais plurais entrevistas, abordando bandas de incontáveis subgêneros, festivais, lançamentos fonográficos (*demo-tapes* em formato de *k7*, *Cd's-demo*, *EP's*, *LP's*, *splits*, *singles*), fotos, propagandas de selos e distros independentes, endereços para contato de bandas, músicos procurando músicos, pôsteres e traduções de letras.

Dessa forma, o "circuito *underground*", construído nos espaços da cidade pelos *headbangers*, "é sedimentado, fortalecido". Seus *zines*, expressam suas "idéias, experiências e ideologia dos seus donos e únicos jornalistas" e, se publicam uma entrevista "de uma banda nas páginas do seu zine significa que seu editor aprecia a banda em questão".

Todavia, não pude questionar esse tipo de fonte, sem me dar conta que, a pessoalidade do *zine* não retira a perspectiva comercial da sua movimentação. Porém, acima de tudo, mantive o foco, no espaço onde ele é criado, por quem e da onde ele o está criando, onde ele circula e sobre qual tipo de espaço artístico do *heavy metal* ele informa e, se as pessoas que são publicizadas via ele são desse espaço: o espaço *underground* (CAMPOY, 2008, p.68-69).

As letras das músicas trabalhadas aqui, foram, em um primeiro grupo, das *Stress* ("*Motorocker, a Lenda*"), Roosevelt Bala ("*Ditador do Metal*"), *DNA* ("*Working To Pay My Beer*") e *Thunderspell* ("*Lady In Black*"), bandas inseridas no *heavy metal* tradicional, seu subgênero preferencial. Ele remete às sonoridade, estética e assuntos das bandas oitentistas inglesas, aparecidas em meio ao *new wave of british heavy metal* e as norte-americanas de *heavy metal*.

No segundo grupo, tenho as letras de músicas das *Inferno Nuclear* ("*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*"), *Social Hate* ("*Ódio Social*") e *Petals Blade* ("*Violada*", "*Familícia*"), ordenadamente, encaixadas nos *thrash metal* e *thrash*/*death metal*, subgêneros embutidos no núcleo do *metal extremo*. E, as da *Klitores Kaos* ("*Feminicida*", "*Porrada Racha Macho*" e "*Homem Abortista*") notadas no *punk*/*hardcore*.

E, um terceiro grupo, diz respeito à letra da música das *Rhegia* ("*The March*") e

Icamiabas (“*Rebelião*”). Primeira banda pertencente ao *heavy metal* melódico com inserção de sonoridades amazônicas. E, a segunda dona de um “metal amazônico” também cheia de sonoridades regionais.

Demais letras de músicas de bandas, dos anos 80, 90 e 2000, não somente as especificadas a pouco, serão acionadas também, por serem registros públicos acerca das práticas sociais masculinas da cena local: *Black Mass* (*death*/*thrash metal*), *Morfeus* (*thrash metal*), *DNA* (*heavy metal*), *Stress* (*heavy metal*), *Soulmetal* (*heavy metal*), *Thunderspell* (*heavy metal*), *Mitra* (*heavy metal*), *Lord Byron* (*heavy metal*), *Plankton* (*heavy metal*), *Zênite* (*death*/*thrash metal*), *Foreword* (*heavy metal*).

As temáticas líricas do *heavy metal*, que fazem parte da sua dimensão verbal, podem ser divididas em dois grupos: as temáticas caóticas e as dionisíacas. O primeiro abrange desordem, conflito, oposição, contradição, incorporação de imagens de monstros, do grotesco, destruição, desastre, injustiça, resistência, rebelião e morte. Quase todos os subgêneros musicais do *heavy metal*, como o *thrash metal*, por exemplo, valorizam muito, em suas letras de música, essas temáticas (WEINSTEIN, 2000, p.38-43).

O segundo perpassa por exaltações ligadas ao sexo, às drogas e ao *rock* (o *heavy metal*, incluso). Esses assuntos são mais debatidos pelas bandas denominadas “*lite metal*”, “*glam metal*”, ou como ficou conhecido entre os *headbangers* brasileiros, “*metal farofa*” (WEINSTEIN, 2000, p.35-38).

As temáticas caóticas, que são as mais recorrentes no *heavy metal* do que as dionisíacas descendem historicamente, do *blues* afro-americano. As músicas do *blues*, retrataram fatos cotidianos da vida. E, como o cotidiano era dos afro-americanos e, as letras do *blues* eram repletas de desigualdade, opressão, intolerância religiosa e racismo, portanto, elas acabaram traduzindo esses aspectos (WEINSTEIN, 2000, p.38).

Esse discurso do caos, também, emprestou das tradições cristã (o Livro do Apocalipse, do Novo Testamento), pagã (agregado das religiões pré-cristãs do Norte da Europa), da retórica do entretenimento secular (a Literatura fantástica de autores como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, J.R.R. Tolkien, contos “*Espada e Feitiçaria*” de Conan, O Bárbaro e filmes de horror como “*Sexta-Feira 13*”), História Européia, cultura dos motociclistas e operários, os destacados assuntos de suas letras de música.

As letras das músicas das *Stress*, *DNA* e Roosevelt Bala, por exemplo, concentram-se nessa jornada do herói, indicativamente, nos cotidianos motociclístico, operário, nos contos de “*Espada e Feitiçaria*” e nas representações históricas de personagens guerreiros históricos da Europa. Essa jornada é uma narrativa da individualidade e que pode ser acionada tanto com

tintas políticas conservadoras e/ou à esquerda. E, todos os pontos das letras das suas músicas, foram estudados por "uma interpretação figurativa e contextual em vez de uma leitura literal". Não os percebi, na explicação de Hugo Leonardo Ribeiro (2007, p.70), enquanto "uma intenção agressiva, ou de incitação à violência gratuita". O que existiu, realmente, diz ele foi "uma recorrência da idéia da luta, da batalha, não somente no sentido físico e pragmático, como também no sentido ideológico, de luta por liberdade" (WEINSTEIN, 2000, p.34). As "letras não pretendem ser justamente sistemas integrados de significadores". Eu as compreendi como "significadores fragmentados e sugestivos", dados os refrões repetitivos das músicas da *DNA* (WEINSTEIN, 2000, p.34).

Os refrões acabaram sendo "importantes palavras ou frases". Eles foram "mais claramente articuladas pelo cantor do que o resto da letra", causaram um entendimento mais imediato, entre o que a banda quis dizer, expressar e, o que o público escutou (WEINSTEIN, 2000,p.34). Entendimento e identificação rápidos e sintéticos das temáticas caóticas por parte do público *headbanger* local via refrões das músicas cantados pelas *DNA, Stress e Roosevelt Bala*.

Além disso, sobre *Stress* e Roosevelt Bala, o discurso caótico de algumas letras de músicas, demasiado centrado em narrativas protagonizadas por guerreiros homens brancos heterossexuais, emaranharam-se com o neoconservadorismo político da extrema-direita. Uma pecualiridade, aviso, não passou despercebida nesse trabalho.

A *Thunderspell* engloba o *heavy metal* tradicional, assim como as *DNA*, *Stress* e *R.Bala*. Liricamente, os temas de suas músicas, concentram-se na dita jornada do herói. A letra de "*Lady In Black*", contudo, voltou-se para o meio urbano, o homem da cidade e seu contato com uma jovem mulher. A "*Lady In Black*" integra um número pequeno de músicas, dentro do *heavy metal* tradicional que abordam as relações de gênero, em comparação, com as que comunicam sobre as aventuras épicas do herói. Por permitir abordar os meandros da masculinidade e feminilidade na dimensão verbal do *heavy metal* local, ela é indispensável, para as considerações dessa pesquisa.

Em relação à *Rhegia*, sua particularidade repousa em abordar assuntos referentes à história e cultura do povos originários da Amazônia. Com isso, foge ao o que é tido como convencional aos assuntos caóticos do *heavy metal*. Por exemplo, em vez de guerras protagonizadas por homens brancos europeus, homens indígenas atuando em conflitos na região amazônica. Não deixa de ser um contraponto à perspectiva de *Bala* e *Stress*, visto que, o neoconservadorismo da extrema-direita, vê o meio ambiente como um lugar a ser explorado sem qualquer regulação legal e, os povos da floresta (indígenas, quilombolas, ribeirinhos,

camponeses), empecilhos a serem removidos por estarem atrapalhando os supostos "progresso" e "economia".

Em comparação com a *Rhegia*, a *Icamiabas* opõe-se quando também fala sobre a história e cultura dos povos indígenas da região, porque o faz pela ótica das mulheres amazônidas, em especial, as mulheres indígenas. Um contraponto à figura masculina guerreira indígena, muito abordada nas letras das músicas da *Rhegia*, além de tornar visíveis as mulheres indígenas em suas letras, personagens não abordadas no universo do *heavy metal*.

As letras das músicas das *Inferno Nuclear*, *Social Hate* e *Petals Blade*, por sua vez, versaram sobre os temas caóticos. No caso, referenciaram temáticas caóticas, os horrores concretos do mundo real ou possivelmente real, o isolamento e alienação dos indivíduos, a corrupção daqueles no poder, os horrores feitos pelas pessoas, uns aos outros ou ao meio ambiente, humor, ironia e radicalismo político (WEINSTEIN, 2000, p.50-51). Mas, a estética caótica dessas bandas, juntou-se a uma antifascista, antibolsonarista. Observei, analisei e conclui, como que, a estética caótica não deu mais conta das propostas dessas bandas e, elas, sentiram a necessidade e urgência, de juntá-la a um prisma antifascista, antibolsonarista com vistas à oposição ao neoconservadorismo da extrema-direita.

Ainda sobre a *Petals Blade* e, *Klitores Kaos*, são bandas possuidoras de letras que versam sobre as várias formas de violência de gênero perpetradas contra as mulheres. E, por isso, aliam à suas posturas antifascistas a luta feminista pela igualdade de gênero. São feixes presentes em suas questões líricas que mereceram atenção na pesquisa.

Aqui, fiz uso dos seguintes tipos de imagens, além daquelas veiculadas pelos videoclipes nos canais oficiais do *YouTube* das bandas em questão e seus perfis do *Facebook*: fotos, capas de álbuns, *EP's*, *singles* e *demo-tapes* achados em arquivos pessoais de músicos, musicistas e fãs de *metal* locais. É um repertório imagético centrado em figuras masculinas e femininas, sejam elas de personagens ou de músicos(cistas) de *metal* da cena *heavy metal* belenense. Essas imagens são, espaços da "imagética do *heavy metal*", por conclusão, definida pelo "terror com todos os seus demônios e seres sobrenaturais", o "medievo" e a "ficção científica de um mundo ora caótico, ora dionisíaco" (BRITO, 1996, p.6-11; SEWELL JR, 2012, p.43).

As imagens do *heavy metal* serviram, portanto, "como uma das muitas formas de identificação do grupo" e "símbolo de sua própria força e vitalidade". E, para as imagens em constante movimento, como os clipes, foi preciso pensar que a "valorização da performance é uma forma que as bandas encontram de demonstrar energia e vitalidade, elementos essenciais no *Rock*" (BRITO, 1996, p.12). O trabalhador de ferro-velho, motociclista, templário

guerreiro cristão, guerreiro deslocado no tempo, guerreiro indígena, criminoso subversivo, militar das forças armadas, assassino miliciano e o político, são, na ligação *heavy metal*-imagem, falam Denski e Sholle (1992, p.48), "figuras masculinas heróicas, guerreiros, protagonistas de ficção científica e histórias em quadrinhos, são enfatizados, junto com suas destreza e uso de máquinas de grande poder e destruição". Nas performances de suas iconografias, "os poderes do herói, da máquina e a heterossexualização do desejo", vem com a música *heavy metal*. Sendo que, o último, "produz oposições entre masculino e feminino, onde essas são entendidas como atributos expressivos de macho e fêmea" (DENSKI; SHOLLE, 1992, p.49).

E, essas mesmas figuras masculinas, relacionam-se com as representações femininas, aqui nessa tese, ilustradas pelas imagens de mulheres brancas e não brancas (negras, negras/indígenas), sendo a mulher indígena guerreira, a que mais destacou-se. Considerar tais imagens, é um meio de fugir ao padrão visual patriarcal do *heavy metal* e propor uma alternativa representacional feminina à hegemonia simbólica masculina da música pesada, tanto mundial quanto local.

Todas essas sugestões metodológicas são importantes, já que, eu estou considerando diferentes tipos de fontes de pesquisa que, possam vir a servir de sítios de informações acerca das masculinidades e feminilidades performadas pelos(as) músicos(cistas) da cena belenense de *heavy metal* veiculadas nas plataformas digitais *YouTube*, *Facebook* e da dinâmica das relações entre as diferentes masculinidades e feminilidades performadas no circuito espacial da cena.

2.3 Organização das demais seções da tese

As próximas seções informarão acerca: dos campos de estudos e referenciais teóricos dessa pesquisa (Seção III); o aporte teórico-conceitual mais preeminente da tese (Seção IV); histórico da cena *heavy metal* de Belém-PA, os limites do conceito de "cena musical" e a definição desse conceito adotada por essa investigação (Seção V); apresentação preliminar das presenças das questões de gênero, sexualidade, raça, classe e neoconservadorismo nas masculinidades performadas da cena metálica local (Seção VI).

O âmbito analítico da tese dividiu-se nas três últimas seções.

A Seção VII versou sobre o momento corrente das práticas sociais masculinas da cena local: surgimento, expansão da conexão masculinidade branca cúmplice, hipermasculinidade e neoconservadorismo de extrema-direita, instalada entre músicos e fãs, de modo mais pulsante, desde 2018, as eleições presidenciais que levaram Bolsonaro ao poder. Porque o

capítulo anterior, deixou apresentado as bases conservadoras que, viriam a ser utilizadas, recentemente. Também será mostrada uma masculinidade branca contrária à essa neoconservadora, uma masculinidade branca antifascista. Entrevistas gravadas, entrevistas para páginas do *facebook* e canais do *youtube*, entrevistas para *blogs*, publicações nas plataformas digitais *YouTube*, *Facebook*, capas de álbum e *EP*, letras de músicas das bandas e videoclipes, permitiram essa conclusão.

Bem como, na Seção VIII, os agenciamentos de contranarrativas construídas como contraponto à masculinidade branca cúmplice e sua hipermasculinidade performada da cena, feitos por uma fração de homens não brancos (negros, negros/indígenas), não hegemônicos e antifascistas. Soma-se a isso, as limitações deles e a existência de outras masculinidades não hegemônicas não brancas (negras, negras/indígenas) não antifascistas e antifeministas. Aqui, entrevistas gravadas, entrevistas para páginas do *facebook* e canais do *youtube*, entrevistas para *blogs*, publicações nas plataformas digitais *YouTube*, *Facebook*, letras de músicas das bandas e videoclipes também me levaram a essa dedução.

A Seção IX tratou das feminilidades da cena *heavy metal* de Belém-PA. Primeiro, preocupei-me com a história das primeiras mulheres fãs, musicistas, produtoras de eventos, empresárias de bandas locais, suas ações na construção da cena local e relações com os homens dela (fãs e músicos) permeada de práticas machistas, no decorrer dos anos 1980 e 1990. Segundo, detive-me nos anos 2000, na sua 2a década, com a atenção voltada para as atuações da *Petals Blade*, banda de *thrash*/*death metal* de Castanhal (município, RMB), liderada por 2 mulheres (Alana Fernandes e Norielly Magalhães), com fortes posições feministas, antifascistas e que, a partir delas, encampou lutas contra a violência de gênero, a LGBTQUIA+fobia e o governo de extrema-direita do ex-presidente Bolsonaro (2019-2022), através de shows, participações em eventos e produção audiovisual. Nesses embates, opuseram-se à hipermasculinidade neoconservadora pregada por Bolsonaro, praticada pelo seu governo, aplicada de maneira cúmplice por uma parcela de músicos brancos cis heterossexuais classe média/média alta, outrora dominantes (anos 1980 e 1990) e que, durante esse governo extremista, quiseram gozar dos seus privilégios, reviver sua hegemonia masculina perdida. E, na última parte dessa seção, voltei minha atenção para as mulheres não brancas (negras, negras/indígenas) musicistas e fãs locais, para investigar como seus marcadores sociais de gênero, sexualidade, raça e classe moldaram suas identidades e por quais meios relacionaram-se com os homens brancos, não brancos (negros, negros/indígenas) e as mulheres brancas da cena local.

Nas Considerações Finais, fiz menções finais aos achados sobre a dinâmica de

funcionamento das relações de gênero (masculinidades e feminilidades) nos espaços físicos e digitais da cena *heavy metal* belenense, pelos quais foram observados o escoamento de sua produção e consumo metálicos, durante o intervalo 1980-2025. E, destaquei a diversidade, as diferenças, conflitos e as resistências existentes nas complexas formações das masculinidades e feminilidades da cena local.

3. Campos de Estudos e Referenciais Teóricos

3.1 Epistemologia Feminista

Conforme o movimento feminista prosseguia, desde os seus primeiros dias no fim do século XIX, houve um momento em que, as mulheres sentiram a necessidade de criar sua própria teoria do conhecimento, em vista da hegemonia masculina quanto aos ditos critérios para se fazer ciência, fundamentados na suposta neutralidade politica e cultural que, se opunha às outras propostas de pesquisa, fora desse quadro dominante, como as de cunho feminista, encaminhadas por mulheres.

A Epistemologia Feminista ou Teoria do Ponto de Vista Feminista, pelas palavras de Sandra Harding, uma de suas principais formuladoras, apareceu nos anos 70 e 80 do século XX como uma teoria crítica feminista, sobre relações entre produção de conhecimento e práticas de poder (HARDING, 2004, p.1). Intentou explicar o surpreendente sucesso da emergente pesquisa feminista em uma ampla gama de projetos. Consequentemente, foi proposto não apenas como uma teoria explanatória, mas também, prescritivamente, como um método ou metodologia para guiar futuras pesquisas feministas.

Além disso, o relato de Harding mostrou que, expandiu horizontes convencionais de campos ou disciplinas mencionadas para incluir teoria social normativa. Distintas concepções de natureza humana e sociedade ideal estão por trás de pesquisas feministas. Por isso, teoria do ponto de vista é explanatória e normativa. Ela também foi apresentada como um jeito de empoderar grupos oprimidos, valorizar suas experiências e apontar em direção a um caminho para desenvolver uma "consciência oposicional" (HARDING, 2004, p.2).

A teoria do ponto de vista tem uma história inicial no pensamento marxista (HARDING, 2004, p.2-3). E, no mesmo período, os temas da teoria do ponto de vista (a "lógica do ponto de vista"), também apareceram nos pensamentos de vários movimentos sociais pró-democráticos, que não reclamam o legado marxista, terminologia do ponto de vista ou feminista. Movimentos sociais por justiça raciais, étnicos, antiimperialistas e *queer*, rotineiramente, produzem temas do ponto de vista. Esse fenômeno sugere que a teoria do ponto de vista é um tipo de epistemologia, metodologia, filosofia da ciência e teoria social orgânicas que podem surgir quando pessoas oprimidas ganham voz pública (HARDING, 2004, p.3).

Ao seguir essa linha de argumento de Harding (2004, p.5), os movimentos de mulheres precisavam de conhecimento que fosse para as mulheres. Apesar das mulheres serem os objetos de pesquisa, a elas não eram permitidas, nas instituições ou universidades, estruturas conceituais para que virassem as autoras do conhecimento. Quer dizer que, as mulheres não

podiam produzir conhecimento que respondessem suas questões sobre natureza e relações sociais. Já que, o orador das sentenças científicas nunca eram as mulheres. Era supostamente a humanidade em geral.

O sujeito do conhecimento reivindicava ser um agente idealizado que performava o "gatilho de deus" de falar autoritariamente sobre tudo no mundo de nenhuma localização particular ou perspectiva humana alguma (HARAWAY, 1995, 18-22). A idéia da pesquisa "falar" de localizações sociais, históricas e particulares esteve fora de questão por normas de pesquisa padrão. As pesquisadoras feministas nunca atingiam as desejadas neutralidades política e cultural exigidas pelos métodos científicos e relacionados procedimentos administrativos das instituições. As disciplinas dessas instituições e as instituições em si, eram cúmplices de agendas androcêntricas e sexistas. Mais especificamente, agendas masculinas supremacistas brancas heterossexuais burguesas e ocidentais. Estruturas conceituais androcêntricas, economicamente favorecidas, racistas, eurocêntricas e heterossexistas garantiram ignorância e erros sistemáticos não apenas sobre a vida dos oprimidos, mas também sobre a vida dos seus opressores e, portanto, sobre como funcionavam a natureza e as relações sociais em geral. Nos dominantes relatos androcêntricos, permaneceu misterioso através de quais processos as escolhas de vida das mulheres tornaram-se tão restritas. (HARDING, 2004, p.5).

Esse apanhado de Harding sobre o estado da pesquisa científica nas instituições de ensino superior naquele momento, conecta-se com a minha tese. Porque ao optar pelo uso de uma epistemologia feminista para embasar minha pesquisa sobre as construções das masculinidades na cena *heavy metal* de Belém-PA nos Sécs.XX-XXI, posso descortinar os funcionamentos das vidas desses homens músicos e fãs de *heavy metal*, detidamente os que integram a masculinidade cúmplice branca cisheterossexual classe média/média alta performadora de traços regressivos hipermasculinos ligados ao neoconservadorismo da extrema-direita, suas naturezas e relações sociais. E, também das críticas feitas, alternativas propostas por parte de músicos não brancos de *heavy metal* classe média baixa periferizados e alguns músicos brancos antifascistas a esse molde masculino da cena belenense. Além de ajudar a compreender essas dinâmicas das masculinidades, torna-se possível verificar suas relações com mulheres brancas fãs, musicistas, produtoras de eventos, empresárias de bandas, mulheres não brancas (negras, negras/indígenas) musicistas e fãs, além das relações entre esses diferentes grupos de mulheres junto às várias violências emergidas das dinâmicas dessas relações.

Quando digo “posso”, no parágrafo anterior, digo que um postulado feminista foi útil à minha própria pesquisa e reflexão sobre homens e masculinidades: o do “saber localizado” (HARAWAY, 1995). Trata-se, diz Vigoya (2018, p.19), da “pertinência e o privilégio epistêmico de um conhecimento situado”, construído com, críticas e questionamentos à minha posição privilegiada, que fez surgir uma valorização política para compreender as masculinidades. Assim, minha posição de homem branco cisheterossexual classe média no contexto belenense e, a submissão inicial minha de um projeto de pesquisa de doutorado que visava estudar somente protagonismo feminino na cena *rock* da capital pararense, me levou a deslocar minhas perguntas sobre a atuação das mulheres de um cenário unidimensional de gênero “para outro, pluridimensional, no qual o gênero se entrecruza com outras formas de dominação (de classe, raça e etnicidade)” (VIGOYA, 2018, p.19), no qual as masculinidades da cena *heavy metal* local relacionam-se entre si, com as feminilidades e ambas se entrecruzam com formas de dominação de classe, raça, gênero, sexualidade e nação.

A Epistemologia Feminista, cita Margareth Rago, tem como principais, as seguintes características: a subjetividade como forma de conhecimento, uma nova relação entre teoria e prática, relativismo cultural, a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades múltiplas (RAGO, 1998, p.7-8).

Sobre a subjetividade como forma de conhecimento, Donna Haraway (1995, p.18) outra elaboradora inicial da Epistemologia Feminista, a caracterizou na frase: “objetividade feminista significa, simplesmente, saberes localizados”. Essa “objetividade forte”, como diria Harding (2004, p.127-140), trata do questionamento da produção do conhecimento entendida como processo racional e objetivo para se atingir a verdade pura e universal, e a busca de novos parâmetros da produção do conhecimento. Essa criticada noção de verdade baseia-se na prevalência de um sujeito do conhecimento eurocêntrico cuja visão se colocaria como a de um demiurgo situado em um panteão superior de observação do mundo. Ao colocar a verdade pura e universal em xeque, a “objetividade forte” aponta, então, para a superação do conhecimento como um processo meramente racional: as mulheres incorporam a dimensão subjetiva, emotiva, intuitiva no processo do conhecimento, questionando a divisão corpo/mente, sentimento/razão (RAGO, 1998, p.7). Harding (2019) enumera os modos de funcionamento da “objetividade forte” em um projeto de pesquisa: a forma e o propósito do projeto de pesquisa; um foco na objetividade das metodologias de pesquisa chama atenção para um certo tipo de ideal político e intelectual de diversidade; iniciar a pesquisa para além dos quadros conceituais dominantes; interrogar também como compromissos culturais podem

promover o crescimento do tipo de conhecimento que determinada comunidade deseja e uma lógica do questionamento.

Harding (2004, p.7) ocupa-se um pouco mais sobre a questão. Afirma que, diferenças na opressão podem se tornar recursos políticos e científicos. Todo conhecimento é sempre socialmente situado. A situação de um grupo oprimido é diferente da do dominante. Sua situação dominada habilita a produção de distintos tipos de conhecimento. Conhecimento é baseado em experiências e, diferentes experiências devem permitir diferentes percepções de nós mesmos e nossos ambientes.

Cada grupo oprimido pode aprender a identificar as suas oportunidades distintas e, transformar uma característica opressiva das condições do grupo em uma fonte de visão crítica sobre como a sociedade dominante pensa e está estruturada. Assim, as teorias do ponto de vista mapeiam como uma desvantagem social e política pode ser transformada em uma vantagem epistemológica, científica e política (HARDING, 2004, p.7-8).

Harding (2004, p.10) fechou suas considerações, colocando de maneira firme que, o foco da teoria do ponto de vista na localização histórica e social dos projetos de conhecimento é na forma como o trabalho político e intelectual coletivo pode transformar uma fonte de opressão em uma fonte de conhecimento e libertação potencial. Ela dá uma contribuição distinta para projetos de justiça social, bem como para a nossa compreensão das pré-condições para a produção de conhecimento.

A nova relação entre teoria e prática, delineia um "novo agente epistêmico, não isolado do mundo, mas inserido no coração dele, não isento e imparcial, mas subjetivo e afirmando sua particularidade". Ao contrário do desligamento do cientista em relação ao seu objeto de conhecimento, o que permitiria produzir um conhecimento neutro, livre de interferências subjetivas "clama-se pelo envolvimento do sujeito com seu objeto". Essa é uma nova idéia da produção do conhecimento. Não o cientista isolado em seu gabinete, testando seu método acabado na realidade empírica, livre das emoções desviantes do contato social. Mas, "um processo de conhecimento construído por indivíduos em interação, em diálogo crítico, contrastando seus diferentes pontos de vista, alterando suas observações, teorias e hipóteses, sem um método pronto". A idéia reafirmada aqui é a de que "o caminho se constrói caminhando e interagindo" (RAGO, 1998, p.7-8). O meu caminho de tese, a toda hora, um insider da cena metálica belenense e um pesquisador acadêmico.

O relativismo cultural questiona também a "noção de que este conhecimento visa atingir a verdade pura, essencial. Reconhece a particularidade deste modo de pensamento e abandona a pretensão de ser a única possibilidade de interpretação" (RAGO, 1998, p.8). Concordo com

Harding (1993, p.23) quando ela diz “Uma forma de resolver o dilema seria dizer que a ciência e a epistemologia feministas terão um valor próprio ao lado, e fazendo parte integrante, de outras ciências e epistemologias - jamais como superiores às outras”.

Por isso, o meu uso de um prisma interdisciplinar para demonstrar o funcionamento das dinâmicas de formação e relações das masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* de Belem-PA. Introdutoriamente, nos anos 1980 e 1990, para sustentar o foco da tese, as masculinidades e feminilidades entre 2015 e 2025.

E, a historicidade dos conceitos e a coexistência de temporalidades múltiplas, para os estudos feministas, ocorre uma inovação, na maneira como trabalham com as multiplicidades temporais, descartando a idéia de linha evolutiva inerente aos processos históricos. Como eu lidei, nessa tese, com uma baliza temporal variada, as múltiplas temporalidades me auxiliaram em uma melhor percepção das continuidades e mudanças nas construções das masculinidades e feminilidades da cena local no decorrer dos séculos XX e XXI.

Em meio aos avanços do movimento feminista nos anos 80, 90 e 2000, o campo dos Estudos Sobre os Homens e as Masculindades, foi sendo lapidado e se consolidando como uma importante parte, agora, dos Estudos das Relações de Gênero e, não mais, dos Estudos de Mulheres. Esse foi o nome vigente até os anos 1980, quando a categoria “gênero” substituindo a de “mulher”, passou a vigorar nas pesquisas acadêmicas, em função da atenção redirecionada para o aspecto relacional das questões de gênero.

3.2 Estudos Sobre as Masculinidades: origem, desenvolvimento e estabelecimento

A partir da metade dos anos 80, na Austrália (Oceania), com sociólogos (CONNELL, 2013, p.242). Antes disso, no começo da década, eles mesmos, haviam produzido relatórios de um estudo de campo sobre desigualdade social nas escolas australianas (KESSLER et al.,1982), feito uma discussão conceitual relacionada à construção das masculinidades (CONNELL, 1983) e à experiência dos corpos de homens e realizado um debate sobre o papel dos homens na política sindical australiana (CONNELL, 1982). Esse último, forneceu as evidências empíricas de múltiplas hierarquias (de gênero e classe), entrelaçadas com projetos ativos de construção do gênero.

Em 1985, no artigo “*Towards a New Sociology of Masculinity*”, T.Carrigan, J.Lee e Raewyn Connell (à época, Robert William Connell), sistematizaram as conclusões dos textos pioneiros. Nele, uma crítica extensiva à literatura sobre o “papel sexual masculino” foi feita e, a proposta de um modelo de masculinidades em múltiplas relações de poder. Seguiu-se a ele, “*Gender and Power*” (1987), livro de Connell que sistematizou uma teoria de gênero

sociológica. O conceito de "masculinidade hegemônica", apareceu aí, pela primeira vez e, as páginas que tratavam dele, foram fonte para muitas citações (CONNELL, 2013, p.243-244).

As teorias feministas do patriarcado[12], os debates sobre o papel dos homens na transformação do patriarcado[13], os escritos de Gramsci, literatura sobre o "papel sexual do homem" na psicologia social e sociologia, teóricos do movimento de liberação *gay* e a pesquisa social empírica (etnografias) dos anos 70 e 80, originadas nos EUA, foram as bases para a elaboração dessa sociologia da masculinidade e a idéia de "masculinidade hegemônica" (CONNELL, 2013, p.243-244)

Entre o final dos anos 80 e início dos 90, pesquisas sobre as masculinidades intensificaram-se nos EUA[14], Canadá[15], Reino Unido[16] e França[17].

Elas estavam se consolidando como um campo acadêmico, apoiado por uma série de conferências, publicações de livros (BROD, 1987) e revistas acadêmicas. Rapidamente, a agenda de pesquisas nas ciências sociais e humanidades se expandiu. O livro "Masculinities" (1995), mais um de Connell, veio a público nesse momento e, já apresentava um refinamento teórico-metodológico fundamental para discutir as masculinidades. Tornou-se uma referência obrigatória do campo. Além de uma explicação mais pormenorizada da "masculinidade hegemônica", identificou outras três configurações de masculinidade: "subordinada", "cúmplice" e "marginalizada". (CONNELL, 2013, p.245-246). A aplicação do conceito de "masculinidade hegemônica", deu-se na educação, educação física, criminologia, estudos de mídia, saúde, administração, geografia e direito.[18]

Essa consolidação, também informou, as transferências dos olhares acadêmicos das ciências humanas e sociais da margem para o centro (SCHUCMAN, 2020, p.49), dos grupos minoritários, não dominantes (mulheres, classe trabalhadora, lésbicas, homens *gays*, pessoas deficientes, idosos e grupos étnicos), para os hegemônicos, os que configuravam a norma da sociedade (homens, heterossexuais, brancos, europeus, classe trabalhadora) (DYER, 2002 [1988], p.127). Antes, muitos estudos queriam falar de como esses grupos "marginais" eram

---

[12] Ver: CHODOROW, 1978; DWORKIN, 1985,1981; MAcKINNON, 1979, 1985; RICH, 1980; RUBIN, 1975; SEDGWICK, 1985; WITTIG,1980.
[13] Ver: GILLIGAN, 1982.
[14] Ver: KIMMEL, 1995, 1991, 1987; MESSNER, 1994, 1992; MESSNER; SABO, 1990; MESSNER; KIMMEL, 1989.
[15] Ver: KAUFMAN, 1994, 1987
[16] Ver: HEARN, 1998, 1992; SEIDLER, 1997, 1994
[17] Ver: BOURDIEU, 1998; CASTELAIN-MEUNIER, 1988; DAGENAIS, 1998; DEVREUX, 1999, 1998, 1988; FERRAND, 1984; MOLINIER, 1999; WELZER-LANG, 1991
[18] Ver: BERG, 1994; CHENG, 1996; COCKBURN, 1991; GORDON, 1995; HANKE, 1992; JANSEN; SABO, 1994;MARTINO,1995;MESSERSCHMIDT,1993; NEWBURN; STANKO, 1994; SABO; MESSERSCHMIDT, 1995; SKELTON, 1993; THORNTON, 1989

representados, indicar que isso era parte de suas opressões e destacar suas representações como políticas, atreladas aos jogos de poder. Todavia, nas palavras de Dyer (2002 [1988], p.127), em seu artigo “White”:

> Olhar com tamanha paixão e unicidade de propósito para os grupos não dominantes teve o efeito de reproduzir o sentimento de estranheza, diferença e excepcionalidade desses grupos, o sentimento de que eles constituem desvios da norma. Entrementes, a norma seguiu adiante, como se fosse a maneira natural, inevitável e comum de sermos humanos.

Dessa forma, os estudos de raça e racismo deslocaram-se dos “outros” racializados para o centro sobre o qual foi construída a noção de raça, ou seja, para os brancos, gerando novos enfoques, chamados de “estudos críticos sobre a branquitude”, pioneiramente surgido nos EUA, mas, havendo produções acadêmicas no Brasil, África do Sul, Austrália e Inglaterra. Foi um análogo lógico para os estudos feministas que, estrategicamente, reformularam o saber convencional que, diz ser problemática a posição da mulher na sociedade. Recolocando assim, a questão em outros parâmetros. Ao considerarem a categoria “gênero” como relacional, passaram também a estudar e levantar “o problema do homem”, retirando assim, a mulher do foco problemático no qual recaíam os estudos sobre as desigualdades de gênero. E, nesse mesmo prisma, a heterossexualidade passou a ser questionada em sua norma e suas práticas, com a finalidade de desmarginalizar a homossexualidade.

Chamo Jota Mombaça, pensadora trans, potiguar e mundana, para quem verificar e dissecar a norma é essencial:

> Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. A não-marcação é o que garante às posições privilegiadas seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora (Mombaça, 2016, p.11-15)

Em todos os casos, o intuito era tirar a atenção dada às identidades tidas como marginais e, voltar para a autoconstrução do centro, com o desejo de ver, revelar e denunciar o seu conteúdo que, até então, havia sido privado de uma análise crítica. Esse deslocamento aproxima-se do conhecimento das estruturas de poder fundamentais que servem de esteio à compreensão que os indivíduos tem de si mesmos e, revela o caráter de constructo da posição social ocupada pelos descendentes de europeus, materializados em uma masculinidade heterossexual branca classe média/média alta, detentora de bens (materiais e simbólicos),

acessibilidade aos espaços de poder, com escolaridade completa e exercendo as profissões mais "prestigiadas", além de ocuparem lugares de comando no mercado de trabalho, sistematicamente beneficiada. Do mesmo modo que, revela as estratégias coletivas, conscientes e inconscientes, mediante as quais, essa vantagem é obtida e preservada.

Diante dos destaques dados aos marcadores sociais (gênero, sexualidade, raça, classe, nacionalidade) nesse deslocamento, como elementos fundamentais para entender e questionar as operações dos grupos hegemônicos, é impossível não mencionar a contribuição dada pelo feminismos negro norte-americano[19] e de mulheres mexicano-estadunidenses[20] entre o final dos anos 70 e toda a década posterior. O entendimento de que, era preciso considerar as diferenças entre mulheres, entre homens, segundo classe social, pertencimento étnico e racial, idade e orientação sexual, junto ao uso conceitual da "interseccionalidade", ajudou a examinar criticamente as dificuldades experimentadas por homens negros norte-americanos e mexicano-estadunidenses. E, para alcançar as metas que as versões hegemônicas da masculinidade americana (homem heterossexual branco cristão) lhes impunham, sem deixar de lado as características sexistas de certas formas de masculinidades negra norte-americana e mexicano-estadunidense (VIGOYA, 2018, p.50).

As reflexões sobre as masculinidades negras norte-americanas, continuaram e, adentraram nos anos 2000, sendo marcadas pelos "*The Will To Change: Men, Masculinity and Love*" ("A Vontade de Mudar: Homens, Masculinidade e Amor") e "*We Real Cool: Black Men and Masculinity*" ("Nós Somos Muito Legais: Homens Negros e Masculinidade"), livros publicados em 2004, por bell hooks, aquela, dentre as feministas negras, que mais se dedicou ao tema. Não apenas se dedicando à essas duas obras específicas, mas também, escrevendo capítulos sobre masculinidade em várias de suas obras (HOOKS, 2015, 2002, 1994, 1992, 1990, 1989, 1984, 1981).

No final da década de 90 e chegada dos anos 2000, o campo consolidou-se mais, com o aparecimento de monografias sobre masculinidades em toda disciplina científica social e comportamental e, em todo campo de humanidades.[21] E, as políticas públicas andaram em paralelo com esse debate das pesquisas.[22]

---

[19] Ver: DAVIS, 1981; HOOKS, 1989, 1984, 1981; LORDE, 1984; WALLACE, 1979

[20] Ver: ANZALDUA, 1987, 1981; MORAGA, 1981

[21] Os indicativos desse crescimento, foram as revistas acadêmicas (*Men and Masculinities*, *International Journal Of Men's Health*, *Journal Of Men's Studies*, *Psychology Of Men and Masculinity*, *Working With Men*, *Masculinities* e *IASOM Bulletin*), editoras lançando coletâneas (*Beacon*, *Routledge*, *Unwin Hyman*, *Zed*) e site com indicações bibliográficas (*The Men's Bibliography*). Os estudos também se mundializaram com coleções de pesquisas publicadas na Austrália, Brasil, França, ex-países soviéticos, Alemanha, Japão, América Latina, Oriente Médio, Nova Zelândia e regiões nórdicas (CONNELL; HEARN; KIMMEL, 2005, p.1-2).

[22] As 4ª Conferência Mundial Sobre Mulheres (1995) e Divisão para o Avanço das Mulheres das Nações

As abordagens das ciências humanas teve foco específico nos tópicos de homens e masculinidades e, podem ser caracterizadas pelos(as) considerações dos conhecimentos feministas, *gay* e outros conhecimentos críticos de gênero; reconhecer homens e masculinidades como explicitamente genderizados; entendê-los como socialmente construídos, produzidos e reproduzidos em vez de, "naturalmente", de um jeito ou de outro; vendo homens e masculinidades como variáveis e mudando pelo tempo (História) e espaço (cultura), dentro das sociedades e pelos cursos das vidas e biografias; enfatizando as relações dos homens, ainda que de forma diferenciada, com o poder de gênero; abranger tanto o material quanto o discurso em análise e interrogando a intersecção do gênero com outras divisões sociais na construção de homens e masculinidades, já que, homens e masculinidades são moldados por diferenças de idade, situação de classe, etnicidade e racialização (CONNELL; HEARN; KIMMEL, 2005, p.3-4)

Elas garantiram desenvolvimentos em quase todas as principais ciências sociais em relação aos estudos sobre as masculinidades (sociologia, psicologia social, ciência política, estudos culturais, educação, estudos de mulheres, estudos de gênero, estudos *gay*, estudos pós-coloniais). E, eles, em boa parte, são multidisciplinares ou interdisciplinares. As suas perspectivas teóricas mapeadas foram positivismo, relativismo cultural, psicanálise, interpretativismo, teoria crítica, neomarxismo, feminismo, pós-estruturalismo,pós-modernismo e pós-colonialismo. As metodologias diversificaram-se, conforme as pesquisas avançavam: pesquisas sociais, análises estatísticas, etnografias, entrevistas, pesquisa qualitativa e abordagens desconstrutivistas (CONNELL; HEARN; KIMMEL, 2005, p.4)

Esse momento, foi capturado e, concentrou no livro "*Handbook of studies on men and masculinities*" (2005), organizado por R.Connell, J.Hearn e M.S.Kimmel, os(as) principais autores(as) que discutem as masculinidades, tanto do norte global (América do Norte e Europa), quanto do sul global (Américas do Sul e Central, África, Ásia, Oceania), junto com seus artigos. Tornou-se uma coletânea imprescindível para os que queriam conhecer mais sobre e se aprofundar nas referidas abordagens.

Com o avançar dos anos 2000 até o dias de hoje, Connell (Austrália), Kimmel (EUA), Messner (EUA), Kaufman (Canadá), Hearn (Reino Unido), Messerschmidt (EUA), destaques na área oriundos desses países anglófonos, continuaram apresentando obras que, alargavam os olhares sobre as relações de gênero em perspectiva global, pelos olhares dos países do sul global, os próprios tipos de masculinidade, os momentos da passagem da adolescência para a

---

Unidas(2003), reclamaram a presença masculina para, também, opor-se as assimetrias de gênero mundiais.

fase adulta de garotos, as jovens masculinidades, reflexões sobre a igualdade de gênero, relações entre masculinidade e crime, a importância de uma masculinidade feminista, a necessária entrada dos homens na luta por igualdade de gênero e os estudos mais recentes que, intersectam gênero, sexualidade, raça, classe e nacionalidade.[23]

Da França, nos anos 2000, trabalhos com diferentes enfoques disciplinares e teóricos junto à eventos acadêmicos, também despontaram.[24] Foram eventos que fizeram avançar as discussões acadêmicas sobre o assunto no país. G.L.Mosse, autor de um desses trabalhos, traçou a evolução do estereótipo masculino e sua ancoragem na história ocidental moderna desde o nascimento da sociedade burguesa. Interessou-se pela relação desse estereótipo com as convenções morais da modernidade, o nacionalismo europeu, o fascismo e o nazismo e pela oposição entre as masculinidades ideais do escoteiro, ginasta, soldado moderno, aventureiro e, as masculinidades estigmatizadas de judeus, ciganos e homossexuais (VIGOYA, 2018, p.48). A outra obra, de A.Corbin, J.J.Courtine e G.Vigarello, preencheu um vazio na história cultural sobre as representações da virilidade. Da antiguidade grega e romana ao século XXI europeu, o livro rastreia as variações temporais e os diferentes contextos de uma matriz comum ao modelo de masculinidade que os(as) autores(as) definem como um ethos viril, hegemônico, fundado sobre um ideal de força física, de firmeza moral, de potência sexual e de dominação masculina" (VIGOYA, 2018, p.49).

3.3 Estudos Sobre as Masculinidades Nas Pesquisas em Comunicação

No Brasil, segundo Costa e John (2013, p.2), unicamente, no início dos anos 90, é que surgem as pesquisas na Comunicação que, relacionam relações de gênero e mídia. No intervalo 1992-1996, doze de 754 teses e dissertações produzidas, foram classificadas como estudos de gênero e comunicação (ESCOSTEGUY; MESSA, 2006, p.68). Mídia impressa e mídia audiovisual, foram consideradas por esses poucos trabalhos. A questão é que, nenhum desses doze trabalhos abordou o masculino. Em "A temática das relações de gênero nos estudos de comunicação", a mesma Escosteguy et.al. (2003), pesquisando a produção sobre o assunto, entre 1990 e 1999, nos Revista Brasileira de Comunicação – Intercom, a Revista Comunicação & Sociedade e a Revista Diá-logos de la Comunicación, da *Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social* – FELAFACS, periódicos do campo

[23] Ver: CONNELL, 2019, 2016, 2015, 2011, 2007;FARBER; KIMMEL, 2017; KAUFMAN, 2019; KAUFMAN; KIMMEL, 2011; KIMMEL, 2018, 2013; MESSERSCHMIDT, 2018; SEIDLER, 2006

[24] "The Image Of Man: The Creation Of Modern Masculinity" (1996), livro de G.L.Mosse, "História da Virilidade" (2011,1ª edição em francês e, 2013, 1ª edição brasileira), uma coleção de 4 volumes recheados de artigos de autoras(es) franceses(as), organizados por A.Corbin, J.J.Courtine e G.Vigarello e, os seminários "Jornada de Estudos EFiGiES 'História das masculinidades na França' (1789-1945)"(2006)

acadêmico da comunicação, deduziu que, a escassa produção refletia a pouca atenção demandada aos estudos de gênero.

Escosteguy e Messa (2006), mais uma vez, para a fase 1992-2002, alertou, pela contagem de dissertações e teses apresentadas e defendidas dos PPGCOMs, unicamente 65 delas, adotavam a temática dos estudos de gênero como objeto de investigação. Nos dois estados de arte de Escosteguy (2006, 2003), ficou bem sublinhado a nuclearidade de pesquisas em torno do gênero feminino/mulher. A predileção investigativa e a baixa tomada de responsabilidade para assumir o "masculino" como objeto de estudo, explicam essa centralização.

É, apenas entre 1997 e 1999 que, o "lançamento do tema na pesquisa brasileira e o crescimento do número de trabalhos sobre gênero e comunicação. Das 835 teses e dissertações defendidas nos três anos especificados, 17 enfocam a temática de gênero – cinco a mais que no período anterior" (ESCOSTEGUY; MESSA,2006,p.70). Nesse mesmo período, apareceram três pesquisas que enfatizam o masculino, nenhum deles, porém, no âmbito da recepção. Destaco, esses trabalhos, baseando-me em Escosteguy e Messa (2006, p.71-72):

> O primeiro, de Dario Girdano Caldas (USP, 1998), é intitulado O velho e o novo na moda masculina: o processo de difusão da inovação no segmento clássico. O autor parte do pressuposto que o "masculino clássico" é o segmento que incorpora mais lentamente a inovação e faz um estudo que se propõe a reconstruir a genealogia dessa tendência, chamada de "novo costume". O segundo, de Flailda Brito Garboggini Siqueira (USP,1999), é um estudo sobre a representação masculina na publicidade televisiva dos anos 90, chamando-se O homem no espelho da publicidade: reflexão e refração da imagem masculina em comerciais de TV nos anos 90. Trata-se de uma análise dos elementos do discurso publicitário, à luz da teoria semiótica. Retomando a metodologia greimasiana, a autora procura identificar uma tipologia de estereótipos de gênero utilizados nos comerciais mais representativos da década.

"Repórter Eros: O sexo no jornalismo de revistas masculinas, femininas e gays" (2001), dissertação de Valmir José da Costa, completa esse trio. Além desses três trabalhos, descobri, nas minhas procuras por trabalhos que falassem de masculinidade na mídia, "O Masculino Na Mídia: Repertórios Sobre a Masculinidade na Propaganda Televisiva Brasileira", dissertação de Benedito Medrado-Dantas, defendida no programa de pós-graduação em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Ela não foi desenvolvida na comunicação, no entanto, sua preocupação central sobre as performances masculinas na propaganda televisiva nacional, também é pertinente para esse levantamento, mesmo não sendo em comunicação.

Jacks, Menezes e Piedras (2008), pesquisaram as teses e dissertações defendidas nos PPG em Comunicação, nos anos 1990. E, no seu total, 22 deles estabeleceram algum tipo de reflexão relacionando mulher e mídia, "sendo que dessas, apenas sete tem como objetos de estudo a recepção feminina" (JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p.186). Foram trabalhos sobre gênero, feitos a partir das mulheres. Isso não significou a "discussão, problematização referente às relações de gênero, ao contrário, a categoria gênero foi utilizada para indicar uma distinção sexual entre masculino e feminino" (ESCOSTEGUY, 2006; JACKS; MENEZES; PIEDRAS, 2008, p.199). Quer dizer que, as únicas sete pesquisas a trabalharem gênero e recepção nos anos 1990 não o fizeram a partir da problematização da construção social/cultural de gênero, de uma perspectiva relacional entre homens e mulheres e, entre os próprios homens (COSTA; JOHN, 2013, p.3). As únicas exceções, foram as três citadas à pouco que, versaram sobre as masculinidades.

De 2000 a 2002, foram levantadas em torno de 1665 teses e dissertações, das quais 36 vinculam-se à temática de gênero, todas tratam da representação do feminino (COSTA; JOHN, 2013, p.3). Amplamente, confirmou a continuação do comportamento dos anos 90, quando do total de trabalhos desenvolvidos, 22 deles estabeleceram algum tipo de reflexão relacionando mulher e mídia.

Ao ir de 2000 à 2010, ainda concordando com Jacks et al.(2011) e Jacks, John e Silva (2012), com o complemento da varredura de Danilo Postinguel (2021, p.41-44) acumulam-se 29 estudos que articulam a questão de gênero. E, entre eles, 16 se debruçaram sobre o universo masculino. Marcada por avanços conceituais que, fizeram os(as) estudiosos(as), pensarem as relações de gênero de modo relacional (dos homens em relação às mulheres, das masculinidades em relação às feminilidades), essa primeira década dos anos 2000, viu os estudos das masculinidades em comunicação, ser ampliado.

Agora o recorte 1999-2018, assegurado por Postinguel (2021, p.34), exibiu 39 investigações a nível de dissertação e tese, sobre as masculinidades, ao total. As categorias objetos de estudos transversais à comunicação (moda e corpo)[25], mídia impressa (jornais e/ou revistas)[26], mídia audiovisual (televisão e cinema)[27], publicidade e propaganda[28] e

[25] Ver: CALDAS, 1999; COSTA, 2007; QUEIROZ, 2008; JOSÉ, 2017, NEVES, 2003
[26] Ver: CASALI, 2006; NORONHA, 2014; COSTA, 2001; SILVA, 2010; MESQUITA, 2003; SILVA, 2007; AYRES, 2003; AMARAL, 2013; LINO, 2015; DOURADO, 2015; MACHADO, 2017
[27]Ver:RODRIGUES,2008; JUSTINO, 2016; SOARES, 2016; JAKUBASZKO, 2010; ROSA, 2018; KARDOUS, 2001; NIGRO, 2008; TINEN, 2018; NASCIMENTO, 2018; ALCANTARA, 2017
[28] Ver: SIQUEIRA, 1999; RECKZIEGEL, 2004; FURTADO, 2008; VIANA, 2008; BOAVENTURA, 2013; QUEIROZ, 2013; COSTA, 2014; BALDUZZI, 2014; POSTINGUEL, 2015; DOURADO, 2016; PONGIDOR, 2017

ambiências digitais[29]são aonde elas se situam.

Editoriais de moda e as suas imagens, vestimenta, entrevistas, revistas, jornais, programas de TV fechada, séries de TV fechada, telenovelas, filmes, animações, videoclipes, fotografias, anúncios publicitários, comerciais de produtos para cuidados especiais dirigidos ao público masculino, sites, aplicativos e etnografias são as mídias que, informam sobre homens e as masculinidades, estudados por esses trabalhos. À luz de um universo enorme de áreas de estudo, como semiótica (discursiva greimasiana, sociossemiótica, semiótica da cultura, semiologia barthesiana), antropologia visual, comunicação urbana, ciência política, sociologia, psicanálise, teoria social, economia política da comunicação, jornalismo impresso, teorias construcionistas do jornalismo, teoria das representações sociais, estudos culturais, feminismo pós-estruturalista, estudos *queer* e estudos de gênero, esses(as) autores(as) pautam um diálogo interdisciplinar e transdisciplinar, para melhores apreensões do masculino nessas mídias (POSTINGUEL, 2021).

Postinguel, em sua varredura dessa literatura, não chegou a deixar explícito, quais foram os conceitos de "gênero" e "masculinidade" utilizados e, os (as) autores(as) apreciados. Lendo algumas expressões usadas pelo autor ("performances de si", "masculinidade hegemônica", "masculinidade subordinada"), em seu artigo, para mencionar os aportes teóricos acionados pelas pesquisas, pude inferir que Judith Butler e R.W. Connell, foram as referências possíveis de serem achadas. Mas, ainda sim, não consegui bolar um quantitativo preciso de quantos e quais trabalhos se apropriaram deles. O que foi importante notar, em minha leitura desse texto, é a partida desses conceitos, para os desenvolvimentos de problematizações acerca de "corpo", "estilo", "moda", "vestimenta", "imagem", "sexualidade", "identidade", "subjetividade", "performance", "heteronormatividade", "homossocialidade", "afetividade" "homossexualidade", "diferença" "violência", "virilidade", "resistência" e "igualdade de gênero", pelas mídias, nessas dissertações e teses sobre as masculinidades.

Entre 2017 e 2019, um fluxo constante e um número grande de dissertações, teses e artigos aglomeraram-se nesses dois anos, sendo publicados em periódicos, defendidas em programas de pós-graduação em comunicação e depositadas em sites de bibliotecas centrais das universidades públicas e privadas do país. Postinguel (2019, p.22) explicou esse tipo de decolagem, em função do surgimento de dois espaços institucionalizados de interlocução científica sobre a temática. Primeiro, o Grupo de Trabalho "Comunicação, Gêneros e Sexualidades", do Encontro Anual da Compós, a Associação Nacional dos PPGCOM's,

[29] Ver: FORMIGA, 2003; MEDEIROS, 2018

originado em 2019. E, segundo, o Grupo de Pesquisa "Estéticas Políticas do Corpo e Gêneros", do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação-Intercom), hospedado pela primeira vez em 2018.

Bem diferente, Betina e Pamplona (2021,p.9), compreendendo junto à Messenberg (2017), Pinheiro-Machado e Scalco (2018), esse aumento, nas ciências humanas em geral, pode ser compreendido pela chave do contexto nacional político. Nele, eclodiram a extrema-direita, sua chegada ao poder pelas eleições presidenciais de 2018 (Governo Jair Bolsonaro (2019-2022)), com seus aspectos neoconservadores, como o antifeminismo, por exemplo. Nessa ordem, eles evidenciaram o papel do masculino na construção das relações sociais e sua articulação com o imaginário do masculino no poder.

Algumas publicações em formato de livros e coletânea, capturaram esse momento. Os Programas de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidades Federais de Minas Gerais[30] e Pernambuco[31] (UFMG e UFPE), destacaram-se desse jeito. E, alguns anos antes, o PPGCOM da Universidade Federal Fluminense (UFF/Niterói-RJ).[32]

De 2018 até o presente momento, pude catalogar, por buscas no *google*, monografias e dissertações abordando homens e as masculinidades em diferentes mídias. Isso atestou um crescimento contínuo nesses estudos nas pesquisas em comunicação. Uma somatória final, mostrou 8 trabalhos, ao todo.[33]

No entanto, para o meu interesse na relação entre homens, masculinidades, plataformas, gênero musical e produção audiovisual, a nível de teses, dissertações, monografias e livros, mapeei 4 investigações: a de João André da S. Alcantara (dissertação), Guarabira G. Dias (monografia), Winglison Henrique do Nascimento Tenório (monografia) e Janotti Jr e João Alcântara (livro).

Esses últimos 4 trabalhos, por mais que tenham tido contribuições teóricas e metodológicas diferentes e inovadoras para pensar e estudar as masculinidades nos gêneros musicais, pelas suas produções audiovisuais escoadas através das plataformas digitais, eu ficava me perguntando: como estudar as masculinidades, as relações entre diferentes masculinidades e entre as masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* de Belém-PA, performadas tanto nos espaços digitais (*online*), quanto nos físicos(*offline*)? O que essa

[30]Ver: GONÇALVES, J.S.; TRINDADE, V.C.; MACHADO, F.V.K. (Orgs.). **Dar-se a ver**: textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da comunicação. BH: PPGCOM/UFMG, 2018.
[31] Ver: ALCÂNTARA, J.A.; JANOTTI JR, J. (Orgs.). **O videoclipe na era pós-televisiva**: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.
[32] Ver: TROTTA, F. **No Ceará não tem disso não**: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Santa Teresa-RJ: Fólio, 2014.
[33] Ver: BEZERRA, 2022; DIAS, 2022; DREHMER, 2021; FACCINI, 2022; GOMES, 2021; GUMS, 2020; OLIVEIRA, 2021; SILVA, 2020; TENÓRIO, 2019

dinâmica de funcionamento das relações das masculinidades e feminilidades permite discutir em termos de gênero, sexualidade, raça, classe e nacionalidade? Antes, é importante que eu fale da história social do *rock* e estudos de *metal* com suas pesquisas em torno de gênero, sexualidade, mídia e *heavy metal*.

3.4 História social do *rock*, estudos de *metal* e masculinidades: gênero e sexualidade

A disposição histórica do circuito metálico local, suas metamorfoses na linha do tempo, em questão, aqui nessa tese, anos 1980 e 1990, os variados modos dos(as) *headbangers* de passarem, estarem e se relacionarem com o pedaço – solenemente, a Praça da República - e, as implicações disso nas impressões das práticas sociais das masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* belenense, identicamente, estiveram abreviadamente no meu radar. 2015-2025 é o foco da tese, à respeito da dinâmica das relações de gênero (masculinidades e feminilidades) nos espaços físicos e digitais da cena *heavy metal* belenense.

Para essa incursão concisa, usei a observação de Hobsbawm (1998), que afirmou ser impensável a atividade do cientista social sem levar em consideração a relação existente entre estrutura social e transformações, ou seja, a História das Sociedades. Hebe Castro (1997) corrobora essa visão explicando ser o problema central da História Social o modo de constituição dos atores históricos coletivos (as classes, os grupos sociais, as categorias socioprofissionais) e suas relações que conformam historicamente as estruturas sociais.

No caso, os(as) *headbangers* (traduzindo "batedores de cabeça", adeptos(as) do *heavy metal* que, nos shows desse gênero musical, balançam a cabeça com seus cabelos longos, freneticamente, executando assim, a sua "dança") e suas relações com a sociedade e espaços da capital paraense, no século XX (décadas de 1980 e 1990).

Portanto, por entender que o *heavy metal* estava sendo gestado e produzido historicamente no âmago do tecido social (originalmente, Inglaterra final dos anos 60 e início dos 70 e, EUA, no mesmo período) (HOBSBAWM, 1998; CASTRO, 1997) uso as observações de Hobsbawm (1989), retiradas de seu estudo sobre o *jazz* no século XX, para quem a História Social da Música não a analisa como um fenômeno em si mesmo, uma paixão e muito menos um *hobby*, mas como um elemento da vida moderna.Tal perspectiva foi corroborada por Chacon (1985) e Friedlander (2008), que alertaram os historiadores para o internacionalismo, interação com o público e caráter mercadológico (produto e mercado consumidor), além dos elementos da produção musical do *rock* (letra, histórico do artista, contexto social e performance), tão encrustados na sociedade.

A capital paraense, Belém, localizada no extremo Norte do país, na Amazônia, insere-se

nesse rol de elementos característicos de uma cidade. E como tal, ao longo da sua história, destacou-se por sua produção cultural ímpar. Em particular, no ramo artístico, o *heavy metal* foi uma das manifestações musicais que se entranhou nas construções da cidade desde a metade dos anos 1970, transitando pelos 1980 e culminando, em 1993 (SILVA, 2010), com o *Festival Rock 24 Horas* (FARIA, 2007; MACHADO, 2004; SILVA, 2010), ao agraciar os sujeitos dessa empreitada histórica. Continuou com declínio e reorganização após o *3o Rock 24 Horas* (1993-1996), atingiu pico novamente com presença forte no centro da cidade e política cultural municipal de incentivo a acesso e uso de espaços públicos entre 1997 e 2005, 2006. E, a partir de 2007 até os dias de hoje, vem se mantendo ativa e movimentada, com muito investimento privado de produtores locais.

Quis, com os rastros (jornais, fanzines, revistas e letras das músicas, capas de álbuns, *EP's*, *demo-tapes*, *singles*, videoclipes, entrevistas para canais do *youtube*, matérias de site e *blogs*) das propriedades do *rock* e *heavy metal* que se relacionam com a sociedade, tão bem descritos por essa "História Social do *Rock*", evidenciar as memórias das "relações de poder entre os gêneros alicerçados no dimorfismo sexual, percebendo "que as subjetividades são históricas e não naturais, que os sujeitos estão nos pontos de chegada e não de partida", construídas ao longo da "história da produção de subjetividades masculinas, em suas várias formas, a história da multiplicidade de ser homem", mulher (ALBUQUERQUE JR, 2013, p.23), as memórias presentes nas narrativas dos relatos desses músicos de *metal*/*headbangers*, musicistas de metal/headbangers em torno das relações de poder masculinas e femininas da cena belenense de *heavy metal*.

Foi um caminho para criticar a "expressão essencialista do *heavy metal*" alicerçada pelas "construções das formas branca, heteronormativa da masculinidade", problematizar essa "tríade identitária do *metal*" (KAHN-HARRIS, 2016, p.27). E, abrir espaço, visualizar, considerar e estudar não só outras masculinidades, como também feminilidades.

Os Estudos de *Metal* não é uma ciência paradigmática, mas um estudo de uma área de conteúdo. Portanto, acontece aqui, uma aplicação de disciplinas múltiplas, métodos múltiplos e paradigmas teóricos múltiplos (BROWN; KAHN-HARRIS; SPRACKLEN; SCOTT, 2016, p.11). Tendo aparecido entre a metade dos anos 1980 e começo da década de 1990, na América do Norte, nos EUA e Canadá, atualmente, desfruta de uma disposição global, uma associação, uma revista e evento acadêmico próprio. Dentre as disciplinas nas quais os estudos de metal são aplicados, destacam-se: Musicologia do *Metal*, Cenas de *Heavy Metal*, Demografia do *Metal* e Identidade do *Metal*, Mercados do *Metal* e Comércio, *Metal* e Políticas de Gênero e *Metal* e Estudos Culturais (BROWN; KAHN-HARRIS; SCOTT;

SPRACKLEN, 2016, p.11).

A disciplina *Metal* e Políticas de Gênero é a que mais me auxilia, por ter autores(as) produtores(as) de dissertações, teses e livros abordando questões de gênero (masculinidade e feminilidade), raça, classe, idade e nacionalismo dentro das cenas de *heavy metal*.

As discussões sobre gênero e sexualidade pelos estudos de *metal* (HEESCH; SCOTT, 2016, p.1-7), tem seu marco na Conferência Internacional *heavy metal* e gênero em Cologne/Alemanha (2009). Ela deu largada para a reunião de autoras(es) com trabalhos dispersos e sem possibilidades de diálogos mais estendidos. Até então, o foco das pesquisas de gênero no *metal* era nas subculturas particulares do gênero *heavy metal*. Depois da Conferência de Cologne/Alemanha em 2009, seguiram-se 15 conferências internacionais, com trabalhos relacionando *heavy metal* e gênero. Em 2014, na Univ. de York/CAN, estudantes de doutorado, foram introduzidos na arena do gênero nos estudos de *metal*. Isso aconteceu no Simpósio "*Metal and Marginalization: Gender, Race, Class and other implications for Hard Rock and Metal*", articulado por Rosemary Lucy Hill (2013, tese), Caroline Lucas e Gabrielly Riches (2012,tese). Com suas teses de pós-doutorado recém-defendidas, nas quais lançaram dúvidas sobre as desigualdades, violências, negociações e resistências de mulheres *headbangers* nas colunas das revistas especializadas (*Kerrang!*, por exemplo) e nos *moshpits* dos shows de *grindcore* em Leeds/Inglaterra, fizeram os (as) estudiosos(as) do *metal* voltarem seus olhares para tais tópicos. Foram adicionados a isso os espaços da ISMMS (2013), a revista *Metal Music Studies* (2013) e as publicações de Lee Barron (2011, artigo), Laina Dawes (2012, livro), Rosemary Overell (2013, 2014, tese), como ganho de musculatura dos locais de socialização e publicização do conhecimento sobre esses enfoques de gênero no estudos de *metal*.

É bom não esquecer que, na era dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o *metal*, o livro de Robert Walser (1993) serviu de base para o campo dos estudos de gênero em relação com música popular em geral. Ele atracou música e masculinidade antes desse campo se estabelecer. O que ele identificou foram as representações do "homem duro", homem, heterossexual, branco, classe operária (HEESCH; SCOTT, 2016, p.2).

Os estudos de *metal* falando sobre as facetas de gênero ainda enfrentam algumas limitações. O potencial para o *heavy metal* feminista ou *queer* parece ser relativamente baixo. Essa é uma razão importante para que os estudos de gênero ainda precisem lidar com o fenômeno do *heavy metal*. Precisa dissecar a imagem estereotipada de uma cultura livre, irônica e ideais de uma masculinidade hegemônica conservadora. Outro impasse está no ato do *heavy metal* em encarar a homossexualidade, presente no seu meio musical. Ela, até hoje,

em muitos casos, não é completamente válida na cultura do *heavy metal*. E, ainda sobre isso, mulheres lésbicas e seu tratamento no *metal*, são diferentes dos homens homossexuais, um dado carente de mais averiguação (HEESCH; SCOTT, 2016, p.3-4).

De 2013 até 2022, houve um aumento de dissertações e teses relacionando estudos de *metal* e gênero. Sociologia, Antropologia, História, Filosofia e Estudos Interdisciplinares, vem hospedando esses trabalhos. Os métodos de pesquisa contemplam etnografias das práticas sociais das cenas de *heavy metal* americanas (Lexington/Kentucky, Charlotte/Carolina do Norte, Spartanburg/Carolina do Sul, região de Piedmont/Carolina do Norte, Nova York e seus cinco distritos/Nova York e Atlanta/Georgia, EUA e Canadá) (DAWES, 2022; JOCSON-SINGH, 2016; ROGERS, 2015; PATTERSON, 2016; SEWELL JR, 2012) e canadenses (Toronto, Calgary, Vancouver, Quebec/Canadá) (BEUCHAMP, 2021; KITTERINGHAM, 2014), análise de conteúdo das representações presentes em revistas especializadas (caso da *LOUD!* Em Portugal) (MARTINS, 2011), método histórico cultural para localizar nos anos 80 as relações políticas, econômicas e de gênero presentes no *glam metal* (WATTS, 2016), análises críticas de discurso e semiótica para entender as performances de gênero imersas nos videoclipes e shows ao vivo de bandas de *glam metal* (KUMMER, 2016; BEYA, 2020), estudos de gênero e teoria da performatividade para poder ler as narrativas presentes em autobiografias de mulheres *headbangers* frequentadoras do meio metálico (DIEHL, 2013) e, concluindo, etnografia de shows ao vivo aliada à entrevistas e análise dos discursos presentes em performances de gênero de musicistas de *metal* (KEMBLE, 2019). Além dessa literatura, sete recentes livros buscam focar em tais debates: "*Gender Inequality In Metal Music Production*" (P. Berkers e J. Shaap, 2018), "*Metal Music And The Re-imagining Of Masculinity, Place, Race and Nation*" (K.Spracklen, 2020), "*Heavy metal music, texts, and nationhood: (re) sounding whiteness*" (C.Hoad, 2021), "*Heavy Metal, Gender And Sexuality: Interdisciplinary Approaches*" (F.Heesch e N.Scott, 2016) "*Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music* (R.L.Hill, 2016), "*Doing Gender In Heavy Metal: Perceptions On Women In a Hypermasculine Subculture*" (M. Deflem e A. Rogers, 2021), "*Queerness in Heavy Metal Music*" (A.R. Clifford-Napoleone, 2015) e "*What Are You Doing Here? A Black Woman's Life and Liberation in Heavy Metal*" (Lana Dawes, 2012).

Com certeza os escritos pioneiros de Robert Walser (1993) e Deena Weinstein (2009, 2000) atrelados às analises recentes de Rosemary Lucy Hill (2013), Anna S. Rogers (2022), Clifford-Napoleone (2015), Sewell Jr (2012), Beauchamp (2021), Karl Spracklen (2020, 2013), Catherine Hoad (2021) e Lana Dawes (2022, 2015), são primordiais para pontuar os

elementos dessas masculinidades e feminilidades performadas nos videoclipes da cena local exibidos pelas plataformas digitais e seu circuito de espaços físicos. Os conceitos de "comunidade imaginada do *heavy metal*", "as linguagens dos mitos do guerreiro e autenticidade no *heavy metal*", "homossocialidade do *heavy metal*", "relação hipermasculinidade e *heavy metal*", "objetificação sexual" "excrição", "afeminofobia" e "branquitude" me ajudaram a caracterizar melhor o *heavy metal* produzido em Belém-PA.

A cultura do heavy metal, para Wallach et al. mencionado por Dawes, é "uma coleção de pessoas que são desafiadoras, afirmando sua alegria de uma música que é socialmente difamada e mal compreendida" e, Weinstein para quem "a alegria da música não está presa a um movimento particular, e que seus ouvintes 'são um grupo de pessoas que transcendem quaisquer, fronteiras culturais e nacionais preexistentes'" (WALLACH et al.2011; WEINSTEIN, 2011 APUD DAWES, 2015, p.386-387). Tal definição é significativa para a tese já que, uma parcela de músicos, sobretudo brancos, em suas produções audiovisuais nas plataformas digitais e suas práticas sociais em espaços fisicos, veem a cena *heavy metal* de Belém dessa forma: uma "comunidade do *metal*". E, os músicos não brancos e outra parte dos brancos, exibem outras situações nas quais as diferenças, desigualdades e conflitos emergem, tornando assim, insustentável a visão "comunal" e "livre de divergências" da cena local, apregoada por esse primeiro grupo de músicos brancos de *metal* de Belém.

Dentro dessa leitura "comunal" da cena *heavy metal* local, feita por alguns, vem a relação linguagem do mito do guerreiro-autenticidade no *heavy metal* belenense. Nela, na "comunidade metálica" belenense, raciocinando com R.L.Hill (2013, p.118-119), as mulheres "são fãs" e homens "músicos". Aqui, os papéis são diferentes e sem valores equivalentes. Mulheres são construídas como "fãs", mulheres musicistas são tidas como "objetos sexuais" e, os homens são colocados como "guerreiros", os "guerreiros do *metal*" que "lutam pelo *heavy metal*". Eles sempre estão significando a guerra para render a expulsão do feminino que, é necessário para a autenticidade do *heavy metal*. Na situação de "batalha pelo *metal*", a feminilidade é "indesejável", "deficiência". Essas mesmas noções da "jornada do herói", do "guerreiro", tiveram suas problematizações vindas das contranarrativas vindas de grupos de músicos não brancos e brancos antifascistas, mostrando que tal narrativa não ficou imune às críticas.

Anna Rogers e Mathieu Deflem (2022, p.8-9) defendem que a "homossocialidade no *heavy metal*" e sobre o seu ambiente ser "uma comunidade na qual membros de um grupo de mesmo gênero interagem de um modo não romântico". É conhecido pela "sua masculinidade hegemônica que, promove sexismo e heterossexismo". Os ambientes do *heavy metal* "criam

uma hierararquia, na qual, homens dominam mulheres e, onde, diferenças sexuais e de gênero são usadas como justificativas para desigualdades de gênero". Eles podem até "incluir membros do gênero oposto, mas apenas como uma presença minoritária, com todas as possíveis desigualdades, resultantes dessa condição estrutural". E, também, esse ambiente "misógino pode até levar à circunstâncias, nas quais, assédio, agressão sexual e violência contra mulheres, podem ocorrer, como resultados de agressão, sexismo, e atitudes hipermasculinas". Para o caso da cena *heavy metal* de Belém-PA, alerto que essa "masculinidade hegemônica", falada por Rogers e Deflem, não serve, pois, parcela dessa masculinidade branca da cena local, foi hegemônica nos anos 1980 e 1990 e, atualmente, age como cúmplice, apenas performando uma hipermasculinidade, exaltada pelo governo Bolsonaro, almejando desfrutar dos seus benefícios. Nos demais pontos elecandos pelos autores(as), eles se encaixam na problemática da tese e análise do objeto de estudo.

Rogers e Deflem quando falam de "atitudes hipermasculinas" em um ambiente de *heavy metal*, também querem reforçar que ele é hipermasculino por causa da "maioria dos seus fãs e artistas são homens, quem tipicamente age convencionalmente por jeitos masculinos, com alguma evidência mesmo indicando alta agressão e menor consideração pelas mulheres" (ROGERS; DEFLEM, 2022, p.9). Nesse espaço hipermasculino, as mulheres sofrem com a objetificação sexual, quando seus corpos são vistos "como um objeto de prazer por outra pessoa, com todas as suas repercussões" (ROGERS; DEFLEM, 2022, p.17). Nas plataformas digitais e locais físicos da cena local, nos quais foram veiculadas suas produções audiovisuais, configuraram-se em muitas vezes, ambientes violentos e objetificadores para as mulheres.

Na constituição desse espaço hipermasculino, o *heavy metal* "pode ser entendido como fantasias masculinas de empoderamento que operam através da excrição das mulheres" (SHADRACK, 2017). E, a "excrição" é a "total negação das ansiedades de gênero através da articulação de mundos fantásticos sem mulheres – mantida por homens, às vezes homoerótica, ligação" (WALSER, 1993, p.110). Isso ficou muito patente, quando analisei os roteiros das masculinidades performados dos videoclipes, escolhidos para essa pesquisa. Uma presença feminina muito pequena neles. Outra violência de gênero, seria a homofobia, um ódio às pessoas *gays* por conta da cultura do *heavy metal* ser mediada historicamente pelas masculinidade e heterossexualidade compulsória, essas pessoas tornam-se, nesse meio, "desviantes" do que é entendido tal a norma do *heavy metal*. Portanto, são condenadas. A afemenofobia é outra camada da homofobia: acontece quando é expressado um ódio ao feminino, performado por mulheres, homens, pessoas LGBTQUIA+(CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015).

Agreguei às pesquisas dessa disciplina dos estudos de *heavy metal* que, amplamente, são oriundas da Europa e América do Norte, a produção da América Latina e Brasil sobre as cenas de *heavy metal* do continente e seus debates sobre assuntos de gênero, sexualidade, raça, classe, nacionalismo e o neoconservadorismo da extrema-direita. Aqui, dou destaque aos trabalhos de Raffael Sena (2019), Gabriel Tavares (2022), Muryel Santos (2021) e Luis Deras (2020).

Santos (2021, p.8) realizando uma antropologia dos rituais e microssociologia com uma observação participante das "práticas dos jovens e adultos que experienciam o *Heavy Metal* (HM), notadamente nos momentos de sociabilidade dos shows na cidade de Campina Grande-PB, atentando sobretudo, a construção das relações sociais nos eventos", pode notar pontos sobre as práticas masculinas deles e suas junções a alguns valores neoconservadores, não só em shows, como também em plataformas digitais (ex: *facebook*). Sena (2019,p.7) adotando a postura da Sociologia Cultural e lançando mão de entrevistas, pode averiguar em Campina Grande-PB e Brasil, a escalada "no movimento a reprodução de discursos e ideologias conservadoras e de extrema-direita". Tavares (2022, p.6) teve "o objetivo de cartografar as controvérsias políticas e ideológicas das cenas brasileiras de *rock* e *heavy metal* entre os anos de 2018 e 2022 a partir da atuação de páginas e coletivos de fãs nas redes sociotécnicas" e, atestou, estarmos atualmente, "a música, a iconografia e a postura combativa do *rock* e do *heavy metal* passam a ser reivindicadas por diferentes espectros ideológicos", tanto a extrema-direita quanto a esquerda. E, Deras (2020, p.3), ensaisticamente, buscou compreender como a decolonização é expressada e levada pela incorporação de elementos indígenas locais no gênero *heavy metal* em países como México e El Salvador.

Essas primeiras impressões sobre *heavy metal*, masculinidade, neoconservadorismo, extrema-direita, plataformas digitais e incorporação de elementos indígenas locais na música pesada, na literatura latino-americana e brasileira, orientaram essa tese, mais destacadamente, a sua parte analítica, envolvendo os roteiros das masculinidades e feminilidades performados em produções audiovisuais das bandas/artistas locais escolhidos, divulgados pelas plataformas digitais.

Eu lidei com um grupo de músicos brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA, que estão em maior quantidade nela, comparado ao outro grupo, o de músicos não brancos. Entre os fãs, digo que, tal desigualdade até diminuiu, desde os anos 80 até hoje, mas não ao ponto de se igualar. E, na esfera dos músicos, o aumento de homens não brancos foi inegável, mas ainda prevalece menor, comparado aos dos brancos. Ainda existem mais homens brancos, músicos e fãs, do que homens não brancos, presentes na cena local. Diante do exposto, vi a

chance de acionar os estudos de branquitude, pois permitem perceber a racialização das práticas ligadas a pessoas brancas como práticas de poder relacionadas ao espectro das racialidades, inclusive do acionamento de suposta neutralidade, quando se pensa as relações desiguais na sociedade brasileira.

3.5 Estudos de Branquitude

Os estudos de branquitude ao qual me filiei são de matriz brasileira, com concentração em autores (as) como: Lourenço Cardoso, Maria Aparecida da Silva Bento e Lia Vainer Schucman. Eles(as) pertencem a geração mais nova dos estudos brasileiros de branquitude, aparecida a partir da primeira década do século XXI (SILVA, 2017, p.26). Todavia, sempre fazem menção e dialogam em seus textos com os precursores desse campo (BIKO, 1978; DUBOIS, 1935, 1920; FANON, 1952; GUERREIRO RAMOS, 1957; MEMMI, 1957). Além dos precursores, esses estudiosos, nos quais me baseei, também sustentam seus argumentos na primeira geração de pesquisadores(as) nacionais, surgida a partir do ano 2000 (PIZA, 2002; ROSSATO; GESSER, 2001; BENTO, 2002; SOVIK, 2009, 2004).

O conceito fundamental de branquitude, que eu lancei mão foi o de Lourenço Cardoso. Ele diz assim:

> No que concerne à branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não-brancos, dessa forma, significa ser menos do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, a expressão do ser, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais. Ser branco significa mais do que ocupar os espaços de poder. Significa a própria geografia existencial do poder. O branco é aquele que se coloca como o mais inteligente, o único humano ou mais humano. Para mais, significa obter vantagens econômicas, jurídicas, e se apropriar de territórios dos Outros. A identidade branca é a estética, a corporeidade mais bela. Aquele que possui a História e a sua perspectiva. No ambiente acadêmico ser branco significa ser o cientista, o cérebro, aquele que produz o conhecimento. Enquanto ser negro significa ser o objeto analisado por ele. (CARDOSO, 2014, p.17)

Não posso me esquecer dos “estudos críticos de branquitude”, a escola norte-americana. Ela é a pioneira, contudo, trabalhos similares vieram da África do Sul, Austrália e do próprio Brasil, na mesma época (CARDOSO, 2008). Destacou-se nos anos 1990, fazendo trabalhos que descentralizaram os “outros” racializados (pessoas negras, latinas, asiáticas) e, interrogaram, a identidade branca, a branquitude (SCHUCMAN, 2020, p.49).

Foram pontes importantes apenas para pensar teórica e metodologicamente a branquitude. Entretanto, não transportei um modelo teórico-conceitual estrangeiro e usei-o com o intuito de dar conta da realidade brasileira, de dar conta da realidade da cena local de

heavy metal. Segundo Schucman (2020, p.59), definir "o que é branquitude e quem são os sujeitos que ocupam lugares sociais e subjetivos da branquitude é nó conceitual que está no bojo dos estudos contemporâneos sobre identidade branca". Com esse raciocínio, as "categorias sociológicas de etnia, cor, cultura e raça se entrecruzam, se colam e se descolam umas das outras, dependendo do país, região, história, interesses politicos e época que estamos investigando" (SCHUCMAN, 2020, p.59-60). Ser branco e ocupar o lugar simbólico da branquitude "não é algo estabelecido por questões apenas genéticas, mas sobretudo por posições e lugares sociais que os sujeitos ocupam". Portanto, a branquitude precisa ser considerada "como a posição do sujeito, surgida na confluência de eventos históricos e políticos determináveis" (STEYN, 2004, p.121). Por esse ângulo, a identidade branca, "tem significados distintos compartilhados culturalmente em diferentes lugares". Ou seja, no Brasil, ser branco é completamente diferente, de ser branco nos EUA. No Brasil, tem a ver com aparência, status e ao fenótipo. Nos EUA, conecta-se, estritamente, à origem étnica e genética de cada pessoa. E, na África do Sul, fenótipo e origem são importantes demarcadores de brancura.

No Brasil, a branquitude é uma posição em que "sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos" (SCHUCMAN, 2020, p.60-61). Uma posição mantida e preservada na contemporaneidade. Mas, isso não é o suficiente para se entender a branquitude no Brasil. Schucman (2020, p.61) nos adverte, para se entender a branquitude é importante entender "de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram". Por isso, é necessário "compreender as formas de poder da branquitude, onde ela realmente produz efeitos e materialidades". Ou seja, é preciso pensar o "poder da branquitude como princípio da circularidade ou transitoriedade (FOUCAULT, 1999), compreendendo-o como uma rede", na qual os sujeitos brancos estão consciente ou inconscientemente exercendo-o em seu cotidiano "por meio de pequenas técnicas, procedimentos, fenômenos e mecanismos que constituem efeitos específicos e locais de desigualdades raciais" (SCHUCMAN, 2020, p.61). Pensar o poder da identidade racial branca dessa forma é entender "as estruturas de poder sociais com as particularidades de cada sociedade em questão". Usei as advertências de Schucman, conversei com Vron Ware e citei-o:

> Uma leitura crítica cuidadosa da releuzente cultura global confirma a necessidade de manter as definições de negritude e da branquitude relacionadas entre si, analisando-as como abstrações, sem perder de vista as situações e contextos específicos, em que a raça é posta em jogo […] é necessário sustentar uma dimensão internacional no estudo da branquitude que direcione o foco para a identidade racial dominante, as

> maneiras como o racismo escora a injustiça social e estrutura a desigualdade (WARE, 2004, p.17-18)

Fizeram coro às palavras de Ware, outros(as) autores(as), quanto às características dessa posição de poder na qual a branquitude se aporta, que seriam: invisibilidade, privilégios materiais e privilégios simbólicos. A invisibilidade é algo característico da identidade racial branca, analisam Edith Piza (2002, p.70-72) e Ruth Frankenberg (1993, p.1-2 e p.6). Isso se concretiza, Schucman (2020, p.62) diz, "diariamente através da falta de percepção do indivíduo branco como ser racializado". A brancura, nesse caso, é vista pelos próprios sujeitos brancos "como algo 'natural' e 'normal'". Na construção dessa identidade coletiva branca Piza (2002) precisa que, os brancos moldam-se, contrariamente, em relação aos não brancos, os quais, por sua vez, tem a visibilidade da raça. Desse jeito, a autora indica que a branquitude existe unicamente em relação:

> Não se trata, portanto, da invisibilidade da cor, mas da intensa visibilidade da cor e de outros traços fenotípicos aliados a estereótipos sociais e morais para uns, e a neutralidade racial para outros. As consequências dessa visibilidade para negros são bem conhecidas, mas a da neutralidade do branco é dada como 'natural', já que ele é o modelo paradigmático de aparência e de condição humana (PIZA, 2002, p.72).

Frankenberg (2004, p.330-331), deixou a discussão sobre a invisibilidade da identidade racial branca intrincada, quando, partiu da sua pesquisa com mulheres brancas norte-americanas e demais estudos sobre a branquitude nos EUA, para falar de uma "espécie de articulação 'aparece/desaparece' da branquidade e de suas relações com o poder e o privilégio, por parte de entrevistados brancos". Significa dizer que, a branquitude não é invisível, mas sim que "ela é vista por uns e não por outros e que, dependendo dos interesses, ela é anunciada ou tornada invisível". Um exemplo brasileiro é a situação das cotas raciais para vagas no ensino superior, na qual, brancos(as) sabem, veem sua branquitude e se tornam visíveis para afirmarem que as cotas os excluem. Entretanto, a autora chega a afirmar que tal conformação da branquitude, acontece no caso de uma sociedade exibidora de hegemonia e ideia de supremacia racial branca poderosas. Nela, os não brancos não tem voz nem poder para apontar a identidade racial do branco. E, tampouco os brancos conseguem se perceber como "mais uma das identidades raciais, mas, ao contrário, eles se consideram pertencentes a uma única identidade racial normal e, por isso, outras devem alcançá-la em níveis intelectuais, morais, estéticos, econômicos" (FRANKENBERG, 2004, p.313).

Frankenberg foi segura em suas afirmações sobre a invisibilidade da identidade racial branca e elas, para a minha pesquisa, foram procedentes. Mas, de um jeito oposto, Cardoso

(2008, p.191) e Matt Wray (2004, p.354), sugeriram cautela sobre elas. Pois, apontá-la como tal "acaba por privilegiar o ponto de vista dos brancos, que sem auto-consciência, não têm como questionar suas vantagens raciais". A branquitude, continuaram eles, "não é invisível para muitos brancos e serve igualmente para distinguir os brancos entre si, como é caso do branco pobre e do rico". E, finalizaram analisando que "a branquitude tem sido historicamente visível tanto para aqueles que são excluídos de integrá-la, quanto para aqueles que exercem essa exclusão" (CARDOSO, 2008; WRAY, 2004). Em outros termos, "tanto a visibilidade quanto a invisibilidade aparecem em momentos em que sujeitos adquirem privilégios por serem brancos" (SCHUCMAN, 2020, p.63).

Os privilégios materiais são outros fatores ligados à branquitude. São "os privilégios materiais que os brancos tem em relação aos não brancos. Isso significa que ser branco produz cotidianamente situações de vantagem em relação aos não brancos" (SCHUCMAN, 2020, p. 63). Variadas pesquisas vem demonstrando que "há para os brancos mais facilidades no acesso à habitação, à hipoteca, à educação, à oportunidade de emprego e à transferência de riqueza herdada entre as gerações", saúde, justiça, residência em regiões com melhores índices de desenvolvimento e outros serviços (SCHUCMAN, 2020, p.63-64). No Brasil, tais dados foram evidenciados em pesquisas tanto qualitativas quanto quantitativas. As quantitativas foram de autoria dos Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e Laboratório de Análises Econômicas, Históricas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais (LAESER). [34]

Os estudos qualitativos correspondem a literatura dos estudos raciais. Desde os anos 70, ela (FERNANDES, 1978; GUIMARÃES, 1999, 2002; HASENBALG, 1983, 1982, 1979; NASCIMENTO, 1978) deixou patente a "presença e a persistência das desigualdades raciais e da situação subalterna dos não brancos em relação aos brancos na sociedade brasileira" (SCHUCMAN, 2020, p.64). Suas atenções concentraram-se nas desigualdades históricas dos negros na sociedade brasileira. Mas, relacionalmente, acabaram deixando transparente, as vantagens adquiridas pelos brancos no tocante aos acessos à bens e serviços básicos,

[34] Ver: IBGE. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil (2022). **Estudos e Pesquisas**,Informação Demográfica e Socioeconômica, n.48, 2022. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101972_informativo.pdf. Acesso em: 28nov.2023; IPEA. **Situação social da população negra por estado - 2014**. IPEA; SEPPIR. Brasília-DF:IPEA, 2014. Disponível em:http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoesoficiais/catalogo/dilma/ipea_situacao-social-populacao-negra-por-estado_2014.pdf/view. Acesso em: 18dez2024; PAIXÃO, M.; ROSSETTO, I.; MONTOVANELE, F.; CARVANO, L.M. (Orgs.). **Relatório anual das desigualdades raciais no Brasil (2009-2010)**: constituição cidadã, seguridade social e seus efeitos sobre as assimetrias de cor ou raça. RJ: Garamond Universitária, LAESER, UFRJ/Instituto de Economia, 2010. Disponível em: https://dssbr.ensp.fiocruz.br/wp-content/uploads/2012/01/desigualdades_raciais_2009-2010.pdf. Acesso em: 15fev2025.

comentados anteriormente.

Hoje, o livro “A Sociedade Desigual: Racismo e Branquitude Na Formação do Brasil” (2022), de Mario Theodoro, economista negro, professor da UnB e com passagens pela Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), já confirmou as assimetrias raciais entre brancos e negros. Existe, entretanto, uma peculiaridade fundamental, uma pecualiridade teórico-metodológica.

A sociedade brasileira, para Theodoro, é vista enquanto desigual por conta da “naturalização da desigualdade”, algo “funcional” e é dessa maneira, justificadamente, pela “perpetuação do racismo e em seus desdobramentos”. E ela é estruturada assim, porque o “racismo assume, desse modo, papel central como elemento organizador da sociedade desigual”. Outro ponto definidor é de que a “existência e a perpetuação do racismo atendem a interesses de alguns grupos hegemônicos”. Ultimamente, a sociedade brasileira desigual constrói zonas de conforto para “determinados grupos, os quais tem interesse na continuidade desse estado de coisas, e portanto há – e essa é a Terceira premissa – uma tensão social não declarada em torno da desigualdade racial”. Ele a conceitua assim, por entender que o racismo é o fio condutor das desigualdades brasileiras e, pelo fato que as contribuições da teoria econômica, os modelos neoclássicos, a perspectiva marxista e também as ciências sociais são limitados para apreender tal fenômeno. Theodoro privilegiou autores(as) que “direcionaram suas preocupações para questões afetas à desigualdade e à temática racial e, com eles, conceitos como os de racismo, preconceito, discriminação, branquitude, biopoder e necropolítica”.

Percebi uma abordagem específica, delimitada e nomeadora das violências, opressões e desigualdades da sociedade brasileira. Uma abordagem mais certeira e bem contrária aquelas das décadas de 70, 80 e 90. Um avanço mais meticuloso na seara dos estudos das relações raciais no Brasil.

Sobre os privilégios simbólicos dos brancos, de acordo com Cardoso (2008, p.175-177), a branquitude é significada “como o lugar racial da superioridade” e, isto posto, referenciando Albert Memmi (1989, p.47) “aquele que pertence ao grupo opressor obtém vantagens em razão dessa pertença” – mesmo que seja involuntário. Vantagens simbólicas em função de sua identidade. Cardoso desenvolveu mais, falando que, numa sociedade racista como a brasileira, as pessoas logo ao nascerem são classificadas em diferentes níveis hierárquicos, “aqueles classificados socialmente como brancos gozam naturalmente de privilégios em virtude dessa classificação”. A eles, adiciona-se a construção de uma identidade racial que “recebe o legado

simbólico de referências positivas como: inteligente, belo, culto, civilizado, capitalista, comunista, democrático, etc.". A concepção estética e subjetiva da branquitude é, "dessa maneira, dignificada, o que leva a que a idéia de superioridade se constitua como um dos seus traços característicos (Fanon, s/d[1952]: 37-39; Jacobson, 2004: 63-96)", algo supervalorizado, em relação às identidades raciais não brancas (CARDOSO, 2008, p.175-176).

A norte-americana Peggy McIntosh, professora de língua inglesa, especialista em estudos sobre mulheres, feminista, ativista e docente da Wellesley College, no seu Center For Women, publicou em 1988 e 1989, "*White Privilege and Male Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences Through Work in Women's Studies (1988)*", artigo no qual, demonstrou, com alguns exemplos, formas desse privilégio simbólico:

> 1) Posso fazer compras sozinha na maior parte do tempo, com bastante certeza de que não serei seguida ou assediada; 2)Posso ligar a televisão ou abrir a primeira página do jornal e ver pessoas da minha raça amplamente representadas; 3)Independentemente de eu pagar em cheque, cartão de crédito ou dinheiro, posso contar com a cor da minha pele para não influenciar impressões negativas sobre minha credibilidade financeira; 4) Não preciso educar meus filhos para que tenham consciência do racismo sistêmico para sua própria proteção física diária; 5) Eu posso xingar, ou usar roupas de segunda mão, ou não responder cartas, sem que as pessoas atribuam essas escolhas à má índole, à pobreza ou ao analfabetismo da minha raça; 6) Nunca me pedem para falar por todas as pessoas do meu grupo racial; 7) Posso facilmente comprar pôster, cartões postais, livros de fotos, cartões comemorativos, bonecas, brinquedos e revistas infantis com pessoas da minha raça; 8) Se eu declaro que há uma questão racial envolvida, ou que não há uma questão racial envolvida, minha raça vai me garantir maior credibilidade nessa posição do que uma pessoa de cor teria; 9) Caso eu precise me mudar, posso seguramente alugar ou comprar uma casa em uma área que eu possa pagar e onde eu queira viver; 10) Posso me sentir segura de que meus vizinhos em tal lugar irão ser neutros ou agradáveis comigo; 11)Quando me falam da minha identidade nacional ou sobre "civilização", sou mostrada que pessoas da minha cor fizeram do meu país o que ele é; 12) Posso ter certeza que meus filhos receberão materiais curriculares que atestam a existência da raça deles; 13)Posso ignorar a língua e os costumes das pessoas de cor que constituem a maioria do mundo sem sentir culpa nenhuma por tal ignorância; 14) Posso me dar bem em uma situação desafiadora sem que digam que o crédito é da minha raça; 15) Posso me sentir segura de que, quando eu pedir para falar com o responsável, vou encontrar uma pessoa da minha raça (McINTOSH, 1988, p.3-5).

Esse artigo teve uma primeira edição, na qual me baseei e, depois, em 1989, veio uma segunda edição editada com novo título "*White Privilege: Unpacking The Invisible Knapsack*". A primeira edição veio com 46 exemplos de formas de privilégio simbólico branco. Além desses 15 que eu citei, faltaram mais 31. McIntosh em "*Interactive Phases Of Curricular And Personal Re-Vision With Regard To Race*", outro artigo seu, publicado em 1990, advogou a tese de que os brancos não percebem os privilégios que tem, porque as sociedades ocidentais, são, em grande parte, eurocêntricas, por isso tendem a ser

monoculturais. Ou seja, a constituição de uma "determinada perspectiva sobre o mundo que se baseia centralmente nos padrões culturais dos grupos dominantes, mantendo uma visão única sobre as formas de viver e ser no mundo", que não permite que "os sujeitos consigam perceber sua singularidade e seu próprio fechamento" (SCHUCMAN, 2020, p.70). McIntosh (1990, p.1) fechou sua idéia ao asseverar que o "monoculturalismo, como forma de 'sistema-único de visão', é cego à sua própria especificidade cultural. Ele não consegue perceber a si mesmo. Ele confunde seus particularismos com neutralidade".

Já que os brancos não percebem os privilégios que são detentores, então, de que forma e como eles "agem para que esses privilégios sejam mantidos e perpetuados? Ou o que faz com que grande parcela da sociedade tenha esses privilégios e não os perceba?". Cida Bento em sua tese de doutorado "Pactos Narcisicos No Racismo: Branquitude e Poder Nas Organizações Empresariais e No Poder Público" (2002, p.7) respondeu que, os brancos na sociedade brasileira, agem por um mecanismo denominado "pactos narcísicos". São "alianças inconscientes, intergrupais, caracterizadas pela ambiguidade e, no tocante ao racismo, pela negação do problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaço de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica e política do negro no universo social". E, para Bento (2002, p.7), esses pactos caracterizam a branquitude "um lugar de privilégio racial, econômico e político, no qual a racialidade, não nomeada como tal, carregada de valores, de experiências, de identificações afetivas, acaba por definir a sociedade".

Outro item explicador da produção, apropriação e perpetuação desses privilégios simbólicos dos brancos, é a relevância dos meios de comunicação de massa, na "produção e reconstrução desses estereótipos". Liv Sovik em seu "Aqui Ninguém é Branco" (2009, p.22), uniu relações raciais e mídia e, ratificou que a branquitude "não é genética e não só define um lugar de fala. É uma questão de imagem e, portanto, tem como um de seus principais campos de observação os meios de comunicação". É "na cultura dos meios de comunicação" que são encontrados "discursos em torno das identidades raciais brasileiras", restritas não somente no "foco no negro e no problema da discriminação racial, ou pela mais antiga proposta da mestiçagem como solução de conflitos", mas de modo agigantado, na "supervalorização do branco" (SOVIK, 2009, p.18). Pelo olhar de Schucman (2020, p.72), a autora demonstrou o "quanto os brancos estão em evidência desproporcional nos meios de comunicação e que isso (re) produz a hegemonia do branco como valor estético".[35]

[35] Exemplos disso seriam o domínio extensivo de apresentadoras e modelos brancas e loiras na TV nacional (Xuxa, Angélica, Eliana e Gisele Bündchen) e o Carnaval do Rio de Janeiro. Ver: MENESES, F. Jornalistas

Schucman (2020, p.72) concordou com ela, ao registrar que a hipervalorização silenciosa do branco consegue fazer sentido não apenas porque a população da elite brasileira é branca, mas também porque nos permite "reconfirmar que estamos diante de valores de beleza e poder construídos historicamente, que começaram com o processo de colonização européia e que perduram e se reproduzem nos tempos atuais". Por isso, a mídia "tem papel importante na construção de significados que representam o branco como ideal estético a se alcançar".

Logo depois dessa especificação à respeito das características da identidade racial branca, volto à Frankenberg (2004, p.312), repetidamente. Ela, fundamentada em sua trajetória de pesquisadora da branquitude norte-americana, sugeriu que, ela não deve, unicamente, ser pensada em formas culturais. Ela, a branquitude, Frankenberg guiando-se pela trilha colocada por Stuart Hall (1980, p.305-345), deve ser pensada em suas localizações nas sociedades, que são estruturadas pela dominação. Para qualificá-la globalmente, quando da realização de pesquisas científicas, oito pontos foram enumerados por ela:

> 1) A branquitude é um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial; 2) A branquitude é um "ponto de vista", um lugar a partir do qual nos vemos e vemos os outros e as ordens nacionais e globais; 3) A branquitude é um lócus de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas, ou denominadas como nacionais ou "normativas" em vez de especificamente raciais; 4) A branquitude é comumente redenominada ou deslocada dentro das denominações étnicas ou de classe; 5) Muitas vezes, a inclusão na categoria "branco" é uma questão controvertida e, em diferentes épocas e lugares, alguns tipos de branquitude são marcadores de fronteira da própria categoria; 6) Como lugar de privilégio, a branquitude não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégio ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas o modulam ou modificam; 7)A branquitude é produto da história e é uma categoria relacional. Como outras localizações raciais, não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos. Nessas condições, os significados da branquitude têm camadas complexas e variam localmente e entre os locais; além disso, seus significados podem parecer simultaneamente maleáveis e inflexíveis; 8) O caráter relacional e socialmente construído da branquitude não significa, convém enfatizar, que esse e outros lugaresraciais sejam irreais em seus efeitos materiais e discursivos. (FRANKENBERG, 2004, p.312).

Os parâmetros apontados por Frankenberg como características da identidade racial branca, crucialmente, me deram um certo norte para minha pesquisa sobre as masculinidades e feminilidades na cena *heavy metal* de Belém-PA, nomeadamente, os distintos grupos de

---

negras para você acompanhar. **Portal Geledés (15/03/2024)**. Disponível em: https://www.geledes.org.br/jornalistas-negras-para-voce-acompanhar/. Acesso em: 2jul.2024;FELINTO, M. Não se nasce "musa" do Carnaval, compra-se a vaga na passarela. Revista Gama, **Portal UOL (9/02/2024)**. Disponível em: https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/nao-se-nasce-musa-do-carnaval-compra-se-a-vaga-na-passarela/. Acesso em: 2 jul2024.

músicos, musicistas brancos(as) de bandas de *heavy metal*/fãs brancos(as) da cidade. Partindo disso, inescapavelmente, esses mesmos parâmetros, produzem significados, sentidos e formas de agir e de se movimentar no mundo diferentes em cada sujeito, ao passo de que cada sujeito percebe de forma diferente cada um desses aspectos, "cada sujeito se torna branco e exerce o poder da branquitude de uma maneira, entrecruzando sempre com outros aspectos relacionados a classe, gênero, história da vida", sexualidade, nação, idade. No meu estudo, cada músico(cista)/fã branco(a) da cena *heavy metal* de Belém-PA se tornou branco(a) e exerceu o poder da branquitude de uma maneira, interagindo com outros marcadores sociais como gênero, sexualidade, classe, nação e idade. Isso informa sobre o meu percurso de tese e o formato da branquitude na cena *heavy metal* belenense que analisei nesta pesquisa. Aqui, couberam minhas perguntas para tal formato: o que é ser branco(a) em Belém-PA? O que é ser um(a) músico, musicista branco(a) de uma banda/fã branco(a) da cena *heavy metal* de Belém-PA? Quais são os privilégios materiais e simbólicos que ele(ela) possui e usufrui na cena local? Ele(ela) os enxerga como privilégios ou não? Por quê? Como esses privilégios operam no universo da "música pesada" local? Como essa branquitude dos(das) músicos(cistas)/fãs brancos(as) é construída em relação aos músicos(cistas) não brancos(as) das bandas/fãs não brancos(as) da cena local? Nessa construção, práticas racistas em relação aos músicos(cistas)/fãs não brancos(as) contribuem para as afirmações identitárias dos músicos(cistas)/fãs brancos(as)? Quais práticas racistas e de que tipo?

Para demonstrar a aplicação desse conceito de branquitude na cena *heavy metal* de Belém-PA, fiz uma conexão com os estudos de *metal* citados que, estudaram as construções das identidades raciais brancas em cenas *heavy metal* dos EUA (Piedmont/Carolina do Norte, Atlanta/Georgia), Canadá, Noruega, Austrália, África do Sul, Finlândia, Escócia e País de Gales (DAWES, 2022, 2012; ROAD, 2021; SPRACKLEN, 2020; SEWELL JR, 2012).

Realizados os diagnósticos dos campos de estudos dos quais são oriundos meus principais referenciais teóricos da minha tese, concentrarei minhas atenções agora, na discussão conceitual sobre as masculinidades. Conceitos de "gênero", "ordem de gênero", "masculinidade performada", "patriarcado" serão debatidos e, explicações sobre as configurações de masculinidade (hegemônica, subordinada, cúmplice e marginalizada), a revisão do conceito de "masculinidade hegemônica" e posterior decisão pelas adoções dos termos "masculinidade cúmplice" e "hipermasculinidade" como os mais precisos para caracterizar as ações masculinas de um conjunto de músicos brancos da cena heavy metal de Belém-PA, assim como "marginalizada" para os músicos não brancos (negros, negros/indígenas) dela, serão dadas na Seção IV.

4. Masculinidades e feminilidades: discussão conceitual

4.1 Gênero: ordem de gênero, masculinidade performada e patriarcados

Em 2008, quando cursava a graduação em História (UFPA), iniciei minha pesquisa monográfica sobre a História da cena *heavy metal* de Belém-PA (1982- 1993). A História Oral, foi minha metodologia para entrevistar os(as) seus(suas) participantes e tratar desses registros. Entre os (as) quais conversei, destaco as falas de Joe Ferry (homem, branco, cis, heterossexual, 50 anos, ensino médio completo, estudou em escola privada, morador do bairro Telégrafo) e Môa (homem, branco, cis, heterossexual, 50 anos, ensino médio completo, estudou em escola privada, morou no bairro Pedreira e, atualmente, reside em Florianópolis-SC), ambos músicos de bandas locais, desde os anos 80.[36] O primeiro falou o seguinte, ao ser indagado sobre a participação das mulheres na cena:

> É, boa pergunta. Não sei se vão gostar da resposta. Cara, as mulheres vão me perdoar, mas o *Metal* nunca foi e nunca será pra mulher, cara. O *Metal* é pra homem, cara. Não existe. São pouquíssimas as mulheres. Eu conheço mulheres que curtem *Metal*. Mas, é difícil, cara. Difícil pela atitude, cara. O verdadeiro *banger*, o cara que leva o *Metal* na veia, é, é difícil. A mulher, ela tem outro tipo de concepção, entendeu? A mulher vai pra show, muito pra "ôba, ôba", saca? E, daqui a algum tempo, já não tão mais. Não gosta disso, gosta daquilo. Eu não acredito, sinceridade, eu não acredito que existem mulheres que curtem *Heavy Metal*, de verdade. Eu não acredito. Vamos dizer assim, pra as mulheres não me darem porrada, eu digo assim, as mulheres, tem mulher que curte *Metal*, mas não ama. O *headbanger*, o homem, ele ama o *Metal*. Mulher, dificilmente. Porque, conversa com uma mulher num show, faz uma sabatina com ela: "que tipo de som tu curte? Desde quando tu curte?". Ela não curte nada. Infelizmente, as mulheres vão me odiar, mas essa é a verdade. 90% do que tá lá, vai pra show, mas no fundo, é aquela onda, o "ôba, ôba". Caiu de pará-quedas, vai pro show, daqui a pouco, no dia-a-dia, não tem. Cadê o *Metal*? Cadê a onda? O que faz pelo *Metal*? (FERRY, 2008, 2009)

Depois, Môa (Moisés Machado) esclareceu algumas dúvidas que eu tinha sobre o *glam metal*, subgênero do *heavy metal* muito famoso nos anos 80, com altas vendagens de álbuns, videoclipes badalados e presenças exigidas dos grandes festivais da época:

> Olha, "*metal farofa*", como falavam, né? O *metal farofa*, eu não gostava muito.

[36] Joe Ferry foi ex-baixista, guitarrista e vocalista das bandas *Nosferattus*, *Black Mass*, *Scud*, *Zênite*, *Necroskinner* e *Mitra*, quase todas pertencentes a cena belenense de *Heavy Metal*. A exceção é a piauiense *Scud*. Sua atuação, remonta ao final dos anos 80 até os dias de hoje, sem interrupções. No momento, é vocalista e guitarrista da *Necroskinner*, banda local de *Crossover* que, já lançou 2 *EP's* ("*Asphyxkinner*" (2008) e "*Necroskinner*" (2015)), 1 álbum ("*Chaoskinner*" (2009)) e 1 *split*-álbum, junto com a *Drowned*, banda mineira de *Death*/*Thrash Metal* ("*Chaosskinner*"/"*Bones Out*" (2010)). Já Môa (Moisés Machado), foi vocalista da *Ceifador*, banda de *Death Metal*, atuante no ano de 1987, lançando "*Fogo e Cinzas*" única *demo-tape*. Depois, integrou também, como vocalista a *Morfeus*, de *Thrash Metal*, entre 1988 e 1994. Lançou 3 *demo-tapes* (a primeira, sem título, foi gravada em Março de 1988 e continha as músicas "*Tortura*", "*Legião de Malditos*" e "*Sentença de Sangue*"; "*Thrashing Assault*" (1988) e "*Anachronic Disease*" (1990)) e 1 álbum ("*Disbelieved World*" (1993)). E, continuou como vocalista dela, quando retornou entre 2004 e 2005. Hoje, não atua em nenhuma banda. Ver: SILVA, 2010, 2014.

> Era meio "fresquinho", sabe? Exceções. Existem exceções. Como é o caso do *Twisted Sister*, que era uma coisa assim, que era, aquela pintura mesmo, escrachada. Eu tinha um preconceito contra o *Twisted Sister*, só que o som era muito bom. Era *heavy metal*. E tinha o *Poison*, tinha o *Cinderella*, tinha aquelas porcarias todas, que era uma bosta, sabe? Eu nunca gostei, sabe? Eu gostava da banda crua. Também tinha o *Kiss*, que também, que era uma banda, eu achava honesta. Eu acho até hoje, uma banda honesta, porque eles faziam aquilo, mas eles tinham o peso, sabe? Independente do cara fazer caras e bocas, no caso, o Paul Stanley. Mas, tinha postura. O *Alice Cooper* também. É um cara que, porra! Mas, é verdade, o, o, acho que isso incomodava, principalmente o americano, sabe? Eu não sei outros países, outros, outras culturas, mas isso dá uma aparência, assim, de *gay*. Sabe? E tu sabe que, se numa família tem um *gay* e aí, todo mundo fala mal daquele cara. Eu acho assim, né? Eu acho que o americano tem essa mesma sensação. Ele tinha essa mesma sensação. Tiveram aquelas pessoas que tiveram coragem de quebrar esse círculo vicioso. E isso foi muito positivo pro *heavy metal* em geral, né? Porque, por um tempo, o que o inglês dizia, se tornava, é, moda. Depois o americano, né? (MACHADO, 2008)

A misoginia presente na cena local, foi aqui demonstrada, segundo Ferry, pela "falta de seriedade, de comprometimento e empolgação", um "ôba, ôba" praticado pelas mulheres. Que, em conjunto, "leva" a presença fugaz, breve na cena local, em vez de duradouro. Outro elemento que contribui para esse apagamento das mulheres, é a falta de amor pelo gênero musical, porque "tem mulher que curte *metal*, mas não ama" (FERRY, 2008, 2009), ao ponto de "não demonstrar" conhecimento sobre a sua trajetória de inserção nesse meio e, acerca do subgênero do *heavy metal* a qual se filia. Por fim, essa música "não é" para as mulheres, porque "não contribuem" para a construção e manutenção da cena local via produção, gravação, distribuição e divulgação desse tipo de música. Daí, a indagação "O que faz pelo *metal*"?

Já as palavras de Môa, deixam claro que, o *glam metal*, nas letras de suas músicas, ocupa-se de tópicos dionisíacos (desmesura, a celebração dos prazeres, ao hedonismo e às várias formas de êxtase, como sexo, drogas, consumo abusivo de álcool, festas).

Podemos acrescentar a esse debate, mais uma vez, o fato dos *headbangers* fazerem uma relação entre música e comportamento. Por exemplo, mesmo o *Twisted Sister* tendo um "som muito bom", "*heavy metal*", ou, o *Kiss* ser uma "banda crua", "honesta" e com "peso", seus músicos faziam uma "pintura escrachada" na indumentária, além de "caras e bocas" no gestual (MACHADO, 2008). Significa que, a música não era agressiva, por estar associada à falta de masculinidade. Portanto, a falta de agressividade é associada a um comportamento "delicado" e "afetado", comportamento que destoa do que ditaria o código de masculinidade do grupo. Então, o incômodo era a performance andrógina executada por esses corpos masculinos, seja visualmente nos palcos se apresentando ou nas capas dos álbuns ou nas letras das músicas. Isso, para os *headbangers* locais era entendido como "frescura", algo "fresquinho" e "*gay*".

Por conseguinte, “se numa família tem um *gay* e aí, todo mundo fala mal daquele cara” (MACHADO, 2008), ou seja, ele é o “de fora”, “desviante”, o “abjeto” em relação à cena *heavy metal* belenense e aos *headbangers* locais. Como essa identidade *headbanger* e conceituação do que é *heavy metal*, foram mediadas, nos anos 1980, por uma masculinidade hegemônica atrelada a heterossexualidade compulsória, ter a presença de homossexuais nesse meio é algo condenável.

Esse comportamento homofóbico e machista, sustentado pela masculinidade do grupo que, é a linha da construção da identidade e alteridade dos *headbangers*, espraia-se ao ponto de assinalar outro grupo considerado à margem do meio metálico e não identificado como fã desse gênero musical: as mulheres. Essas mesmas falas, me permitem ampliar o horizonte, concordando com outras autoras (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015) e raparar outra camada da homofobia na cena local: afeminofobia. Nas entrevistas, Ferry e Môa declararam-se fãs da *Judas Priest* junto às outras bandas citadas. No entanto, pelos referidos trechos delas, unem-se as suas condutas homofóbicas, expressões afeminofóbicas, ou seja, homens afeminados parecem incomodar mais do que ídolos que, apesar de assumirem sua homossexualidade não a afirmam através da feminilidade. Exemplos são os músicos de *Kiss*, *Cinderella*, *Twisted Sister*, *Poison* e *Alice Cooper*, que incomodam Môa, por suas posturas afeminadas.

Olhando hoje, em retrospectiva, esse início da minha trajetória acadêmica, investigando a cultura do *heavy metal* na capital paraense, já cursando o doutorado, e, as entrevistas que realizei a época, fico me perguntando: enfim, o que é gênero? Qual seria a sua definição? O que é masculinidade? Como ela se caracteriza? E, como ela ocorre na cultura do *heavy metal*? É feita por quem e para quem? Em quais locais ela é praticada? Quais são os mais importantes espaços nos quais ela é executada e por quê lá? O que seria essa prática e como ela é caracterizada? Qual é a principal prática social dessa masculinidade? Quais oportunidades eles oferecem para os participantes da cultura do *heavy metal*? Através de quais maneiras essas práticas corporais reflexivas afetam os *headbangers*? Qual é a base do comportamento masculino no *heavy metal*? Como essa cultura masculina e masculinista se comunica? E, o papel das mulheres nessa comunidade? Como elas se formaram na cena local? As características dessas feminilidades? Como é sua diversidade e quais as diferenças entre essas feminilidades? Por fim, que tipo de masculinidade é performada na cultura do *heavy metal*?

Gênero, segundo R.W.Connell (2005, p.71-72; 2015, p.48), é a estrutura de relações sociais que se centra sobre a arena reprodutiva e o conjunto de práticas que trazem as distinções reprodutivas sobre os corpos para o seio dos processos sociais. Essa arena, organiza

a condução cotidiana da vida e, ela é definida pelas estruturas corporais e processos de reprodução humana. Logo, ela inclui, excitação sexual e relação sexual, nascimento de criança e cuidado infantil, diferenças sexuais corporais e similaridades.

Complementando e dialogando com Butler (2003, p.200) para quem o gênero é visto enquanto "identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos". Esses atos performativos são as "várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural" (BUTLER, 2003, p.201). Eles causam uma "estilização do corpo" e, ela é a "forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero" (BUTLER, 2003, p.200). Desse modo, a realidade de gênero, criada mediante "performances sociais", exibem "as noções de sexo essencial, masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes", sendo constituídas conforme estratégias que "ocultam o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e heterossexualidade compulsória" (BUTLER, 2003, p.201).

A masculinidade deve ser entendida como um conceito, inerentemente, relacional (CONNELL, 2005, p.68). Não pode ser visto como um objeto de estudo isolado, sem qualquer tipo de interação e, com uma coerência estável, na qual, uma ciência pode fazer generalizações sobre (CONNELL, 2005, p.67). Assim, a masculinidade, define-se em contraste com a feminilidade, mostrando que ela se mostra durante esse processo, esse relacionamento com outros grupos, inclusive grupos de homens (CONNELL, 2005, p.68). Dessa maneira, a masculinidade é, simultaneamente, um lugar nas relações de gênero, as práticas através das quais, homens e mulheres se envolvem nesse lugar de gênero e, os efeitos dessas práticas em experiência corporal, personalidade e cultura (CONNELL, 2005, p.71).

A masculinidade acaba sendo um "processo de prática de configuração de gênero" através do tempo, que transforma seus pontos de partida em estruturas de gênero (CONNELL, 2005, p.72). Aqui, o "curso de vida individual" é sua unidade de análise mais familiar, sendo família, Estado, escola e espaço de trabalho, outras unidades relevantes, instituições nas quais ocorrem socializações que levam a moldagem da identidade masculina (CONNELL, 2005, p.72). A masculinidade também posiciona-se com estruturas de relacionamento, tais como relações de poder, produção e desejo (CONNELL, 2005, p.73-74).

E, a fim de entender a masculinidade, é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades de gênero advindas da própria masculinidade se ancoram. Por isso, é preciso compreender as formas de poder da

masculinidade, onde ela realmente produz efeitos e materialidades.

Nessas recomendações, eu alinho Connell com o exame sobre o poder de Foucault (1999, p.33) que, precavidamente avisou, "tratava-se de não analisar o poder no nível da intenção ou da decisão", mas sim de "estudar o poder, de certo modo, do lado de sua face externa", no ponto em que ele está "em relação direta e imediata com o que se pode denominar, muito provisoriamente, seu objeto, seu alvo, seu campo de aplicação, no ponto, em outras palavras, em que ele se implanta e produz seus efeitos reais". Apreendê-lo também em "suas extremidades, em seus últimos lineamentos, onde ele se torna capilar", tomando-o em suas "formas e instituições mais regionais, mais locais", sobretudo no ponto em que esse poder, indo além das regras do direito que o organizam e o delimitam, "se prolonga, em consequência, mais além dessas regras, investe-se em instituições, consolida-se nas técnicas e fornece instrumentos de intervenção materiais, eventualmente até violentos" (FOUCAULT, 1999, p.32). Ou seja, o poder, posso dizer o poder masculino,

> ... deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. (...) O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (...) Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através *[sic]* do indivíduo que ele constituiu (FOUCAULT, 1979, p.183-184)

4.1.1 Patriarcado: discussões teóricas e definições conceituais

Eu me referi ao poder masculino, o poder patriarcal, proveniente de uma sociedade patriarcal que "é aquela que gira em torno dos interesses da figura masculina, subordinando os interesses femininos ao poder conferido aos homens por essa estrutura social" (MANUS, 2022, p.18). Ao ter colocado o conceito de "patriarcado" ou "sociedade patriarcal" aqui, implicou nas discussões à respeito dos seus usos em pesquisas das mais diversas áreas, não só das Ciências Humanas.

Dito isso, junto com Elisabeth Lobo, desconsidero os seus usos como "caráter natural e positivo, na medida em que foi necessário – e natural – o seu advento para o paralelo nascimento da sociedade civil organizada", na suas formas adjetiva, clássica e pré-feminista do século XIX, muito usada por literatos e acadêmicos, extremamente psicologizantes e biologizantes (DELPHY, 1981, p.62-63) e, por último, aquele "sob o prisma weberiano" que o vê, como uma "estrutura definitiva, imutável, a-histórica, universal e com conotações

biológicas"(LOBO, 1992, p.259-260).

O patriarcado weberiano tem, verifica Lia Zanotta Machado (2000, p.3), "um sentido a-histórico, haja vista sua possibilidade de ser usado em diversos momentos históricos para fazer referência à dominação exercida por um patriarca em uma comunidade familiar ou econômica". Na sociedade contemporânea, os direitos paternais e sexuais não são naturalizados e legitimados "da mesma maneira como o caso típico-ideal weberiano, o que torna muito pouco adequado referir-se ao conceito de patriarcado nas sociedades de princípios do século XXI". As relações sociais da contemporaneidade são muito mais complexas e dinâmicas "do que as comunidades familiais weberianas, daí ser impróprio aplicar um conceito historicamente datado – que remete a uma forma de organização social mais simples – às relações de gênero da contemporaneidade" (MACHADO, 2000).

Portanto, como bem argumenta Saffioti, os espaços doméstico e político do patriarcado, também relacionam-se com os de classe e, Machado, de novo, o conceito "deve ser utilizado na forma substantiva, como um sistema de dominação e exploração das mulheres, muito bem situado historicamente e geograficamente". Motivado por isso que, me distanciei aqui "das definições patriarcais de patriarcado, como a que interpreta o conceito '[...] no seu sentido literal de governo do pai ou de direito paterno'" (PATEMAN, 1993, p. 43) e em "relação ao uso de patriarcado na sua forma adjetiva e como tipo-ideal weberiano" (MORGANTE, 2014, p.291). E, recorri aos nortes definidores de "patriarcado", localizados histórica e geograficamente na América Latina e Brasil, Sul Global, dados pelos escritos de Vigoya (2018, 2013), Echeverría (2007) e Restier (2019). Eles levam em conta marcadores sociais de gênero, sexualidade, raça, classe e nação dos continente e país. Justifico isso, por ele e ela, pensarem a construção das masculinidades e suas dinâmicas de forma interseccional.

4.1.2 O sul global e as masculinidades na América Latina e Brasil

Mara Viveros Vigoya (2018,2013) e Bolivar Echeverría (2007), quando dissertam sobre as masculinidades na América Latina, detêm-se circunscritamente, em questões de gênero, raça, classe, sexualidade e nação. Digo dessa forma, por conta das práticas das mestiçagem, pigmentocracia e o preconceito racial de marca em oposição ao racismo de origem baseado na regra de "uma gota de sangue" e as políticas segregacionistas sancionadas pelos EUA.

Echeverria (2007), em seu artigo "Imágenes De La Blanquitud", publicado na coletânea "Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen, Siglo XXI", não nos deixa esquecer que a construção da subjetividade do homem moderno na América Latina, está estruturada em uma visão de uma sociedade baseada na "reprodução de riquezas por

acumulação de capital". Tal lógica define o homem moderno como um ser produtivo, criando uma racionalidade, a partir da entrega ao trabalho. Uma identidade também definida pela "santidade econômico-religiosa", inspirada no cristianismo. Um ethos de comportamento e imagem de um homem com porte viril, aparência física, limpa, ordenada, cheio de honra e virtude. Esse homem é um homem civilizado. Essa construção é a de um homem moderno, civilizado, branco e europeu. Uma construção que se dá no mundo e, América Latina, ao longo da colonização e independência, até o século XX.

Nesse processo, o Estado Nação se contruiu mediante o próprio desenvolvimento da modernidade. E, esse Estado Nação se consolidou, na sua subjetividade, na construção do homem moderno. Invisivelmente, dilui-se no ethos, o ethos de comportamento e imagem do homem moderno, civilizado, branco e europeu (VIGOYA, 2013, p.74).

O homem moderno, civilizado, branco e europeu esteve estruturalmente vinculado ao racismo e, o "racismo é constitutivo da modernidade capitalista" (ECHEVERRIA, 2007), por ter se naturalizado que a produtividade sempre esteve vinculada ao homem branco. Vigoya (2013, p.75) apresentou dois argumentos para justificar essa visão: o primeiro é que o desenvolvimento da modernidade se deu desde a Europa, uma população branca; e, segundo, que a referência de produtividade é o homem europeu, que, com o argumento de levar a civilização e o valor do progresso, justificou a escravidão de povos indígenas e africanos. Logo, não basta ser um homem, "era necessário poder encarnar fisicamente os ideais associados ao conjunto masculinidade/branquitude/modernidade, cuja concomitância foi um dos pilares centrais da 'produção moderna da alteridade'", do outro, a saber a mulher, o negro e o indígena.

E, o neoliberalismo, fala David Harvey (2008, p.12) em "A Condição Pós-Moderna", que nasceu como conceito no final dos anos 30 e, ganhou formato próprio e aplicação nos anos 70, em Inglaterra, EUA e países da América do Sul, como o Brasil, vem gerando um novo ethos de nação. Ele é uma "teoria prática político-econômica" que

> propõe que o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio. O papel do Estado é criar e preservar uma estrutura institucional apropriada a essas práticas (HARVEY, 2008, p.12)

A partir disso, no primeiro caso de experiência neoliberal acontecido no Chile, estabeleceram-se os seguintes passos: negociar empréstimos com o Fundo Monetário Internacional, reversão das nacionalizações, privatização dos ativos públicos, liberação dos

recursos naturais (pesca, extração de madeira, etc…) à exploração privada e não-regulada (em muitos casos reprimindo brutalmente as reivindicações das populações indígenas), privatização da seguridade social, facilitação dos investimentos estrangeiros diretos e o comércio mais livre (HARVEY, 2008, p.18).

Esse repertório neoliberal fundido com o do neoconservadorismo da extrema-direita, -surgido nos EUA e América Latina durante os anos 70, ganhou grande mobilização nos anos 80 nos EUA com a eleição do republicano Ronald Reagan para a presidência, presente também no Brasil, desde o final do segundo mandato presidencial de Lula, em 2010 e fortalecido com as Jornadas de Junho de 2013 -, mesmo que aparentemente, seja antagônico ao segundo, por não apresentar ordem, autoritarismo, preocupação com a moralidade, como aspectos fundamentais e defesa da pluralidade e diversidade dentro da lógica de mercado – algo que o neoconservadorismo entende enquanto uma individulidade extremada provocadora de caos, de crise, uma "crise cultural", apenas combatida com valores de ética e religião -, entende que a moralidade tradicional é tão importante para o neoliberalismo como é para o neoconservadorismo. Nas palavras de Wendy Brown (2019, p.23) "o mercado e a moral, juntos, são o fundamento da liberdade, da ordem e do desenvolvimento da civilização". Logo, igual a economia neoliberal, a moral também funciona somente mediante a não intervenção do Estado. Então, quando tudo é transformado em competência e valor de mercado, o projeto neoliberal é "político-moral" (BROWN, 2019, p.23).

Nesse exercício de aprofundar esse projeto político-moral, Wendy Brown (2018, p.65-66) afirma que, o neoliberalismo cria um novo *ethos* de nação que é "privado, homogêneo, familiar, hierárquico e que incluso pode ser autoritário, derivando dos valores do mercado e do cristianismo hetero-patriarcal". O neoliberalismo, continua destacando a autora, aprofunda os processos de privatização (tudo é competência e valor de mercado) que afetam diretamente essa construção de *ethos*. O principal elemento nisso, é a "expansão da esfera do privado", a qual se permitem mais privatizações dos bens públicos e, logo mais responsabilidade aos sujeitos. Aqui, duas implicações: a primeira, é que o aumento das responsabilidades no âmbito privado reforça a divisão sexual do trabalho, pois quantas mais atividades tem o espaço privado, mais forte será a afirmação da importância das mulheres em suas tarefas de cuidado; a segunda é que a diminuição da regulação dessas atividades (pois a esfera do privado seria uma dimensão protegida) vai em oposição aos avanços democráticos em torno das questões de gênero, pois a quebra não permite intervenções do Estado em diversas dimensões como a violência doméstica, a divisão sexual do trabalho ou a necessidade de estruturas de cuidado que sejam assumidas pela sociedade (BROWN, 2019, p.24)

Essa é a profundidade político-moral do neoliberalismo que, ao expandir privadamente, a esfera do privado, concentra mais atividades em torno dessa família patriarcal, heteronormativa, homogênea, branca, reforçando esse tipo de ethos da nação. Essa identidade nacional moderna, a masculinidade cisheterossexual branca, pelos estudos de Vigoya, Echeverria e Brown, vem se consolidando e permanece reverberando, historicamente, desde a colonização, com apoio de instituições como empresas privadas, família, escolas, universidades, igreja e o Estado. Exemplo claro, foi o que ocorreu no ex-governo de Jair M. Bolsonaro (2019-2022), marcadamente de extrema-direita, no qual uma masculinidade, apresentando melhor, uma hipermasculinidade branca neoconservadora de extrema-direita, pois o Estado brasileiro foi configurado por ela. Já que, ele é uma instituição masculina e "suas práticas se estruturam em relação com o ambito reprodutivo" (CONNELL, 2005, p.73), mantendo essa configuração de Estado Nação, fundada no ethos do homem branco colonizador. Entender o seu dinamismo relacional que moldou seus aspectos, requer detimentos históricos sobre os marcadores sociais envolvidos (gênero, sexualidade, raça, classe, nação) nas formações das masculinidades brasileiras.

Cito Vigoya (2018, p.25), mais uma vez, sobre o caso da América Latina. Ela justifica porque privilegiou, em suas pesquisas sobre as masculinidades no continente e Colômbia, país em que mais atuou, as relações de gênero e raça e seus entrecruzamentos como eixo de análise central, por razões históricas. Nos contextos latino-americano e colombiano, as "ideologias de raça se entreteceram constantemente com a dominação de gênero, através do controle da sexualidade das mulheres e da subordinação dos homens racializados, para produzir um ordenamento sociopolítico no qual a genealogia continua ocupando um lugar preponderante". Sobre as interseccções entre povos indígenas, afrodescendentes e brancos, esse fenômeno da mistura desses grupos étnico-raciais na América Latina ao longo da colonização, Vigoya sublinhou que, a mestiçagem:

> ... uma das ficcções fundacionais latino-americanas (Sommer, 1990), foi considerada como a garantia primordial da homogeneidade nacional na região. Também deu lugar à famosa "ideologia da mestiçagem", afirmando o surgimento de uma nova cultura pela fusão harmônica, em termos biológicos e culturais, do melhor das "raças" e culturas de origem (VIGOYA, 2018, p.29).

No entanto, essa visão sobre a mestiçagem "tem sido criticada por que invisibiliza as desigualdades sociais internas ligadas à 'raça'" (VIGOYA, 2018, p.29). Sobre as masculinidades no Brasil, tanto brancas quanto negras, elas estão envoltas em colonização, sociedade pigmentocrática, mestiçagem e ideologia branqueadora da elite branca dominante

brasileira.

A sociedade brasileira, escreveu Carlos Moore em "Racismo e Sociedade: Novas Bases Epistemológicas Para Entender o Racismo" (2007, p.265-266), tal qual muitas da América Latina, se organiza via diferenciações fenotípicas, isto é, traços faciais como boca, nariz, cabelo, a cor da pele e dos olhos, e possuem destacada relevância social na atribuição de valores morais, intelectuais, psicológicos e estéticos de um indivíduo e de seu grupo social. Esse, seria um sistema pigmentocrático. Coadunando-se com o olhar de Moore, Oracy Nogueira (2006, p.292), antropólogo brasileiro, na segunda metade do século XX, criou "preconceito de marca", conceito que explicou o funcionamento desse sistema, dizendo que seria "quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque…". Porém, o sistema classificatório baseado no fenótipo, apresenta grande plasticidade, porque as classificações das pessoas quanto ao seu pertencimento racial podem oscilar, em função da região, grau de instrução, status social, vestimenta, entre outros marcadores.

No Brasil, dentro dessa ordem hierárquica fenotípica, pontua Henrique Restier (2019, p.26), é grande a pressão social para a alteração de determinados traços para se conformar ao padrão estético do grupo social hegemônico, o grupo branco. Logo, o aspecto básico do modelo de suas relações raciais seria o discurso da mestiçagem. Ele é assimilacionista, exigindo, para sua efetividade, relações afetivo-sexuais inter-raciais. Uma espécie de "sexualidade estratégica para a confraternização das etnias" (SOVIK, 2009, p.101).

Essa heterogeneidade da população brasileira, sempre foi uma questão problemática para as elites euro-descendentes brasileiras (RESTIER, 2019, p.26). Elas viam, nessa conformação, um perigo para as pretenções de se formar aqui uma nação civilizada, próspera e racialmente homogênea (branca). E, viam também, nessa heterogeneidade, um perigo para sua própria segurança, enquanto grupo racial dirigente. Um medo de uma "haitianização" do Brasil, uma referência à Revolução Haitiana (1791-1804, final do século XVIII e começo do XIX), protagonizada por escravos (as) negros(as), na qual, tomaram o poder e mataram a elite branca dominante (AZEVEDO, 2008, p.51).

Essa elite branca euro-descendente dominante, queria, após a independência do Brasil (século XIX e começo do XX), transformar o país em uma "nação", uma nação branca, que significaria o progresso, a civilização (AZEVEDO, 2008). A mestiçagem, assim, seguiria "princípios de iniquidades raciais e de gênero regeriam essas interações" e, consequentemente, o discurso afetivo "agiria como unificador de setores socialmente

desiguais, acarretando, um alto preço para os grupos subalternizados: sua 'extinção'" (RESTIER, 2019, p.27-28).

Ela funcionaria, inspirada no darwinismo social, através de uma selação natural. Daí, a mistura entre brancos e não brancos, resultaria em um "branco superior" (ROMERO, 1880). A integração e absorção de negros e indígenas, forneceriam aos brancos os recursos necessários para que estes pudessem se adaptar ao meio tropical e dar prosseguimento à fundação de uma civilização branca (amorenada) nos trópicos. Esse "método" seria o "ritual antropofágico" da elite branca brasileira (PAIXÃO, 2013, p.299). Para que, a mestiçagem acontecesse, eram precisas as seguintes medidas: a interrupção do tráfico negreiro, dificultando a infusão de sangue negro no Brasil; o extermínio (físico e cultural) índigena; a vinda massiva de brancos europeus patrocinada pelo Estado brasileiro, sobretudo homens (RESTIER, 2019, p.28).

O mestiço, de modo transitório, seria ideologicamente, uma espécie de "elo evolutivo" entre o "bruto negro", o "selvagem" indígena e o "civilizado" branco (RESTIER, 2019). De fato, isso foi uma "atomização racial" e, ela é um reflexo compulsório de dominação em uma sociedade pigmentocrática, como a brasileira (MOORE, 2007, p.259) Em conexão com isso, está o processo bélico de colonização do Brasil e o estabelecimento de uma masculinidade.

A masculinidade branca colonizadora que, empreendeu a guerra colonial, foi valorizada em sua virilidade agressiva, heróica e dominadora. O "colonialismo se constituiria em uma máquina de fazer "verdadeiros homens"" (TARAUD, 2013), estabelecendo o poder viril da metrópole através do mundo. Acerca do Brasil, o rumo também foi esse. O homem branco conquistador, ou melhor, o homem branco português conquistador, teria o direito de exercer seu domínio pelo simples fato de ser o mais forte. Um desses direitos seria o acesso indiscriminado aos corpos de mulheres e homens negros. Nessas guerras coloniais, as mulheres dos grupos dominados eram alvos da afirmação masculina do conquistador e, a posse dos novos territórios e suas demarcações seriam feitas simbolicamente com a penetração do corpo feminino (RESTIER, 2019, p.32).

É inevitável que, gênero envolva-se com outras estruturas sociais e, por sua vez, a masculinidade interaja com raça, classe, sexualidade e nacionalidade, marcadores identitários imprescindíveis para seu desenvolvimento (CONNELL, 2005, p.75).

Esse crescente reconhecimento da interação da masculinidade com raça, classe, sexualidade e nacionalidade, tornou comum a identificação de múltiplas masculinidades, tais como: hegemônica, cúmplice, subordinada e marginalizada.

É fundamental, falar dessa pluralidade de tipos de masculinidades, por conta da

existência de algumas delas na cena *heavy metal* de Belém-PA, as suas relações intra e intergrupos de homens, além das relações desses diferentes grupos masculinos com as mulheres da cena.

4.2 Configurações de masculinidades: hegemônica, subordinada, cúmplice e marginalizada

Reconhecer múltiplas masculinidades, é apenas um passo. É preciso examinar as relações entre elas, abrir os ambientes de classe e raça e, examinar minuciosamente as relações de gênero operando no meio delas. O foco nas relações de gênero entre homens é necessário para manter a análise dinâmica, para prevenir o conhecimento de múltiplas masculinidades colapsando em uma tipologia de caráter. Uma abordagem relacional torna fácil reconhecer as compulsões difíceis sob as quais as configurações de gênero são formadas, a amargura e o prazer numa experiência genderizada (CONNELL, 2005, p.75).

Então, eis as definições desses tipos de configurações de masculinidades.

A masculinidade hegemônica é sempre construída em relação à várias masculinidades subordinadas, assim como, em relação às mulheres. A relação entre diferentes formas de masculinidade é uma importante parte de como uma ordem social patriarcal funciona (CONNELL, 1987, p.183; CONNELL, 2005, p.77). Ambas as características relacional e legitimação, são centrais, ao ponto de envolverem uma certa foma de masculinidade em relações desiguais com a feminilidade enfatizada e masculinidades não hegemônicas (cúmplice, subordinada e marginalizada). A masculinidade hegemônica constrói sentidos a partir das relações desiguais com a feminilidade enfatizada e as masculinidades não hegemônicas ou aquelas formas de feminilidade que são praticadas em relações complementares, compatíveis, acomodadas e subordinadas com a masculinidade hegemônica. E, é a legitimação dessa relação de superordenação e subordinação pelas quais os significado e essência da masculinidade hegemônica são revelados (MESSERSCHMIDT, 2018, p.28).

A masculinidade cúmplice não incorpora verdadeiramente a masculinidade hegemônica. Ainda sim, pela prática, torna real alguns dos benefícios das relações desiguais de gênero e, consequentemente, quando praticados, ajudam a manter a masculinidade hegemônica (CONNELL, 2005, p.79). A subordinada é construída como menor que ou aberrante e desviante à masculinidade hegemônica, tais como a de homens afeminados (CONNELL, 2005, p.78-79). A marginalizada é trivializada e/ou discriminada contra por causa das relações desiguais externas às relações de gênero, tais como classe, raça, etnicidade e idade (CONNELL, 2005, p.80-81).

Elas sugerem tipologias esparsas, dispersas, não muito precisas (MESSERSCHMIDT, 2018, p.29). Não obstante, é notório que elas fornecem uma estrutura na qual posso analisar masculinidades específicas (CONNELL, 2005, p.81). Essa imprecisão acontece, porque, eles são configurações de práticas, geradas em situações particulares, numa estrutura de relacionamentos que, está mudando. É preciso verificar essas situações particulares. Esses conceitos, segundo Messerschmidt (2018, p.29) a partir da sua leitura de Connell (1995, 2005), são mais abstratos do que descritivos, definidos em termos da lógica das relações desiguais de gênero. Eles(as) assumem que as relações de gênero sempre foram históricas, então hierarquias de gênero estavam sujeitas às alterações. Masculinidades hegemônicas, portanto, vieram a existir em circunstâncias específicas e estiveram abertas às mudanças históricas. Mais precisamente, pode haver luta pela hegemonia, e formas mais velhas de masculinidade podem ser deslocadas por novas formas de masculinidades.

Nesse ambiente de urgência para comprovar empiricamente, a materialidade da masculinidade hegemômica, muitas críticas foram feitas. Como esse é um dos conceitos-chave para designar a masculinidade de muitos músicos brancos dos anos 1980 e 1990 da cena local e que, deixou de ser hegemônica nos anos 2000, rapidamente, devo discorrer sobre elas, o que é relevante manter, reformular, acerca dessa definição. Discorro à respeito, com o intento de revelar sua inutilidade, quando detive-me, na parte analítica da tese (Seção VII), dos roteiros das masculinidades performados nas suas produções audiovisuais veiculados pelas plataformas digitais no período 2015-2025 e, escolher traduzi-la como "masculinidade cúmplice" que performa uma hipermasculinidade neoconservadora. E, nessa mesma seção, exponho a masculinidade branca antifascista, uma possibilidade contrária ao teor neoconservador da cúmplice. Na Seção VIII, outra parte analítica, as terminologias "masculinidade marginalizada" ou "masculinidade não hegemônicas", encaixaram-se para explicar os roteiros performados dos músicos não brancos nos ambientes digitais, na mesma época.

4.3 Masculinidade hegemônica: revisão, uso pontual e opção pela masculinidade cúmplice

Cristiane Pinto Bahy em sua tese "'Brotherhood of Man': to what extent is hegemonic masculinity represented in heavy metal music and culture in the 1980s?"(2019), teceu comentários sobre o artigo "Masculinidade Hegemônica: Repensando o Conceito", publicado originalmente em 2005 e, traduzido para o português em 2013. Tal artigo, foi escrito por Connell, a elaboradora do conceito e, Messerschmidt, um de seus pupilos. Nele, os(as)

autores(as) discorreram sobre as manutenções, reformulações e revisões de aspectos do conceito de “masculinidade hegemônica”.

Bahy, a partir de Connell e Messerschmidt (2005), atestou que “masculinidade hegemônica permanece um conceito útil que ajuda pesquisadores perceberem hegemonia na sociedade” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.18). Bahy deteve-se no que devia ser retido e reformulado em relação à definição de “masculinidade hegemônica”. Um dos aspectos reformulados é a “ênfase no fato que a análise do conceito de masculinidade hegemônica deve ser condicionada à classe, gênero, sexualidade e nacionalidade. Todos esses aspectos devem ser vistos como interseccionais” e são “importantes quando analisando o conceito, levam em consideração a singularidade dos grupos sociais” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.18). Um aspecto a ser retido “é que masculinidade hegemônica não é um padrão de força, mas um padrão de hierarquia. A hegemonia não é mantida pelo uso da força pelo grupo masculino hegemônico, mas é de fato mantido pela hegemonia cultural” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.18). Bahy, sustendando-se em Connell e Messerschmidt (2005), “antes, hegemonia trabalha em parte através da produção de exemplares de masculinidade, símbolos que tem a autoridade apesar do fato da maioria dos homens e garotos não correspondem totalmente à eles” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.18). O último aspecto a ser mantido é que “o conceito de masculinidade hegemônica é construído historicamente. A situação na qual a hegemonia é construída é sujeita a mudanças em relação ao espaço e tempo” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.18).

Em relação aos aspectos do conceito de “masculinidade hegemônica” que precisam ser revisados, eles foram elencados assim: hierarquias de gênero, a geografia das masculinidades e a dinâmica das masculinidades.

Sobre as hierarquias de gênero, dizem os(as) autores(as), ela diz respeito à “relação entre diferentes masculinidades, tais como hegemônica, cúmplice, marginalizada e subordinada” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19). Eles (elas) também enfatizam que “os papéis das mulheres e feminilidade devem ser levados em consideração, já que mulheres são também responsáveis por práticas que contribuem para os processos hegemônicos” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19).

Em relação à geografia das masculinidades, as “masculinidades transnacionais devem estar no foco” (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19). As “masculinidades devem ser entendidas regionalmente, mas também devem ser estudadas

globalmente para ver as conexões entre elas" (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19). Foram propostas "três níveis de masculinidade: local, regional e global" (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19). Local refere-se às masculinidades "relacionadas à famílias, organizações e comunidades imediatas" (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19). Regional são construídas "no nível da cultura e são achadas em pesquisas discursivas, políticas e demográficas" (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19). E, global "são masculinidades relacionadas ao mundo político e negócios transnacionais" (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19). Esses três níveis "devem ser entendidos como conectados, ajudando a entender as masculinidades globalmente, mas também em escalas menores da sociedade" (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19).

À respeito da dinâmica das masculinidades, as "relações de gênero são arenas de tensão e cheias de contradições". Masculinidades hegemônicas são "feitas de confrontação emocional e não são feitas sem luta pelos atores". E, se são percebidas como hegemônicas, isso pressupõe a possibilidade da existência de masculinidades não hegemônicas e contra hegemônicas. Isso mostra que as masculinidades "são construídas e dependem do tempo e espaço, classe e idade tanto quanto ideologia e ideais e nunca devem ser vistas isoladas na arena global" (CONNELL; MESSERSCHMIDT 2005 APUD BAHY, 2019, p.19)

Essas revisões e reformulações, inescapavelmente, me levaram a falar da masculinidade hegemônica, materializada por uma parcela de músicos brancos cis heterossexuais classe média/média alta, na cena *heavy metal* de Belém-PA, durante os anos 1980 e 1990, seu momento de hegemonia e suas interações com sexualidade, classe, raça e nação, relações com outros tipos de masculinidades, as não brancas (Seção VI). Em parâmetros espaço-temporais, ela localiza-se nessas duas décadas do séc.XX. Sendo que, já a partir de 1990, inicia-se uma diminuição de seu domínio por conta do aparecimento de músicos não brancos. Ao chegar os anos 2000, o crescimento de músicos não brancos continuou junto ao aparecimento de musicistas mulheres, brancas, na sua maioria. A partir da 2ª década dos anos 2000, já é bem alto o número de músicos não brancos em bandas dos mais variados subgêneros de *heavy metal*, assim como um aumento na quantidade de musicistas mulheres não brancas (Seções VIII e IX). Vi a supremacia desse grupo de músicos brancos ser perdida, com o passar do tempo. Restando a eles, entre 2015 e 2025, uma masculinidade cúmplice performadora de atos hipermasculinos (Seção VII). Com isso, visaram usufruir das benesses da hegemonia masculina do governo Bolsonaro, propalada por ele, alicerçada em sua agenda

neoconservadora extremista e, tentar reviver parte das sensações que estavam articulados aos períodos em que essa masculinidade dificilmente era contestada e tratada como hegemônica (anos 1980 e 1990), inclusive em relação aos seus aspectos etários (Seção VII).

E, me conduziram às relações das masculinidades com as feminilidades da cena local. No próximo item, falo das limitações da teoria de Connell sobre as masculinidades ao não referir-se às feminilidades, as críticas à respeito disso e o aporte conceitual apropriado para descrever as feminilidades na América do Sul e Brasil. Para definir as feminilidades da cena belenense, também exponho tipologias e características mais adequadas para essa pesquisa, com o objetivo de revelar o aspecto relacional das masculinidades e feminilidades, a diversidade entre elas, além das agências e resistências das mulheres às violências de gênero, raça e classe, presentes na cena *heavy metal* de Belém-PA.

4.4 Feminilidades: crítica à Connell, prisma de Schippers e observações de Lugones

4.4.1 Feminilidade hegemônica: visão de Schippers

A construção da masculinidade ocorre em relação à feminilidade, entre gêneros distintos, um modo de relações inter-gênero e, também, em relação à outras masculinidades, entre gêneros equivalentes, uma maneira de relações intra-gênero. Connell (2005, 1987), em suas pesquisas, percebeu, como já foi colocado, não somente uma, mas múltiplas masculinidades, configurações de masculinidades. Um avanço notável, nos estudos sobre as masculindades. Opostamente e, ao mesmo tempo, ela admitiu apenas um tipo de feminilidade. Com isso, deixou as feminilidades subteorizadas e, argumentou que, a masculinidade hegêmonica constrói sua dominância sobre uma oposição complementar feminina chamada “feminilidade enfatizada” (CONNELL, 1987, p.202). Ela usou o termo “enfatizada” em vez de “hegemônica”. Connell (1987, 201) não quis juntar os dois termos e declarou “não existe feminilidade que é hegemônica no sentido de que a forma dominante de masculinidade é hegemônica entre os homens”. Para Connell, todas as feminilidades são subordinadas e nenhuma tem qualquer poder real, nem mesmo sobre outras feminilidades.

O erro de Connell foi não colocar os gêneros à luz das suas relacionalidades apropriadamente. Mimi Schippers, socióloga norte-americana, especialista em gênero, sexualidade e música, autora de “Rockin’ Out Of The Box: Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock” (2002), no seu artigo “Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony” (2007), foi por outro caminho, contrário ao de Connell:

> Se relações de gênero hegemônicas dependem da construção simbólica de desejo

> pelo objeto feminino, força fisica, e autoridade como características que diferenciam homens de mulheres e definem e legitimam sua superioridade e dominância social sobre as mulheres, então essas características devem permanecer indisponíveis para mulheres. Para garantir acesso exclusivo dos homens a essas características, outras configurações de características femininas devem ser definidas como divergentes e estigmatizadas (SCHIPPERS, 2007, p.94-96)

As relações entre masculinidade hegemônica e diferentes tipos de feminilidades devem ser assimétricas, dependendo de quão obedientes ou ameaçadoras essas feminilidades são para a ordem de gênero. Nem todas as feminilidades são iguais. Por essa razão, em outro artigo "Masculinity and Femininity, Theories Of", Schippers (2016, p.5) definiu os diferentes tipos de feminilidades, de acordo com quão bem elas complementam a masculinidade hegemônica, em vez de quão bem elas complementam outras formas de feminilidade.

Aqui, nessa parte que Schippers menciona a relacionalidade das feminilidades com a masculinidade hegemônica, eu diria, anexando, ser vital a relacionalidade interna das masculinidades (entre brancas e, entre não brancas (negras, negras/indígenas)), entre as masculinidades (brancas e não brancas (negras, negras/indígenas)), entre as masculinidades e feminilidades (brancas e não brancas (negras, negras/indígenas)), entre as feminilidades (brancas e não brancas (negras, negras/indígenas)) e interna das feminilidades (entre brancas e, entre negras). Realizo essa observação em anexo, porque minhas entrevistas envolveram músicos/fãs brancos, músicos/fãs não brancos (negros, negros/indígenas), musicistas/fãs brancas e musicistas/fãs não brancas (negras, negras/indígenas).

O que seria então, a "feminilidade hegemônica"? Schippers informa de qual jeito? Ela diz que "consiste nas características definidas como as próprias de mulheres que estabelecem e legitimam um relacionamento hierárquico e complementar à masculinidade hegemônica e isso, ao fazê-lo, garante a dominante posição do homem e a subordinação das mulheres". Pergunto de novo: quem representa as feminilidades hegemônicas? Pelo o que foi pesquisado até agora, afirmo que, são as mulheres brancas musicistas das bandas e fãs da cena *heavy metal* de Belém-PA. Entre as mulheres, depois de várias idas à shows como parte do público, desde 2003 e, como pesquisador, no biênio 2012-2014 (mestrado) e 2021-2024 (doutorado), elas ainda são a maioria, malgrado o aumento considerável das mulheres não brancas (negras, negras/indígenas) musicistas e fãs.

Mesmo quando elas, as mulheres brancas, são hegemônicas, são inferiorizadas na hierarquia inter-gênero como um todo. Às vezes, as mulheres brancas podem ser recompensadas, por demonstrarem características associadas com feminilidade hegemônica. De qualquer maneira, as recompensas são relativas e só situam aquelas mulheres como mais

desejáveis que menos compatíveis membros do seu próprio gênero – não como mais desejáveis que os homens em geral (SCHIPPERS, 2007). Um exemplo disso, me foi relatado por Leon Ferreira (37 anos, homem, negro, cis heterossexual, graduado em Direito com especialização finalizada, oriundo de Educação Básica em escolas públicas, trabalha como gerente de pousada, mora na Campina bairro central de Belém, mas suas infância e adolescência foram na Cidade Nova, Guajará I e II, bairros periféricos de Ananindeua (RMB)) ex-vocalista da *All Still Burns* (*metalcore*) e atual vocalista da *Deep Cut* e *A Red Nightmare*, quando de uma das suas participações, tocando pela *A Red Nightmare*, em um show da *Klitores Kaos*, banda feminina, feminista e antifascista de *punk*/*hardcore* – recém-encerrada - num local na Cidade Nova, bairro de Ananindeua, município da Região Metropolitana de Belém (RMB):

> Só que, aí, vou te contar um episódio. Fui pra um show, fui pra 2 a 3 shows da *Klitores Kaos*. Um deles, a gente dividiu o palco na Cidade Nova. Tinha um público, assim, pequeno, na casa. Não era pequeno, era um bom público. Não tava lotado. E, a banda, ela é formada pela Nia, Suelen, Jenny Blanco, mas na época, era o Paulo Doido e, a Aline. Tu sabes qual era o maior comentário que eu ouvia em todos os lugares?: "A branquinha parece uma Barbie, né? Olha a branquinha, ela é tão bonitinha". Eles estavam cagando pra banda. Eles estavam nem aí pros outros integrantes, sabe? Nem aí. Eles achavam que a banda se resumia à Aline. Ela tem culpa? Nenhuma! Ela tá na correria como todo mundo. Não vou dizer que todo músico branco aqui de Belém é um primor de luta, mas ela é uma. Porque eu conheço a Aline, olha, há muito tempo. E, ela tá na correria ha muito tempo. E, é mais nova que uma galera aí, mas já fez muito (FERREIRA, 2024).

Aline Menezes, que foi baixista da *Klitores Kaos* por uma quantidade maior de tempo do que outras integrantes, é uma musicista branca. Ela foi considerada, pela maioria do público, a "mulher convencionalmente atrativa, que cuida da sua aparência física" e, essa convenção social em relação à beleza é um padrão de beleza branco, um padrão hegemônico. Ele é o mais vigente na cena local de "música pesada". A Aline, uma mulher branca, pode ganhar acesso à mais oportunidades, por isso atingiu um status social melhor em geral, do que outras mulheres que não se enquadram nos padrões de beleza, como Suelen, Nia e Jenny, mulheres não brancas da *Klitores Kaos*. Elas, seriam aquelas que "descuidam da sua aparência física". Nesse caso, Aline, foi recompensada por desempenhar seu papel complementar nas relações de gênero: a atrativa, esbelta e bonita mulher branca. Sofreu uma objetificação, ela é tratada como objeto de desejo dos homens da cena.

E, quando, uma mulher branca, o exemplo de feminilidade hegemônica, alcança uma posição de poder? Caroline Beuchamp (2021, p.22), em dissertação de mestrado sobre as relações de gênero da cena de *metal* extremo de Montreal, província de Quebec no Canadá,

agarrando-se ao que Schippers notou, sublinhou que algumas expectativas são consideradas indesejáveis e incompatíveis com a manutenção de uma posição de poder. Qualidades de boa liderança, tais como confiança, racionalidade, estratégia e tomadas de decisões, são geralmente associadas com masculinidade. Mulheres são esperadas serem emocionais, compassivas, intuitivas, leves, irracionais. Essas características complementam-se e justificam o status de homens como comandantes, por isso mantem o poder dos homens nas relações inter-gênero globais em geral. As mulheres, ao tentarem manter uma posição de poder e desafiar expectativas de gênero, podem encarar dificuldades. Isso aconteceu com Aline nesse show da *Klitores Kaos* na Cidade Nova em Ananindeua, quando foi tratada, pelos comentários de parcela do público, meramente como objeto sexual.

Quando Aline ousou sair da condição de fã/público/passiva para musicista na cena, ela enfrentou entraves, como a misoginia dos homens, essa aversão masculina à presença do feminino no *heavy metal*. Na condição de musicista da *Klitores Kaos*, as falas do público foram para objetificá-la e, não, para ser aceita e tratada igualmente, nesse espaço musical. As recompensas, os reconhecimentos que Aline, uma representação de feminilidade hegemônica, pode receber na cena *heavy metal* de Belém-PA, desenvolvendo a posição de musicista, tiveram dois lados. Em relação aos homens, Aline estava "de acordo com a estética da cena", a estética dominante, a beleza branca, por isso, foi tida como uma "mulher bonita, atraente, desejável" da cena pelos olhares e falas masculinos. Por essa ótica masculina objetificadora, Aline não foi considerada uma musicista com qualidade para exercer essa posição e, sim, um objeto sexual. Agora, entre as mulheres, entre as musicistas da *Klitores Kaos*, estava, hierarquicamente, em uma posição superior por conta de sua branquitude. Sua estética branca, lhe rendeu privilégios, prestígio e destaque na banda e, em relação ao público espectador dela. Um brancocentrismo que atestou uma hegemonia, pelo menos, entre as mulheres.

4.4.2 Das feminilidades não hegemônicas às mulheres de cor: limites de Schippers e notas de Lugones

Existem dois tipos de feminilidades não-hegemônicas, na opinião de Schippers (2016, p.5, 2007, p.95): feminilidade pária e feminilidade alternativa.

A feminilidade pária diz respeito a adoção mal sucedida de valores, atitudes e comportamentos que usualmente pertencem a masculinidade hegemônica. Enquanto homens são esperados exibirem tais características, mulheres são estigmatizadas quando elas fazem a mesma coisa (SCHIPPERS, 2007, p.96). Feminilidade pária pode ameaçar a ordem de gênero se ela passasse despercebida, pois isso comprometeria o acesso exclusivo de homens às

características que garantem suas posições na hegemonia de gênero (SCHIPPERS, 2007, p.95). Por isso, mulheres difundindo características associadas com masculinidade hegemônica tem que ser feminizada: "quando uma mulher é autoritária, ela não é masculina, ela é uma puta – ambas feminina e indesejável" (SCHIPPERS, 2007, p.95). Feminilidade pária, faz mais do que simplesmente fazer essas outrora características masculinas femininas. Ela também contamina as mulheres que difundem elas, de modo que uma dessas características defina a mulher que a tenha. O potencial disruptivo da feminilidade pária, é contido desta forma.

Na cena, lembro de dois exemplos. Alana Fernandes (mulher, branca, cis heterosexual, educação básica em escola pública, formada em Administração, trabalha em consultório veterinário, moradora de Castanhal (RMB)) guitarrista, letrista, fundadora e principal líder da *Petals Blade* (*thrash/death metal*), banda de Castanhal (RMB), informou para Debora Losna (guitarrista da banda *Losna*, *thrash metal/crossover*, Porto Alegre-RS), do site Cultura em Peso, em 26 de março de 2021, sobre o nome da banda assim: "O que gosto de passar através do nome (para a Norielly e eu) é que podemos ser delicadas, mas preferimos não ser (risos)".[37]

Fig.1: Comentário sobre o clipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*, divulgado em sua página do *facebook*.



Fonte: PETALS BLADE. SAIU! TÁ ON! Nosso primeiro vídeo clipe já se encontra disponível no *YouTube*. **Publicações (13/11/2021)**. Comentários. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade. Acesso em: 28 set.2022.

Esse desejo de ser agressiva, - um aspecto da performance da feminilidade pária - um fator tido como masculino dentro do *heavy metal* e presente na masculinidade da cena de Belém, foi desacreditado e desprezado em um comentário feito por um usuário, após a publicação do *link* de "*Familicia*" (2021), videoclipe do último *single* da banda, no qual foram feitas críticas ao governo Bolsonaro, em sua página do *facebook* (figura citada,

[37] LOSNA, D. Mulheres na cena. Cultura em Peso. **Entrevistas (26/03/2021)**. Disponível em: https://culturaempeso.com/guitarrista-alana-fernandes-da-petals-blade-fala-da-banda-e-sobre-o-fortalecimento-das-mulheres-na-cena/. Acesso em: 28 set.2022.

anteriormente).

Pelo comentário feito, as musicistas da *Petals Blade*, Alana e Norielly Magalhães (baterista), seriam apenas mulheres, "não estariam no mesmo nível de homens" para fazer "um bom clipe de *heavy metal*", já que outro usuário, disse ser "HIPER BABAQUICE. MOSTRA ALGO DO PARTIDO DAS TREVAS (PT) Q SEJA BENEFÍCIO PRA CONQUISTAR VOTOS". Um clipe que "não fosse hiper babaca", não tivesse falado mal da gestão Bolsonaro e, óbvio, fizesse ataques ao período do PT na presidência, teria sido colocado como "bom". Elas, além de não serem equivalentes aos homens, aos olhos dos usuários masculinos, teriam não "mais do que as suvaco cabiludo", elementos lidos como masculinos, mas que não dariam a elas tratamentos iguais aos recebidos pelos homens. Na visão desses usuários, esses elementos, as tornariam "feias", "sujas" e "indesejáveis".

A subversão e o potencial disruptivo, debruçam-se sobre a noção de feminilidade alternativa. Como a masculinidade alternativa, feminilidade alternativa rejeita discursos de gênero normativos e não reproduz hegemonia de gênero. Não é nem vantajoso para homens nem prejudicial para mulheres, porque não situa feminilidade como inferior à masculinidade. Schippers (2016, p.32) exemplificou: "mulheres podem coletivamente implantar formas transgressivas de feminilidade ou significados contra-hegemônicos de "coisas de garotas" como uma tática discursiva para quebrar hierarquias de gênero. Retrabalhando e/ou implatando feminilidade em vez de rejeitá-la é uma estratégia efetiva para enfraquecer o patriarcado". Para Schippers (2016), configurações alternativas de gênero tem o potencial de quebrar desigualdades de gênero e dão novos significados para masculinidade e feminilidade. Posso adiantar que, *Petals Blade*, *Klitores Kaos*, *Icamiabas*, *Macadabra* mais *Calcinhas do Metal Fest* e *Femme Fest*, podem ser acopladas como bandas e eventos da cena *heavy metal* de Belém-PA, possuidoras de feminilidades alternativas.

Desse ponto em diante, a compreensão de Schippers sobre as feminilidades apresentou-se deficiente. Como já foi colocado antes (Seção II, item 2.1), algumas musicistas das citadas bandas e fãs locais, entrevistadas para essa tese, são mulheres não brancas (negras, negras/indígenas), em grande parte, classe média baixa, periféricas, passagens por escolas e universidades públicas, lésbicas e pansexuais. Devido a essa diversidade e diferenças existentes nesse grupo de mulheres musicistas e fãs, fez-se necessário usar o entendimento de María Lugones (2020, 2014) acerca das mulheres da América Latina. Entendi junto com Lugones que, essas mulheres não brancas podem ser chamadas de "mulheres de cor". É uma denominação que segue a lógica estadunidense proveniente de "mulheres vítimas da dominação racial, como um termo de coalização contra múltiplas opressões" (LUGONES,

2020, p.80). O termo não tem como objetivo realizar uma definição étnica, ou um marcador racial, ao contrário, "mulheres de cor" serve como um identificador intercultural de mulheres com etnias múltiplas e plurais (indígenas, mestiças, mulatas, negras, cheroquis, porto-riquenhas, siouxies, chicanas, mexicanas, pueblo), mas que sofrem vitimizações coloniais muito próximas por serem não brancas (LUGONES, 2020, p.80).

Lugones (2014, p.936) explica mais, ao dizer que, nessas mulheres, entrelaçados por gênero, raça, classe e sexualidade, encontram-se condutas e personalidades, julgadas "divergentes" pela norma colonizadora estabelecida (ser homem, europeu, burguês, colonial moderno, apto para a vida pública, governar, civilizado, heterossexual, cristão e racional; ser mulher, européia, burguesa, reprodutora de raça e capital, passiva e a serviço do homem branco, europeu, burguês e cristão). Tal norma, parte da dicotomia central da modernidade colonial, uma hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano, na qual, apenas os "civilizados/as" são considerados "homens" e "mulheres", enquanto os comportamentos dos colonizados/as eram "bestiais e portanto não gendrados, promíscuos, grotescamente sexuais e pecaminosos", praticamente, "inumanos" (LUGONES, 2014, p.936-937).

Essa imposição da "colonialidade de gênero", continua levando à "desumanização constitutiva" e "opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada" (LUGONES, 2014, p.938, 940). Por conta desses elementos, é preciso superar a colonialidade do gênero. O feminismo decolonial e interseccional, pode ajudar a descolonizar o gênero via uma práxis contínua. A prática é a resistência, dentro do lócus da ordem colonial, a partir da diferença colonial, materializada pelas subjetividades ativas dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade, desde o habitar-se a si mesmos/as, passando pelos usos de linguagens escritas, orais e audiovisuais opostas às hegemônicas (LUGONES, 2014, p.940-941, 943 e 945). E, como essas mulheres musicistas e fãs não brancas da cena belenense de *heavy metal* são atravessadas por essa imposição da sua colonialidade de gênero, elas também, agenciam, resistem e propõem, pelas suas atividades musicais, alternativas à ela. Tais resistências foram tratadas na Seção IX, itens 9.2 e 9.3.

Após falar da discussão conceitual sobre masculinidades e feminilidades e, os aportes teóricos mais propícios para descrevê-las na cena *heavy metal* de Belém-PA, chegou o momento de perguntar sobre suas construção ao longo do tempo e definição. Como o processo histórico do *heavy metal* belenense contribuiu para a conceituação de "cena musical"? Tal processo será visto na Seção V.

5. A cena *heavy metal* de Belém-PA: histórico, conceitos e limites

5.1 Breve Histórico

Além de ser referência para os mitos de origem da cena belenense de *heavy metal*, a banda *Stress* é um marco no cenário *heavy metal* nacional, considerada um dos mais importantes grupos do Brasil durante os anos 1980, daí seu destaque ao longo do desenvolvimento desta tese (JANOTTI JR, 2004, 1994; LOPES, 2006).

Os seus músicos e fãs que, consumiam essa música, - os "roqueiros" por serem ávidos pelo "*rock* pesado" ou "*rock* pauleira", já que os termos "*heavy metal*" e "*headbanger*", somente foram apropriados pelos fãs, jornais, revistas, publicações especializadas e fanzines, de 1983 para 1984, no Brasil - encontravam-se para socializar esse tipo de conhecimento e, quando havia algum show, tornava-se uma ocasião para reuni-los.

As 3314 Discos (bairro do Comércio, centro), *Plub* (bairro do Comércio, centro), Feirão Discos e Fitas (Lojas Avistão, bairro da Campina, centro) e Lojas Gramophone Discos (bairro de São Bras, centro) eram lojas nas quais eles compravam muitos vinis de *heavy metal*, apesar da irregularidade na chegada deles na cidade e preços altos para alguns (SILVA, 2012, p.82).

Reuniam-se nos Colégio do Carmo (bairro da Cidade Velha, centro), Bar Barrigão, Clube do Remo (Danceteria Carrossel, bairro do Marco, centro), Subsá (bairro da Batista Campos, centro), Santa Rosa (distrito de Icoaraci, RMB), Vila Militar (bairro da Cidade Velha, centro) e *Shock Disco Club* (bairro da Guanabara, Ananindeua, RMB), para fazerem "Bailes de *Rock*" ou "Rockadas", enquanto um momento para exibirem seus vinis, botar para tocá-los, ouvi-los, trocar informações sobre o que estava acontecendo na cidade e no meio musical do *metal* e fazer gravações em fitas cassetes para outros apreciadores (SILVA, 2010, p81-82).

"*Rolling Stone*", "*Rock, a História e a Glória*", "*Pop*" e "*Sábado Som*" (TV Globo) eram revistas e programa televisivo importantes dos anos 70, mas as primeiras, tinham péssima circulação nacional, assim como a *Rock Brigade* e a *Metal*, as únicas publicações especializadas em *heavy metal* no país, do início dos anos 80 (SILVA,2012, p.80; SILVA, 2010, p.78).

"*Inferno Verde*" (1985, o ano da primeira edição), o primeiro fanzine local voltado para o *heavy metal*, responsável por entrevistar a *Stress* depois do lançamento de "*Flor Atômica*", fortaleceu a divulgação nacional de sua música (SILVA, 2010, p.233-264).

E, os shows das *Stress* e *Apocalipse*, davam-se no TEWH (bairro da Campina, centro), Teatro Estadual São Cristóvão (bairro de São Braz, centro), Ginásio de Esportes da Universidade Federal do Pará (UFPA, bairro do Guamá, periferia), Ginásio da Escola

Superior de Educação Física (UEPA, bairro do Marco, centro), Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA, bairro da Terra Firme, periferia), Avenida Doca de Sousa Franco (bairro do Reduto, periferia) e Sindicato dos Jornalistas do Estado do Pará (bairro do Marco, centro) (SILVA, 2010, p.86-95).

Ficou fácil de ver, a cena e os trânsitos dos seus primeiros apreciadores(as), ganhando vida, na maior parte, no centro da cidade. Uma grande parte deles residia lá. E, a Praça da República e o TEWH, no começo dos anos 1980, já sinalizavam que se transformariam em paragens fulcrais para as sociabilidade metálica, coesão grupal dos fãs e concentração mor de shows de bandas, ao longo da década e os quatros anos inicias da de 1990. Algo que, brevemente, acabou mudando a partir de 1986 e, foi até 1989. Muitos shows, músicos de bandas, pontos de encontro, bailes de *rock*, locais de ensaio, passaram a ter origem periférica e, apenas conseguiram trazer o *heavy metal* para o centro novamente, em 1990 (SILVA, 2010).

Em um primeiro passo, a "espacialização de uma cena musical", a do *heavy metal* belenense, foi completa porque fiz uma "distinção entre dois níveis de circulação das pessoas e da produção musical, ideológica e informacional destes grupos: o mainstream e o underground" (WEINSTEIN, 2000; VASCONCELLOS, 2012, p.45-47).

Esses dois níveis de organização, envolveram todos os sujeitos de tal mundo artístico - entre os quais, "músicos, fãs, setores produtivos e instituições que participam direta e indiretamente dessa produção/circulação" – e, apesar de em algumas situações terem sido complementares, foram, primordialmente, contrastantes entre si (VASCONCELLOS, 2012).

Os pontos em que se diferenciaram, foram "objetivo da produção; locais de venda dos produtos; locais de apresentação dos músicos; locais de reunião de fãs e número de instituições envolvidas na produção/circulação dos produtos e informações ligadas à música" (VASCONCELLOS, 2012).

O *mainstream* foi e, é "representado por aqueles músicos, empresas e instituições ligados diretamente à indústria fonográfica", no qual a música "é vista como uma mercadoria e, neste sentido, passa por todos os processos produtivos comuns a qualquer outro produto, envolvendo diversos setores industriais, empresas de transporte, propaganda e *marketing*". Ele almejou e, almeja, como objetivo máximo da produção musical, o lucro e, dispôs, como foi dito à pouco, de um grande repertório estrutural, para proporcionar esse resultado (VASCONCELLOS, 2012).

Enxerguei também, o quanto a "produção musical e informacional" do *mainstream* "circula por lugares diferentes" da do *underground*.

Enquanto os álbuns das bandas que se encontravam no *mainstream* eram vendidos em grande parte das lojas de discos da cidade (em *shoppings* e lojas de departamento, por exemplo) e as apresentações das bandas deste nível aconteciam em casas de shows com ampla infra-estrutura e capacidade para abrigar um grande número de pessoas (VASCONCELLOS, 2012), o *underground* tinha os "materiais das bandas" vendidos apenas em "lojas especializadas" e "suas apresentações acontecem em lugares pequenos, sem infra-estrutura e com pequena capacidade de abrigar o público". O *underground* era e, é, específico, segmentado, selecionador, direcionado, ideológico e permeado de relações pessoais, próximas entre produtores da música *heavy metal* e os *headbangers*, em contraposição ao *mainstream*, baseado em irrestrições, fama e lucro e relações impessoais, distantes (CAMPOY, 2008; VASCONCELLOS, 2012; WEINSTEIN, 2000).

O olhar, precisou se alargar mais e, considerou suas flexibilidades e relações, por conta das circulações temporárias, desde a *Stress*, *Morfeus*, *Zênite* à *Madame Saatan*, nos locais *mainstream* (contratos com gravadoras multinacionais, matérias em jornais e revistas nacionais, aparecimento em programas de TV, distribuição de seus álbuns por todo o território brasileiro, videoclipes) e, a insustentabilidade do imaginado caráter comunal e inclusivo da cena *underground* de Belém, embora a "capa" de *underground* prevaleça até hoje para ela. Por consequência, eu olhei a cena *heavy metal* belenense como sendo *underground* na maior parte do tempo, tendo contatos pontuais com o *mainstream* e enfrentando momentos internos turbulentos.

Conquanto, no início dos anos 1980, as apropriações dos espaços urbanos centrais da cidade feitas pelas cenas e circuito do *heavy metal*, foi um fator determinante, na hora de aglomerar os seus entusiastas em shows, como os da *Stress* e *Apocalipse*. Indício ímpar foi o show de lançamento do 1º álbum da banda, capaz de um lotação de mais de dez mil pessoas. A sua chegada até esse registro fonográfico (1977-1982), passou por toda cena e circuito metálicos de Belém-PA, recém-lapidada por ela. E, foi essa passagem que fez a banda perceber que, era preciso registrar seu trabalho, para alçar vôos mais profissionais. Por conta disso, viajou ao Rio de Janeiro para fazer isso (3 a 4 de agosto de 1982) e, com dificuldades referentes à aluguel de pensão para se hospedar, tempo de gravação no estúdio (Estúdio Sonoviso), desentendimentos com o dono do estúdio e pouco recurso para mandar prensar o disco e lançá-lo, conseguiu retornar à Belém para o show de divulgação do seu debut álbum.

A *Stress*, depois do lançamento do seu primeiro álbum no dia 13 de novembro de 1982, no Estádio de Futebol Leônidas Castro (pertencente ao *Paysandu Sport Club*), embarcou para se estabelecer na região Centro-Sul do Brasil, na capital carioca e consolidar uma importante

carreira musical (MACHADO, 2004, p.13-14). As propagandas de "*Stress*" (1982), primeiro álbum da *Stress*, feitas no "*Guitarras Para o Povo*", programa da Rádio Fluminense FM (RJ) voltado para o *rock* (MACHADO, 2004; SILVA, 2010) e, recebedor de pedidos dos ouvintes para ouvirem bandas de *heavy metal* (LOPES, 2006), - daí, o apelido de "A maldita" para a rádio -, fora o *Metal Pesado*, programa nascido em Belém, voltado para o *heavy metal* e apresentado pelo amigo da banda, Guto Delgado, na Rádio Cidade Morena FM, da família Proença, ajudou muito nesse plano (SILVA, 2010).[38] O arranjo dos primeiros shows no Circo Voador (RJ), lugar do *rock* nacional oitentista e, a enorme chegada das músicas da *Stress*, aos ouvidos dos fãs de Belém, foram os seus primeiros resultados.

A banda conseguiu dar um passo importante ao gravar o seu segundo álbum denominado "*Flor Atômica*", assinar um contrato com uma gravadora nacional *Polygram* e lançar o álbum em escala nacional (maio de 1985) e local (agosto de 1985). Este último aconteceu no Ginásio da Escola Superior de Educação Física do Pará, localizado no Bairro do Marco, e foi um show completamente lotado (SILVA, 2010, p.130-135).

Além disso, a *Stress* estava no epicentro de acontecimentos importantes para o *heavy metal* brasileiro, como o *Rock In Rio I*, realizado na capital fluminense em janeiro de 1985. Este evento consagrou no país grandes nomes do *heavy metal* mundial, tais como: *Iron Maiden*, *Ozzy Osbourne*, *Whitesnake*, *AC/DC* e *Scorpions* (MACHADO, 2004, p.41).

Entretanto, devido às mudanças no mercado fonográfico, problemas na gravação do álbum e desorganização na sua distribuição nacional, a banda presenciou a diminuição dos seus shows e a cada vez maior preferência do público por outras bandas brasileiras de *rock* que faziam um som mais "leve". Com isso, a banda acabou encerrando suas atividades no final da década de 1980 (JÚNIOR, 2005; MACHADO, 2004; SILVA, 2010). Chegou a retornar nos anos de 1995 e 1996, com o "*Stress III*", seu terceiro trabalho. Após, idas e vindas nos anos 2000, ela chegou a segunda década do século XXI, com "*Devastação*" (2019), seu quarto álbum de estúdio.

No contexto do pós-*Rock In Rio I* (1986-1989), em Belém do Pará, várias bandas surgiram e começaram a fortalecer o *heavy metal* local, a partir de eventos diversos, shows e pontos de encontro, que reuniam muitos *headbangers* vindos da periferia e parcelas do centro

[38] É bom acrescentar que, um pouco antes, anos 70 e 80, outros programas de rádio, que se dedicavam a uma programação voltada para o Rock, não exclusivamente para o Heavy Metal, mas que abriam para bandas consideradas "pesadas": "Sábado Gente Jovem" (Rádio Clube FM), "Sexta Maldita" (Rádio Clube FM), "Música Impopular Brasileira" (Rádio Clube FM), "Os Intocáveis" (Rádio Clube FM), "Beatles Forever" (Rádio Cidade Morena FM), "Pedras Rolantes" (Rádio Cidade Morena FM), "Rock da Silva" (Rádio Cultura FM) e "Caravana do Delírio" (Rádio Carajás FM), ver: MACHADO, 2004, p.17 e p.86; SILVA JÚNIOR, 2005, p.38; SILVA, 2016, p.115.

para prestigiar bandas de músicos classe média/média alta. E, a partir de diversos fatores, foi galgando posições até, repetidamente, chegar ao centro, em 1990. Eis alguns deles.

A *Stress* com o sucesso nacional de "*Flor Atômica*", álbum lançado pela *Polygram*, gravadora multinacional e sua turnê de shows pelas regiões sudeste e sul, servindo de referência para aspirantes à músicos de *heavy metal* (SILVA, 2010, p.107-143).

Pontos comerciais voltados para compra e venda de álbuns de *heavy metal*, cresceram. Dentre as lojas de vinis, nas quais podiam se encontrar os de *heavy metal*, a Loja Gramophone Discos, de Dom Floriano, brilhava mais. Ele, que já tinha sido dono da 3314 Discos no bairro do Comércio com Edyr Augusto Proença e, desfrutava dos seus contatos com a *Billboard*, importante publicação norte-americana da indústria fonográfica, para trazer vários discos bem ranqueados por ela e escolhas lucrativas, como por exemplo, os de bandas de *heavy metal* que estavam inundando o mercado, fornecia um cardápio bem variado e diversificado para seus clientes, até bem além do *heavy metal*. Por ser colunista musical de O Liberal com a *Dial 97*, também conseguia amostras grátis de vinis, para poder escrever sobre eles em sua coluna. Por isso, a procura era maior em seu estabelecimento. Por toda a década de 80 até a metade da seguinte, foi considerada a "meca" dos *headbangers* compradores de vinis da cena de Belém (SILVA, 2010, p.107-143).

Junto à ela, as lojas 3314 Discos, Lojas Capri, Lobrás, Persom, Bolacha Preta, Lado A, Mesbla e Feirão Discos e Fitas das Lojas Avistão, além do Sebo do Careca, estavam localizadas no centro comercial de Belém, no bairro da Campina. Todas essas lojas serviram como locais de compra de discos de bandas de *heavy metal* para os músicos locais de *heavy metal*, que se formaram ao longo da segunda metade da década de 80. Nenhuma dessas lojas, era especializada em discos de *heavy metal*, apenas os disponibilizava para a venda, não sendo seus donos, da cena local (SILVA, 2010, p.107-143).

O surgimento pelo país das "*Metal*" e "*Rock Brigade*", as principais revistas nacionais do gênero, socializando melhor os relatos metálicos entre seus fãs brasileiros, mesmo com irregularidades em suas chegadas no norte do país, Belém, por exemplo (SILVA; OLIVEIRA, 2013, p.80). As colunas musicais "*Vinyl*" (Edyr A. Proença, jornal A Província do Pará), "*Música Popular*" (Edgar A. Proença, jornal O Liberal) e "*Dial 97*" (Dom Floriano, jornal O Liberal), informando a música do mundo e de Belém, anotando os shows de *heavy metal* da cidade, as *demo-tapes* e vinis das bandas e as publicações de seus fanzines (SILVA, 2014, p.34).

Os fanzines locais como "*Inferno Verde*" (criado por Luís "Teco Trovão" Vanderlei e amigos, três edições, ativo entre 1985 e 1986), "*Metal Guardian*" (Fernando Souza Filho,

duas edições, ativo entre 1986 e 1987), "*Gosma*" (Fernando Souza Filho, uma edição, ativo no ano de 1988), "*Fuckoffzine*" (Júnior "Anjo", uma edição, ativo no ano de 1988), "*Crossoverzine*" (Márcio "Kalango" Matos, uma edição, ativo no ano de 1989), registrando ações das cenas nacionais e local de *heavy metal*. Exibição de clipes de bandas na TV pelo domingueiro programa Fantástico e, as referências que se tornaram para futuros músicos quererem começar bandas (SILVA, 2016, p.117-133; SILVA, 2010, p.233-264).

"Os "bailes de *rock*" ou "rockadas" que aconteciam nos Colégio do Carmo (bairro da Cidade Velha, centro), Colégio Ideal (privado, Batista Campos, centro), Colégio Moderno (privado, Nazaré, centro), Colégio Nazaré (privado, Nazaré, centro), Escola de Aplicação/Núcleo Pedagógico Integrado (NPI) da UFPA (público, Terra Firme, periferia), Bar Barrigão, Clube do Remo (Danceteria Carrossel, bairro do Marco, centro), Subsá (bairro da Batista Campos, centro), Santa Rosa (distrito de Icoaraci, RMB), Vila Militar (bairro da Cidade Velha, centro) e Shock Disco Club (bairro da Guanabara, Ananindeua, RMB) (MACHADO, 2004, p.17, p.204 e p.211; SILVA; OLIVEIRA, 2013, p.81; SILVA, 2010, p.143-233).[39]

Os pontos de encontro de *headbangers*, existentes na capital paraense, também tem dois momentos distintos: início da segunda metade da década de 80 (1984, 1985, 1986) e final da segunda metade da década de 80 (1987, 1988 e 1989). No primeiro momento, destacaram-se dois lugares: o Centro Arquitetônico de Nazaré (CAN) (Av.Nazaré, entre a Av. Gen. Deodoro e a Trav. 14 de Março, em frente a Basílica de Nazaré, bairro de Nazaré, centro) e a *Shock Disco Club*. No segundo, mais dois: a Feira do Açaí (Bairro da Cidade Velha, centro, próximo ao Forte do Castelo e a Baía do Guajará, e acabava servindo de "local de desembarque de mercadorias") e Vila Líder (localizada na Rua dos Mundurucus entre Travessa 9 de Janeiro e Travessa 3 de Maio, no Bairro da Cremação, periferia) (MACHADO, 2004, p.204; SILVA, 2010, p.264-277).[40]

Todo esse contexto histórico e todos os fatores apontados até agora, foram responsáveis pelo aparecimento de várias bandas de *heavy metal* em Belém do Pará, durante a segunda metade da década de 80, entre os anos de 1985 e 1989, tais como: *Kaliban*, *Ceifador*, *Genocide*, *Guerra Santa*, *Metal Massacre*, *Overdose*, *Sacrifice*, *Sacrilégio*, *Satanic Ritual*,

[39] Nos Ideal, Moderno, Nazaré e NPI, ocorriam "Feiras da Cultura", nas quais, bandas iniciantes aproveitavam para estrear e, nisso, muitos headbangers reuniam-se, escutavam heavy metal e viam bandas, na maioria das oportunidades, performarem covers, músicas famosas de outras bandas.

[40] Encontrarem-se, escutar e converser sobre heavy metal foram as funções de CAN e Shock Disco Club. Feira do Açaí e Vila Líder, serviram como pontos para falar do shows locais, repassar ou vender as gravações das bandas da cena, planejar e decidir criações de bandas e ouvir o heavy metal produzido pelas bandas de Belém e, outras capitais brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte-MG, Brasília-DF, Teresina-PI, Natal-RN e Salvador-BA

Necrofagy, *Nosferattus*, *Nefarious*, *Terrorist*, *Nóxio*, *Argus*, *Morfeus*, *DNA* e *Black Mass* (SILVA, 2016, p.116).

O circuito 1986-1989 de espaços que o *heavy metal* belenense usava para seus shows, eram os Bar Adega do Rei (bairro de Nazaré, centro), *Opus Club* (bairro do Guamá, periferia), Bar Celeste (bairro do Marco, periferia), Bar Sabor Açaí (bairro do Umarizal, periferia) e Bar Magno's (bairro do Jurunas, periferia), EEEF Paulo Maranhão (bairro do Guamá, periferia), EEEM Augusto Meira (bairro de São Braz, centro),Conjunto Habitacional Benjamin Sodré (bairro da Marambaia, atual Parque Verde, periferia) (SILVA, 2014, p.86; SILVA, 2010, p.356-548).

A produção fonográfica metálica ficou concentrada nas bandas *Ceifador*, *Black Mass*, *Nosferattus*, *Kaliban*, *DNA* e *Morfeus*. Elas foram as bandas que conseguiram gravar *demo-tapes*, ao longo desse intervalo, na capital paraense (SILVA, 2016, p.135).[41]

Os quatro primeiros anos da década de 90, são singularizados pela tomada do centro de Belém-PA, por parte do *heavy metal* e seu público, vindos de áreas periféricas, frequentadas entre 1986 e 1989. Eles dominaram, destacadamente, o TEWH, fazendo-o seu principal palco de shows e, a Praça da República, o ponto de encontro-mor. A veiculação de músicas das bandas nos programas "*Peso Pesado*" e "*Balanço do Rock*", filmagens da TV Cultura dos shows no TEWH, a produção de alguns videoclipes de bandas (*Morfeus* e *DNA*), notícias nas "*Dial 97*", "*Música Popular*" e "*ZAP*", colunas musicais de O Liberal, Diário do Pará e A Província do Pará, os principais periódicos da capital, as matérias nas revistas especializadas e fanzines, lojas de artigos de *rock* e *metal* e realização de bailes de *rock*, foram os outros acontecimentos dessa chegada (SILVA, 2014, p.77-181; SILVA 2010, p.356-720).

Teatro Experimental Waldemar Henrique, no Circo do Centur na área que compreendia a Praça do Artista que, por sua vez, estava dentro da estrutura da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, Teatro Margarida Schiwazzappa, Teatro Líbero Luxardo, Teatro Estadual São Cristóvão, Teatro do Complexo do Mercado de São Bráz e a Praça da República, localizados em bairros centrais de Belém como Campina, São Braz e Nazaré, foram esses locais (SILVA, 2010, p.356-548).[42]

---

[41] Dentre elas, tivemos "*Batalhas*" (*Kaliban*, 1986), "*Anjo do Sacrifício*" (*Kaliban*, 1987) "*Fogo e Cinzas*" (*Ceifador*, 1987), "*Thrashing Assault*" (*Morfeus*, 1988), "*The Last Mass*" (*Black Mass*, 1989), "*Satanic Possession*" (*Black Mass*, 1989), "*Metal City*" (*DNA*, 1989), "*Don't Live*" (*Nosferattus*, 1989) e "*Live In Paulo Maranhão*" (*Nosferattus*, 1989)

[42] A Opus Club, os Bares Celeste, Sabor Açaí e Magno's, também eram alguns locais periféricos usados pelas bandas para shows e, ficavam nos bairros do Umarizal, Marco, Jurunas e Guamá, considerados, longe do centro. Um uso que aconteceu,concentradamente, em 1990. E, a partir de setembro, outubro, novembro e dezembro, os meses finais, as diminuição e transição dos eventos para espaços centrais, especialmente, o TEWH, se fortaleceu. O ano de 1991, foi um ano que registrou apenas quatro shows em espaços periféricos. Pode ser colocado como o

Até então, eram os próprios músicos de *heavy metal* e público *headbanger*, que organizavam os *shows* no TEWH. Com aval e apoio, não de maneira total e sem divergências, dos diretores Cesar Machado (1990-1992) e, logo depois Fernando Rassy (1992-1993). Pela primeira vez, desde sua origem, os *headbangers*/músicos de *metal* da cena de Belém, profissionalizaram-se, em termos de produção de eventos (SILVA, 2014, p.86).

Se antes, anos 1980, existiram os empreendimentos individuais e isolados de Guto Delgado (apresentador do *Metal Pesado* e "produtor" da Stress) Fernando Souza Filho (show da *Dorsal Atlântica* (RJ), em 17 de junho de 1989, no Ginásio do SESC, bairro Reduto), Jorge "Pezão" (relizava os shows da *Black Mass* e, outras bandas), Sérgia "Harris" Fernandes (organizava as apresentações da *Retaliatory*), Américo "D.R.I." Leitão (empresário, produtor da *Morfeus* e realizador dos seus concertos) e Márcio "Kalango" Matos (responsável pelas correspondências da *DNA*), perspectivas coletivas surgiram: Diversons Produções Culturais, CLIMA (Associação dos Compositores, Letristas, Intérpretes e Músicos do Pará) e o NAP (NúcleoAnarco-*Punk*) (SILVA, 2014, p.114; SILVA, 2010, p.387).[43]

Produtoras, associações e grupos fundados e iniciados pelos próprios músicos de bandas locais de *heavy metal* e *rock* que, ao perceberem o quanto a movimentação *underground* do *rock* e do *heavy metal* paraenses estava crescendo desde a segunda metade da década de 80 e, também, o contexto político nacional voltado para a política cultural sendo extremamente inoperante, tomaram iniciativas próprias para poderem manter vivas as atividades musicais e culturais que faziam parte de seu mundo artístico.

O acúmulo de festivais, desde a metade dos anos 80, ora envolvendo o *rock* em geral, ora com concentração maior no *heavy metal* e, ora com o *heavy metal* e o *punk*, montou a visibilidade pública e a viabilidade comercial do *rock* para as pessoas (FARIA, 2007; MACHADO, 2004, p.219-220; SILVA, 2010, p.633).[44] O *Rock 24 Horas* foi o mais crucial.

E, ele, foi uma amostra que, o poder público (Estado) quis fazer do *rock* um dos modelos da sua política cultural e dar a ele uma dimensão nacional, com vinte e quatro horas

---

ano da tomada do centro, por parte das bandas de heavy metal. E, 1992 e 1993, os estabelecimento e consolidação da "música pesada" nas áreas nobres da urbe belenense. Ver: SILVA, 2010.

[43] A produtora paraense Diversons Produções Culturais foi criada e fundada em 1990, por Márcio "Kalango" Matos, Mauro "Gordo" Seabra e Tadeu Amoras. Foi a primeira produtora legalizada e especializada em *Rock* e suas vertentes e, também, uma das primeiras responsáveis por trazer bandas nacionais de *Heavy Metal* e *Crossover*, vindas de outros Estados, como *Ratos de Porão* (SP), *Megahertz* (PI) e *Volkana* (DF). A produtora que Fernando "Maiden" Souza Filho criou, de maneira bem fugaz, no final dos anos 80, trouxe a *Dorsal Atlântica* (RJ). Nada depois disso.

[44] Projeto Variassons (1987, 1988 e 1989), Rock I-Independência ou Morte(1988), I Underground Festival (1989), Thrash Punk União (1989), show da Ratos de Porão (1990), show da Megahertz (1991), show da Volkana (1991), Rock In Rio Guamá II (1991), Clima de Rock (1991), Baito In Rock (1991), II Underground Festival (1992), Esquentando as Guitarras (1993) e Rock 24 Horas I, II e III (1992 e 1993).

corridas ininterruptas de *rock* e seus estilos. Até então, proposta nunca antes vista no Brasil. E, em relação ao *heavy metal*, não à toa, sua era a maior quantidade de bandas nas três edições do *Rock 24 Horas* (1992 e 1993) (SILVA, 2010, p.669-740). Questões que, foram interrompidas, pelo fim violento da terceira edição, em 1993 (SILVA, 2014, p.77-182).[45]

Boa parte das lojas que vendiam vinis, no final dos anos 80, permaneceram em 1990, 1991, 1992 e 1993. A Gramophone Discos de Dom Floriano, "Gato Na Tuba" e o "Feirão de Discos e Fitas" das Lojas Avistão, de propriedade do comerciante Carlos Santos. As lojas 3314 Discos, Lojas Capri, Lobrás, Persom, Bolacha Preta, Lado A e Mesbla, além do Sebo do Careca, estavam localizadas no centro comercial de Belém, no bairro da Campina. Todas essas lojas serviram como locais de compra de discos de bandas de *heavy metal* para os músicos locais, que se formaram ao longo da segunda metade da década de 80. Nenhuma dessas lojas, era especializada em discos de *heavy metal* (SILVA, 2010, p.327-356).

No começo dos anos 90, apareceram as primeiras lojas de artigos de *rock* e *heavy metal* (camisas, calças de moleton, bonés, vinis e *demo-tapes*): Ná Figueiredo (bairro Batista Campos, centro), Histeria (bairro da Marambaia, periferia) e Pinta e Borda (bairro Nazaré, centro) (SILVA, 2010, p.327-356).[46]

---

[45] O Projeto Rock na Praça 24 Horas no Ar foi uma realização da direção do Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH) com apoio da Secretaria Estadual de Cultura – Secult. Ele aconteceu em três edições, entre os anos de 1992 e 1993, quando se apresentaram, em 24 horas corridas, sem nenhuma interrupção, as mais diversas vertentes do rock paraense. As duas primeiras tomaram corpo na Praça da República (Av. Presidente Vargas, entre a Rua Oswaldo Cruz e a Av. da Paz, bairro Campina) e a terceira aconteceu na antiga Praça Kennedy (atual Praça Waldemar Henrique, na Av. Assis de Vasconcelos, esquina com a Av. Marechal Hermes, bairro Reduto). A primeira edição ocorreu entre os dias 4 e 5 de abril de 1992, a segunda edição ocorreu entre os dias 28 e 29 de novembro de 1992 e a terceira e última ocorreu entre os dias 24 e 25 de abril de 1993. Ao longo das três edições do projeto Rock na Praça 24 Horas no Ar, as bandas locais de heavy metal dominaram a escalação do festival: 7 na primeira e segunda edições e 6 na terceira e última. A causa do início da violência que tomou conta do 3o Rock 24 Horas foi o fato de um headbanger estar em um show de Heavy Metal querer, ao longo dele, subir ao palco, se aproximar dos músicos produtores da arte apreciada por ele e, logo depois, atirar-se na direção do público ("stagediving", em inglês), como foi o caso da Jolly Joker, que estava se apresentando nesse momento do festival, foi encarado pelos seguranças da Gang Mexicana como um "fenômeno violento", "ameçador da ordem estabelecida" e da "paz do evento". O fã foi retirado à força do palco e Carlos Ruffeil, então vocalista e guitarrista da banda, usou o microfone e repudiou essa ação da Gangue Mexicana. Foi a centelha para iniciar vários focos de brigas na Praça Kennedy. Tais focos envolveram headbangers, punks, gangues de rua, Gangue Mexicana, pessoas em situação de rua com problemas de vícios em drogas e público em geral. As causas gerais para esse incidente violento foram as seguintes: discordâncias quanto à mudança do local do evento (da Praça da República para a Praça Kennedy); desorganização relacionada à segurança do evento; uma possível negligência com relação à violência urbana da capital paraense representada pela presença das gangues urbanas por parte das autoridades policiais; falhas entre as pessoas responsáveis por protocolarem documentos e ofícios, que exigiam o policiamento, para o 3º Rock 24 Horas, realizado na Praça Kennedy. E, as consequências desse fim violento do 3o Rock 24 Horas para cena rock local em geral: o modo de avaliar matérias sobre tais gêneros musicais, em jornais locais, sofreu uma ruptura; a descontinuação do ritmo de um grupo de bandas de Rock; a ruptura na maneira de encarar o Rock na capital paraense (o estigma da violência), tanto em termos de shows, quanto em termos de política cultural realizada pelo Estado ligada ao Rock e aos espaços públicos ocupados e usados por ele (o TEWH, por exemplo). Ver: FARIA, 2007; MACHADO, 2004; SILVA JÚNIOR, 2005; SILVA, 2014, 2010.

[46] A Ná Figueiredo foi uma iniciativa do comerciante maranhense de mesmo nome e, começou como algo

Os fanzines de Belém, foram crescendo, se diversificando nos tipos e abordagens. Fanzines de *heavy metal* (*Claustrofobia*, *Mayhemic*, *Nuclear Holocaust*) *punk* (*Secreção Esporádica* e *Loyd*) e *rock* em geral (*Rock Brasil*, *Jornal Ativo* e *Craw*). Outros fanzines de outros estados (*Slatanic*, *Metal Power*, *Metal Blood* (DF)) e países e revistas especializadas (*Rock Brigade* e *Top Rock*), serviam como meios importantes de circulação das informações metálicas sobre o que estava acontecendo na cidade, no país e exterior. Essas trocas de informações via fanzines, abriu as portas para que *Morfeus*, *DNA*, *Black Mass*, *Retaliatory*, *Jolly Joker*, *Endless*, *Zênite* tivessem seus trabalhos vistos para além do estado do Pará e Brasil (SILVA, 2010, p. 548-583).

Localmente, as músicas de muitas bandas, não só as de *metal* mas, de *rock* em geral, foram propagadas pelos *Peso Pesado* e *Balanço do Rock*, os principais programas de rádio, daquele momento.

O único programa especializado em *heavy metal*, que se destacou nos primeiros anos da década de 90, em Belém do Pará, foi o *Peso Pesado*, que funcionou na Rádio Belém FM, na frequência 92.9, durante as seis horas da tarde de domingo. Tal programa se destacou nesse período, por sempre estar divulgando as músicas de novos álbuns de bandas de *heavy metal* internacionais na sua programação. Além disso, o programa *Peso Pesado* foi mais importante pela divulgação da produção musical *underground* do *rock* e, principalmente, *heavy metal* paraenses. Depois de Jader Barbalho, então governador, ter comprado em 1990, a Rede Brasil-Amazônia de Televisão e fundado a Rádio Belém FM, entregou-a nas mãos de Edyr Augusto Proença e Mariano Klautau Filho, integrante da *Solano Star*, banda local e, programas de rock (*Baú do Rock* e *Dinossauros do Rock*) se instalaram para atender aquela crescente demanda do público roqueiro jovem, que se fazia presente aos finais de semana na Praça da República para assistir os shows de bandas de *rock* e *heavy metal* no TEWH (SILVA, 2010).

Os irmãos Proença e Dom Floriano, colunistas musicais de destaque dos anos 80, fãs de *rock* e música em geral, alguns já tinham sido donos de lojas de vinis mais amigos de longa data, mantiveram seus afazeres jornalísticos musicais, quando a década de 90 irrompe. Dom Floriano e sua coluna musical dominical *Dial 97* presente no jornal O Liberal, Edgar Augusto

---

voltado para o rock e metal, inclusive produtos com a marca da banda DNA. Era uma iniciativa de fã, de público que frequentava os shows no TEWH. Não foi uma ação vinda de alguém de dentro da cena local, tal qual Marcelo "Histeria" Trindade fez com a sua loja. Ele era um músico também, vocalista da Dr. Stein, banda de thrash metal e, realizador de bailes de rock, na própria Marambaia. E, a Pinta e Borda, foi um empreendimento capitalista mesmo que, viu o mercado consumidor de rock e metal aumentar e, as possibilidades de vendas desse produtos crescerem. Diferenças à parte, todas vendiam as demo-tapes e vinis das bandas de Belém, tanto rock quanto heavy metal).

Proença e sua coluna musical *Música Popular* escrita aos sábados e domingos presente no jornal Diário do Pará e Edyr Augusto Proença e sua coluna musical dominical *ZAP* presente no jornal A Província do Pará, acabavam sendo fontes locais referentes ao *heavy metal*. As únicas mudanças ficaram por conta de Edyr e Edgar. A coluna do primeiro agora era "*ZAP*" e, não mais "*Vinyl*", como foi nos anos 1980, em A Província do Pará. E, o segundo, mudou sua mesma coluna de O Liberal para o Diário do Pará, quando saiu de lá no começo dos anos 80. Em meados de 1990, alterou mais uma vez o nome da sua coluna: "*Feira do Som*" passou a ser o seu título (SILVA, 2014, p.222-229).

Em várias de suas edições, informaram sobre shows, bailes e vinis recém-lançados, resenharam e recomendaram *demo-tapes* e álbuns lançados pelas bandas locais. *Morfeus*, *DNA*, *Endless*, *Retaliatory* e *Jolly Joker* foram as locais.

O declínio da Feira do Açaí e o destaque da Praça da República pelos shows do TEWH, passaram a concentrar cada vez mais os *headbangers* na praça. Até para se reunirem, se encontrarem, escutarem música e interagirem entre si. Isso não chegou a acabar de vez com os bailes de *rock*. Alguns deles, como o "*Total Devastation*" eram noticiados, acontecendo em bares periféricos, como o Curupira, na Marambaia, realizado pelo Marcelo "Histeria", dono da Loja Histeria (SILVA, 2010, p583-631).

Essa foi uma colheita fonográfica profícua, para as bandas de Belém, entre 1990 e 1993: *Morfeus*, *DNA*, *Jolly Joker*, *Retaliatory*, *Endless*, *Dr. Stein*, *Zênite* e *Deuzwyth* (SILVA, 2014, p.192-221; SILVA, 2010, p.740-759).[47]

A perda gradativa do domínio de pautas no TEWH em função das consequências oriundas do desfecho do 3º *Rock* 24 Horas, as mudanças de direção do teatro, a ruptura na política cultural estadual representada pelo novo posicionamento da Secult em relação aos eventos de *rock*, o término de programas de rádio importantes para o *heavy metal* (programa *Peso Pesado* na Rádio *Belém FM*) e o encerramento das atividades de colunas culturais especializadas em música que davam abertura às notícias sobre o mundo *underground* paraense de *heavy metal* (colunas *Dial 97* e *Zap*, de Dom Floriano e Edyr Augusto Proença, nos jornais *O Liberal* e *A Província do Pará*, respectivamente) influenciaram muito nas modificações dos shows de *heavy metal* e espaços nos quais eles ocorriam (SILVA, 2014,

[47] "Anachronic Disease" (Morfeus, 2ª demo-tape, 1990), "Stop The Madness" (DNA, 2ª demotape, 1991), "World In Coma" (Retaliatory, 1ª demo-tape, 1991) e "Jolly Joker" (Jolly Joker, 1ª demo-tape, 1992), as demo-tapes "Shoot To Kill" (3ª demo-tape, 1993), "Dust 'N' Bones" (4ª demo-tape, 1994) e "Sickining In Pain" (2ª demo-tape, 1993), das bandas DNA e Retaliatory, e, os álbuns "Disbelieved World" (1º álbum, 1993), "The Begin Of Endless" (1º álbum, 1993) de Morfeus e Endless. Além é claro da "Oasis Of Death" (1993), primeira demo-tape da Dr. Stein, das "Mistic" (1989), "The Last Seconds" (1990) "Looking To Your Eyes" (1992) e "The End" (1995), primeiros registros da Zênite e uma demo-tape desconhecida da Deuzwyth (1993)

p.113).

A imagem preconcebida dos roqueiros em geral, aliada à violência pintada na mídia impressa local, encorpou ainda mais essas alterações. O circuito *heavy metal* local, que tinha o show como espinha dorsal na comunicação e apresentação da cultura da "música pesada", passou, em grande parte, para mãos privadas, tanto dos *headbangers* quanto de produtores musicais. *Ná Figueredo*, *Metal Rose* e *Pandora*, foram as produtoras mais ativas (SILVA, 2014, p.113). Quantitativamente, os próprios *headbangers* continuaram com o controle quase que exclusivo sobre todo o processo de produção, divulgação e realização de eventos musicais ligados ao *heavy metal* na capital paraense (SILVA, 2021, p.281-282), mesmo com produtores musicais realizando muitos shows, como Ná Figueredo. Todavia, existiu, ao mesmo tempo, o interesse comercial e mercantil que começou a imperar nesses shows. Estes, a partir daquele momento, passaram a se concretizar em espaços privados, onde os donos estabeleciam seus próprios critérios sobre o uso do espaço, a lotação e a divisão dos lucros conseguidos com a venda de ingressos. O controle dos *headbangers* em relação ao shows, portanto no interim 1993-1996, aconteceu em circuntâncias opostas à 1990-1993, quando esses ocorriam, em grande número, no TEWH, um local público central (SILVA, 2021).

Sendo sua ocorrência, a partir daquele instante, cravada em grande parte nos locais privados, longe do centro da cidade, de difícil acesso em função das poucas alternativas de transporte público e pouco frequentados pela grande maioria dos *headbangers* por falta de identidade com as áreas periféricas, marcadas por notícias sobre gangues e chacinas (SILVA, 2021, p.281; SOUZA, 1997, p.50-54; XAVIER, 1995, p.40). E isso diminuiu a coesão grupal dos *headbangers*. Pois acabavam frequentando logradouros aliados às sonoridades como *axé music*, brega, pagode e *reggae*, às quais não se identificavam e, não se sentiam à vontade em seus recintos (SILVA, 2014, p.113). Somou-se a isso a perda significativa – e não um desaparecimento completo – da centralidade e importância da Praça da República e do TEWH para a sociabilidade metálica paraense (SILVA, 2021, p.281). .

Os locais secundários onde ocorriam shows de *heavy metal*, durante o período pós-*3º Rock 24 Horas*, do circuito do *heavy metal* local, foram os seguintes: *Drinks Club* (bairro Distrito Industrial, Ananindeua, município, RMB), Boate Dinossauros (bairro Decouville, Marituba, município, RMB), Praça Matriz de Icoaraci (bairro Cruzeiro, Icoaraci, distrito de Belém, RMB) *Exotic's Bar* (bairro Cruzeiro, Icoaraci, distrito de Belém, RMB). Bar Olê-Olá (bairro Marambaia, periferia), Parque dos Igarapés (bairro Coqueiro, periferia), Bar Domquichopp (bairro Mangueirão, periferia), Boate Escápole (bairro Parque Verde,periferia), Vadião (UFPA,bairro Guamá, periferia), Bar Moustache (bairro Jurunas, periferia), Boate

Rhyno's (bairro Nazaré, centro), Bar *Go Fish* (bairro Nazaré, centro), Ginásio da Tuna (bairro Souza, periferia), Boate Insãnu (bairro Nazaré, centro), Teatro do Mercado Municipal de São Braz (bairro São Braz, centro), TEWH (bairro Campina, centro) e Boate *Spectron* (Umarizal, periferia) (SILVA, 2014, p.115).

Os bares e as lojas que, haviam tido presença elementar na cena nos anos 1986-1989 e 1990-1993, durante esse momento específico (1993-1996, pós-3°Rock 24 Horas), do circuito *heavy metal* local, em grande parte, já tinham acabado (SILVA, 2010, p.327-356). Os que permaneceram atuantes, entraram em processo de definhamento, que nem a principal loja de Belém a Gramophone Discos de Dom Floriano que detinha quantidades grandes de álbuns de *heavy metal* para a venda. E, a *Dial 97*, sua coluna presente no jornal O Liberal, entre o final de 1993 e início de 1994, passa a ter uma frequência inconstante, chegando ao ponto de, a partir da metade de 1994, desaparecer (SILVA, 2014, p.172-173).

Ao mesmo tempo, outras lojas tentaram ser pontos importantes de difusão e venda da cultura *Heavy Metal*: Ná Figueredo e Histeria *Rock* Shop (SILVA, 2014, p.173). Ná Figueredo, por conta de sua localização central na cidade, poderio financeiro, investimento em shows locais e nacionais e iniciativas de abrir bares e espaços de shows, consolidou-se e, é até hoje uma referência para a cena. Já Marcelo "Histeria" Trindade, dono da *Histeria Rock Shop*, perdeu espaço ao ponto de fechar, por conta dos shows nacionais e internacionais de *heavy metal* promovidos por Ná Figueredo (*PUS*, *Dorsal Atlântica* e *Blind Guardian*, por exemplo), shows de bandas locais feitos por ele em sua própria loja e a eleição por parte dos *headbangers* da sua loja como ponto de encontro principal (SILVA, 2014, p.173-176).

Em relação aos bares, o Bar Celeste ficou funcionando entre 1987 e 1992 e abrindo as portas para shows de bandas locais. Sucumbiu por conta da centralização de shows e ponto de encontro alcançados por TEWH e Praça da República. Ele se desvalorizou, fechou e foi vendido. O Bar do Mauro, funcionou entre metade dos anos 80 e início dos anos 90, como ponto de encontro de fãs de *heavy metal* e roqueiros em geral. Teve episódios de fechamentos na década de 90. Continuou funcionando até as eleições de 2018. Seu dono Mauro, revelou-se apoiador de Jair Bolsonaro, candidado da extrema-direita. Desde então, sofreu por parte de uma fração do público frequentador, um processo de cancelamento, já que Mauro cortou laços com a perspectiva de esquerda desses clientes. O lugar, consequentemente, veio a fechar as portas (SILVA, 2014, p.177-178).

Ainda se pode destacar alguns estúdios utilizados para a gravação das *demo-tapes* e dos álbuns em formato de vinil de bandas, durante o início dos anos 90 (1988-1993), como Helder Avelar Estúdio (bairro Souza, periferia), Moacir "Rato" Estúdio (bairro Sacramenta,

periferia), Borges Estúdio (bairro Telégrafo, periferia) e, os que permaneceram atuando após o 3º *Rock* 24 Horas até 1996, como o Edgar Proença Estúdio (bairro Marco, periferia) (SILVA, 2014, p.178; SILVA, 2010, p.277-304 e p.740-758).[48]

Teatro Municipal do Mercado de São Braz (bairro São Braz, centro), Espaço Cabano Ginásio Poliesportivo Maestro Altino Pimenta (bairro Reduto, periferia), Aldeia Cabana de Cultura Amazônica Davi Miguel (bairro Pedreira, periferia), Praça da República (bairro Campina, centro), Praça Batista Campos (bairro Batista Campos, centro) e Praça Waldemar Henrique (bairro Reduto, periferia), foram os espaços públicos da capital paraense, onde ocorreram vários shows de bandas locais e nacionais de *heavy metal*, entre 1997 e 2006. Alavancados por uma política cultural progressista de esquerda, esses espaços públicos, alguns novos, outros revitalizados, serviram à "música pesada" de Belém e, outras manifestações artístico-musicais.

O *heavy metal* local, com toda a sua reorganização em curso acontecendo na capital paraense, principalmente a partir do Teatro Municipal do Mercado de São Braz com as cinco edições do *Festival Rock 6 Horas*, não demorou em aportar, novamente, mas agora sob outras condições históricas, nas áreas centrais da cidade e, em todos esses espaços públicos citados, além das Praças da República, Waldemar Henrique e Batista Campos. A "música pesada" paraense, que tinha entrado em um período de declínio após a terceira edição do *Rock 24 Horas* e do gradual fechamento do Teatro Experimental Waldemar Henrique após 1993, estava novamente levando grandes multidões de *headbangers* a esses "espaços cabanos".

Outras pessoas e produtoras também contribuíram para aquele momento, tais como o empresário Agripino, que promoveu, durante os anos de 2003 e 2005, um festival extremamente significativo para o *heavy metal* paraense: o *Amazônia Rock Festival*. Esse festival acabou trazendo, com grande freqüência, bandas nacionais de *heavy metal* detentoras de carreiras respeitáveis já em outros países, devido às turnês feitas fora do Brasil. Bandas como *Angra*, *Shaman* e *Dr. Sin* tocaram em Belém, no Espaço Cabano Ginásio Poliesportivo Maestro Altino Pimenta com capacidade de público esgotada. As produtoras *Leprosy´s*, *Dançum Se Rasgum* e *Cerimonial* também contribuíram nesse sentido.

Foi um momento de maior intensificação de shows nacionais na capital, algo que, nos anos 80 e 90, acontecia bem pouco. A partir de 2008 com a alemã *Scorpions* aportando na

[48] O Moacir "Rato" Estúdio foi responsável pela gravação das das primeiras demo-tapes da Black Mass "The Last Mass" e da Hard rock Nóxio, ocorridas em 1989. O Borges Estúdio foi responsável pela gravação de "Disbelieved World" (1993) e "The Begin Of Endless" (1993), os primeiros álbuns de Morfeus e Endless. O Helder Avelar Estúdio foi responsável pelas gravações da primeira demo-tape da DNA, "Metal City" (1989) e as duas da Morfeus, "Thrashing Assault" (1988) e "Anachronic Disease" (1990). E, o Edgar Proença Estúdio foi responsável pelas gravações de demo-tapes de Retaliatory, DNA, Mitra e Delinquentes.

cidade, colocou a cena local na rota de shows internacionais. A inglesa *Iron Maiden* apresentou-se em 2011 com grande público em Belém. Dali em diante, as produtoras passaram a investir em apresentações de bandas estrangeiras na cidade.

De 2002 até o presente, a cena teve as seguintes produtoras de shows de *heavy metal*: *Leprosy's* Produções (2002-), *Metal Hard* Produções(2006-2019), Xaninho Discos (2008-) e HMT Produções (2015-2017). André "Bocão", Paulo Marques, Ícaro Lima e Hugo Andrey são seus fundadores. Boa parte delas foca no *heavy metal* e seus subgêneros. A exceção é a Xaninho Discos, por se notabilizar em ir do "*Death Metal* ao *Indie Rock*" (XANINHO, 2023).

Nasceram de forma organizada e voltada para esse tipo de mercado musical. André, Paulo e Hugo são *headbangers*/músicos de *metal* e, Icaro é do *punk*/*hardcore*. Elas já fizeram shows nacionais a internacionais.

Centro Histórico (bairro Campina, centro), *Red Pub* (bairro Umarizal, periferia), Solar do Carmo (bairro Cidade Velha, centro), Teatro Vitrola Pub (bairro Batista Campos, centro), Caverna *Rock* Bar (bairro São Braz, centro), Boate Lux (Reduto, periferia), Escola de Samba Quem São Eles (bairro Nazaré, centro), Casa dos Artistas (bairro Umarizal, periferia), Palmeiraço (bairro Cidade Velha, centro), Parque dos Igarapés (bairro Coqueiro, periferia), *African Bar* (bairro Campina, centro), Memorial dos Povos (bairro Nazaré, centro), *Scorpion's Bar* (bairro Cidade Velha, centro), Teatro Municipal do Mercado de São Braz (bairro São Braz, centro), Bar Mormaço (bairro Cidade Velha, centro), Bar Gato Verde (bairro Ponta Grossa, Icoaraci, distrito de Belém), Bar Palafita (bairro Cidade Velha, centro), Bar *Studio Pub* (bairro Batista Campos, centro), Bar/Restaurante Tábuas de Maré (bairro Cidade Velha, centro), Bar Botequim (bairro Nazaré, centro), Casa da Medusa (bairro São Braz, centro), Caverna Pub (bairro Pedreira, periferia), Decibéis Pub (bairro Val-De-Cães, periferia), Mercearia 400 (bairro Cidade Velha, centro), Espaço Cultural Raízes (bairro Cidade Velha, centro) e *Invictus Pub* (bairro Batista Campos, centro), foram os locais nos quais realizaram seus eventos.

A alta concentração de shows em espaços dos bairros centrais, como Cidade Velha, Campina, São Braz, Batista Campos e Nazaré, deveu-se a abertura por parte das gerências dos locais para o *heavy metal*, aluguéis baixos, acessíveis, boa localização, acessibilidade e, as iniciativas das próprias produtoras em investir nesse mercado musical. Os eventos que aconteceram na periferia da cidade e distritos da RMB, tais quais Umarizal, Reduto, Coqueiro, Pedreira, Val-De-Cães e Ponta Grossa, aconteceram por conta dos interesses financeiros dos(as) donos(as) de alguns locais nos lucros oriundos de programações mais versateis, ajudar na consolidação de espaços geridos por fãs de *heavy metal* e aluguéis baixos.

No momento, apenas a *Leprosy's* Produções permanence ativa e realizando shows na capital. *Metal Hard* e HMT não atuam mais na cena. A Xaninho Discos, a partir de 2016, configurou-se como uma empresa regional responsável por agendamento de turnês, execução de shows e organização da logística dessas turnês, além de colaborar com pequenas, médias e grandes gravadoras da indústria roqueira e metálica e, vender vários artigos voltados para o *heavy metal*, *punk* e *rock* em geral. Então, a Xaninho, pontualmente, faz shows em Belém (XANINHO, 2023). Quando realiza, são mais festivais, reunindo bandas nacionais e locais.

As principais lojas voltadas para o público *heavy metal* que, apareceram, durante as duas primeiras décadas dos anos 2000, foram a *Distro Rock Store* de André "Bocão" (bairro Batista Campos, centro), *Metal Hard* de Paulo Marques (bairro Campina, centro) e Loja do Jorge Amador de Jorge Amador(bairro Marco, periferia). Alguns dos produtores da cena, tiveram essa idéia de aliar a produção de shows com comércio de itens metálicos. Tanto as produtoras quanto essas lojas, aderiram as plataformas digitais e, tem seus próprios perfis no *facebook*, *instagram*, *whatzapp* e *linkedin*. Eles os usam para inserir a movimentação, produção, gravação, distribuição, venda e apresentação do *heavy metal* da cena em um funcionamento em rede, funcionamento nesses ambientes digitais.

Em termos de bares de *rock* e *metal*, entre o final dos anos 90, passando pelos anos 2000 até chegar o presente momento, tivemos o *Skol Rock* (bairro Reduto, periferia), *Black Sabbar* (bairro Cidade Velha, centro), *The Jack* (bairro Cidade Nova 4, Ananindeua, município, RMB), Igreja do *Rock* (bairro Cidade Velha, centro), Ninho de Caba (bairro Ponta Grossa, Icoaraci, distrito, RMB), *Iron Beer* Depósito & Bar (bairro Cruzeiro, Icoaraci, distrito, RMB), *Heavy Bar* (bairro Cidade Nova 4, Ananindeua, município, RMB), *Rock* No Porão (bairro Campina, centro), *Rock Pub* 1051 (bairro Pedreira, periferia), *Black Pub* (bairro Cidade Nova VIII, Ananindeua, município, RMB) e PMC Garagem (bairro Batista Campos, centro). *Skol Rock* e *Black Sabbar* apareceram no final dos 90 e começo dos 2000. *The Jack* surgiu nos primeiros cinco anos da primeira década dos anos 2000. Igreja do *Rock* na segunda metade dessa década. *Heavy Bar*, Ninho de Caba (2019), *Rock* No Porão, *Rock Pub* 1051(2020), *Black Pub*(2016) e PMC Garagem(2020), vieram com a segunda metade da segunda década dos anos 2000. *Skol Rock*, *Black Sabbar*, *The Jack* e *Heavy Bar* não existem mais. Apenas nos *Skol Rock*, *The Jack* e *Heavy Bar*, ocorreram shows. Igreja do *Rock*, Ninho de Caba, *Rock* No Porão, *Rock Pub* 1051, *Black Pub* e PMC Garagem estão ativos. Os que recebem shows de *heavy metal* são Ninho de Caba, *Black Pub* e PMC Garagem.

A recepção de shows de *heavy metal* neles é decorrente de muitos de seus donos serem fãs/músicos e terem direcionado dinheiro para esses empreendimentos. Foram os casos de Ná

Figueredo (*Skol Rock*), Eddie Moreira (ex-vocalista das bandas *Morticinum* e *Tenebrys*, *Heavy Bar*) e PMC Garagem (Flávio Soares, baterista da *Mitra*), por exemplo. Os demais casos é uma mistura de gostar de *heavy metal* e recebê-lo no estabelecimento junto a possibilidade de lucrar com ele, vide o caso do *Black Pub*.

As plataformas digitais são corriqueiramente usadas pelos bares surgidos nos ultimos 10 anos, para noticiarem suas programações. São estabelecimentos totalmente imersos na cultura digital. Não usam mais cartazes físicos e chamadas em rádios locais. *Instagram* e *facebook*, agora, servem para isso. Muitos desses cartazes de divulgação, são distribuídos digitalmente, via opções de compartilhar que enredam amigos, seguidores e conhecidos pelos *instagram*, *facebook* e *whatzap*. A pregação de cartazes pela cidade com cola caseira e distribuição de panfletos de shows em pontos de encontro, reduziram drasticamente na cena, no cenário nacional e mundo afora.

As bandas também captaram esse momento já que, os(as) *headbangers* não sabem dos álbuns recém-lançados lendo a *Roadie Crew* ou a *Rock Brigade* impressas e, não se dirigem às lojas para comprar vinis, fitas cassetes, *VHS's*, *CD's* e *DVD's* das bandas. E, hoje tem seus perfis nas plataformas. *Instagram*, *facebook*, *spotify*, *bandcamp*, *deezer* e *youtube* vem sendo, de maneira mais forte, desde 2015, muito acionados para alavancar a produção e consumo da música pesada local. Daí, essa plataformização, algo global, infestou a cena local.

5.2 Limites da noção "euro-cêntricanorte-americana" de cena musical para pensar a cena local

O termo cena musical, mais detidamente, nas duas primeiras décadas do século XXI, vem aumentando consideravelmente, sua presença nas pesquisas universitárias. E, ela é justificada para dar explicações acerca do funcionamento da música popular, seus gêneros musicais, os músicos que os produzem, os fãs consumidores desses tipos de música, as articulações desses gêneros com a indústria fonográfica e os sentimentos de pertença gerados quando de suas disposições na cidade. Por esse prisma, cena musical, transformou-se em categoria de análise para a sociologia da música, estudos culturais e comunicação.[49]

Ao retroceder um pouco mais, é nítido a aplicação de cena musical, realizada por jornalistas e mídia especializada dos anos 40, como um modo de se referirem a subculturas específicas, suas preferências por estilos musicais, locais de encontro e entretenimento, mais a indumentária (BENNETT; PETERSON, 2004).

[49] Ver: JANOTTI JR, 2011, 2013; TROTTA, 2013; SÁ PEREIRA, 2011, 2013

Todavia, o estabelecimento de nortes iniciais conceituais, para estudar gêneros musicais, seus produtores e fluxos pelas cidades, vieram à tona, na Inglaterra, durante o pós-2ª Guerra Mundial.

Os Estudos de Cenas Musicais, tiveram nos anos 60 e 70, seus momentos iniciais de construção de um campo de estudos. Por sua vez, esses momentos, dizem respeito a escola dos Estudos Culturais e suas ações no *Center For Contemporary Cultural Studies* - CCCS ("Centro de Estudos Culturais Contemporâneos"), situado na Universidade de Birmingham. Uma instituição fincada no centro da Inglaterra, na região industrializada das *Midlands*. Os Estudos Culturais ficaram marcados por um senso de compromisso com questões políticas prementes da sociedade britânica desse período e, isso produziu uma intervenção acadêmica engajada que situava a cultura (em seu sentido antropológico abrangente) numa teoria neomarxista da produção e reprodução social (FERNANDES; FILHO, 2005, p.1).

A escolha de um enfoque interdisciplinar ou antidisciplinar do CCCS, almejava detalhar, via análises textuais e trabalhos de campo etnográficos, de quais modos artefatos e práticas culturais funcionavam, tanto para forjar a aceitação do status quo e a dominação social, quanto para habilitar e encorajar os estratos subordinados a resistir à opressão e a contester ideologias e estruturas de poder conservadoras (FERNANDES, FILHO, 2005, p.1).

Stuart Hall, Paul Willis, David Hebdige e Tony Jefferson, foram alguns dos seus principais autores. *Resistance Through Rituals* (1976), *Profane Culture* (1978) e *Subculture: The Meaning Of Style* (1979), tornaram-se seus principais trabalhos e obras canônicas dos CCCS. Neles, focaram em entender os estilos e movimentos dos diferentes grupos juvenis surgidos no pós-guerra: *teds*, *rockers*, *mods*, *rastafáris* e *skinheads*. Não queriam condená-los e nem vê-los enquanto "sintoma de demência ou iniquidade", mas sim, visualizar um "comportamento social razoável" (FERNANDES; FILHO, 2005, p.1).

Aqui, o objetivo dos pesquisadores da Escola de Birmingham, foi "desconstruir e destronar o conceito mercadológico de cultura juvenil", rechaçando desse jeito "a noção de que a nova classe juvenil do lazer pós-2ª Guerra Mundial, cujo estilo de vida fulgurante, símbolo de "modernidade" e "prazer descomprometido"", algo explorado pelos publicitários da época, era o prenúncio da prosperidade que logo, estaria ao alcance de todos (FERNANDES; FILHO, 2005, p.2). Esses estilos novos, significavam, olhando amplamente, respostas (ou "soluções") culturais dos jovens aos problemas ocasionados por sua experiência de classe mediada pelas geração, etnia e, reconhecido mais tardiamente, gênero (CLARKE, 1976, p.16). Por conta desse ineditismo, os estudos culturais britânicos, desejavam erigir um retrato "mais meticuloso das raízes sociais, econômicas e culturais das variadas subculturas

juvenis" e suas vinculações com a divisão do trabalho mais relações de produção, sem negligenciar as especificidades de seu conteúdo, posições etária e geracional. Era relevante saber quais funções dos usos de produtos culturais, tempo e espaços territoriais, assumiam perante as instituições dominantes da sociedade (FERNANDES; FILHO, 2005, p.2).

Na década de 90, um rol de autores teceram críticas ao CCCS, originando um movimento revisionista da perspectiva subcultural. As considerações acerca das limitações da abordagem subcultural giram em torno da: recusa em examinar o que as subculturas de fato fazem e qual o significado destas atividades para os próprios jovens, indicação das condições de classe como o aspecto central da definição dos estilos juvenis, sem levar em conta todas as possibilidades para a experimentação e construção criativa da identidade e auto-imagem coletiva e, por fim, a celebração romântica e ingênua da autenticidade, do poder de resistência e do desafio político das subculturas juvenis espetaculares somado à negligência e teorização precária da presença e influência das práticas culturais femininas, jovens negros e música negra.[50]

Oriundos desse panorama de revisão dos temas, pressupostos e metodologia do CCCS, apareceram os estudos pós-subculturais, uma nova área de investigação, bem presente no mundo acadêmico anglo-americano (BENNET; KAHN-HARRIS, 2004, p.1-18).

Os pós-subculturalistas ambicionavam "reavaliar a relação entre jovens, música, estilo e identidade, no terreno social cambiante do novo milênio, em que fluxos globais e subcorrentes locais se rearticulam e reestruturam de maneira complexa", produzindo expressões culturais singulares e híbridas (FERNANDES; FILHO, 2005, p.5). Apareceram outras terminologias, conceitos visando melhor defini-las, algo bem mais adequado do que "subcultura", tão usado pelos Estudos Culturais: canais, subcanais, redes temporárias de subcorrentes, cenas, comunidades emocionais, culturas *club*, estilos de vida, neotribos. A idéia de "subcultura", então, não daria conta das inúmeras mutações e múltiplas camadas presentes nas culturas dos anos 80 e 90 (FERNANDES; FILHO, 2005, p.5).

Precisamente, na década de 90, emerge "cena musical", um importante conceito que, antes, era mais um "componente importante do vocabulário de fãs e críticos", uma "metáfora espacial de cena musical". Ele acabou sendo apropriado, de forma sistemática e teoricamente refinada por sociólogos, antropólogos e geógrafos. Todos estavam interessados em descrever e analisar espaços localizados de produção e consumo cultural, especialmente o musical, por

[50]Ver: BENNET; BÖSE, 2003; KAHN-HARRIS, 2004; BENNET, 1999; BENNETT, 1999, 2000, 2002; CARRINGTON; WILSON, 2002; GELDER; THORNTON, 1997; MCROBBIE, 1996, 1991; MUGGLETON, 2000;REDHEAD1990,1993,1997;REDDINGTON,2003;THORNTON,1995;WEINZIERL;MUGGLETON,2003

ser um meio de resistir e encontrar opções outras que não as dominantes, as que são hegemônicas nas urbes.

É notório que, essa chamada "virada espacial" na pesquisa sobre as diversas culturas musicais, alinhou-se com uma conceituação do espaço urbano inovadora. Ele passou a ser enxergado, segundo Geoff Stahl (2004, p.51-53) enquanto um "campo estratégico de articulação de políticas culturais e cívicas" e "incremento de produção cultural regional". Uma esfera da vida cotidiana, na qual "vicejam múltiplas atividades e representações culturais e inúmeros processos de sociabilidade, constituídos e afetados tanto por circunstâncias locais como por demandas e desejos translocais" (STAHL, 2004).

Academicamente, o conceito adentrou nas universidades, passou a fazer parte das discussões à respeito da relação práticas musicais, cidade, globalização, consumo e identidades juvenis, além de povoar as suas pesquisas. O canadense Will Straw (1991), foi autor que, elaborou a caracterização mais detalhada e abrangente de "cena musical".[51] Junto a ele, Barry Shank (1994) e Sarah Cohen (1991), foram fundamentais nessa fundamentação teórica. "*Scenes*", obra de 1977, escrita por John K. Irwin, sociólogo norte-americano, merece ser lembrado como um pontapé inicial nessas discussões acadêmicas (MÜLLER, 2020, p.30).

Um conjunto de outros trabalhos, das mais variadas visões disciplinares (sociologia da música, comunicação, estudos culturais e etnomusicologia, principalmente), também debruçavam-se e disputavam os significados, disputas e negociações na circulação musical, em esferas "macro" e "micro". Eles, assim as fizeram, nos anos 90 e em décadas posteriors (CAMBRIA, 2017, p.3).

Straw (1991, p.368-388), em seu "*Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*", falou que a cena musical é como um espaço cultural, no qual coexistem diversas práticas musicais. Elas, por sua vez, interagem entre si via mecanismos de diferenciação. Nesse ínterim, alianças e coalizões entre os sujeitos que produzem essas práticas, tomam corpo e expressam formas de comunicação. Fronteiras musicais emergem dessas expressões. O interessante aqui, é que algumas dessas observações já tinham sido publicadas em um artigo de Shank (1988), algo admitido pelo próprio Straw. Nesse primeira conceituação, ele (1991, p.374-375) articulou as noções de campo de

[51] A discussão acadêmica do conceito de *cena*, a partir do proposto por Straw ocorre por ocasião de uma conferência intitulada "*The music industry in a changing word*", com a publicação desta sob a forma de um ensaio em 1991, no periódico de artigos Cutural Studies (SÁ, 2011, p.149). No ano de publicação deste ensaio, conforme apresentado ao final do referido trabalho, Straw era professor associado e coordenador da School of studies in Art and Culture da Carleton University, em Ottawa, no Canadá. Em 2013, é apresentado, na coletânea "Cenas Musicais" de Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr., como Professor da McGill University, Montreal, Art History and Communication Department e Diretor do McGill Institute for the Study of Canada.

Bourdieu (1983), lógica das mercadorias de Miége (1989) e de práticas cotidianas de De Certeau (1994), almejando ressaltar, especificamente as dinâmicas e processos das práticas culturais da cena musical.

Já, Shank (1994) no seu livro "*Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*" explicou que a cena é "uma condição para que a produção em seu caráter local fosse capaz de questionar as estruturas de identificações dominantes". O autor, aqui, já vislumbrava a possibilidade do caráter local de uma cena musical, ultrapassar suas fronteiras, fazer conexões com outros espaços urbanos e vir a ser "translocal".

Finalmente, a obra de Sarah Cohen (1991). Nele, fala sobre as cenas musicais de Liverpool, Inglaterra. Dá ênfase às relações entre cenas e os contextos locais em que são promovidas ou realizadas. Em oposição à Straw e Shank, Cohen "para os meios de crescimento em rede das cenas musicais, como os estúdios de gravação, gravadoras, rádios, distribuidores", destacando sua importância enquanto elementos que sustentariam as interações entre os participantes (MÜLLER, 2020, p.31). Ruth Finnegan (1989), também pode ser elevada ao posto de "precursora" no trabalho com o conceito de cena musical, ao ter manuseado a idéia de "mundo artístico" de H. Becker, algo equivalente para se refletir acerca das cenas musicais (CAMBRIA, 2017; MÜLLER, 2020).

No limiar dos anos 2000, é lançada a obra "*Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*" (2004) de Andy Bennett e Richard A. Peterson. Ela foi um marco para atualizar a discussão sobre a noção de "cena musical" e suas apropriações a partir do século XXI (SÁ, 2013, p.30). Esse período distinguiu-se do anterior, em função do crescimento da internet e da cultura musical experienciada através das redes digitais (SÁ, 2013).

Na sua apresentação, contextualizaram a noção de cena a partir do trabalho de Straw (1991), defenderam seu uso para a compreensão de aspectos da sociabilidade e da informalidade ligada aos grupamentos em torno da música (BENNETT; PETERSON, 2004, p.3). Os autores propuseram uma tipologia das cenas a partir de sua abrangência, chamando-as de cenas locais, translocais e virtuais (BENNETT; PETERSON, 2004, p.7-12).

As cenas locais foram definidas como atividades sociais ocorridas num espaço territorial e período de tempo delimitado, quando um agrupamento de produtores, músicos e fãs se dão conta de seus gostos musicais em comum, distinguindo-se a si mesmos de outros através do uso da música e outros símbolos culturais. O foco do interesse musical pode ser um gênero "de fora", porém apropriado, recombinado e desenvolvido para representar a cena local. A cena envolve outros aspectos de estilo de vida, tais como modos de se vestir, de dançar, uso de drogas, política (BENNETT; PETERSON, 2004, p.8).

Em seguida, para os autores, as cenas translocais se constituiriam a partir do contato regular dos membros de distintas cenas locais em torno do mesmo interesse musical: “Estas nós chamamos de cenas translocais, porque, ao mesmo tempo em que elas são locais, elas são também conectadas com grupos de espíritos afins separados por milhas de distância” (BENNETT; PETERSON, 2004, p.8-9). Seriam pois, cenas locais interconectadas, que “transcendem a necessidade da interação face a face como requisito para o pertencimento” (BENNETT; PETERSON, 2004, p.9) e que se comunicariam através da troca de gravações, fanzines, ou presencialmente, nos festivais.

Bennett e Peterson (2004, p.9), encerram esse primeiro momento do seu livro, mostrando as cenas virtuais, na quais, os fãs se manteriam com maior controle da cena através da internet, em salas de bate papo ou listas de discussão nas quais o capital subcultural dos membros seria exibido e medido por outros fãs.

Já no início dos anos 2000, depois de 2004, Will Straw junto à outros autores já na segunda década do século XXI, desenvolveram críticas e análises das mais variadas à noção do conceito de cena musical. No mundo, muitos sociólogos da música apresentaram suas impressões sobre as consequências dos aspectos locais, translocais e virtuais das cenas que estudaram, à luz do advento da internet e suas mediações digitais das produções musicais das cenas.[52]

Nesse sentido, Straw (STRAW, p.6 APUD SÁ, 2011, p.152) na primeira década do século XXI, em um momento de revisão, detalhou cena musical da seguinte forma:

> 1) Congregação de pessoas num lugar; 2) O movimento destas pessoas entre este lugar e outro; 3)As ruas onde se dá este movimento; 4)Todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; 5) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; 6) As redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade (STRAW, p.6 APUD SÁ, 2011, p.152).

No Brasil, vários autores e autoras que ligam os estudos de música e comunicação, inspirados por essas propostas de tipologias de cenas musicais, realizam trabalhos para pensar o local, o translocal e o virtual, visando caracterizar as diferentes e diversas produções musicais presentes nas cidades, as construções identitárias dos seu músicos/fãs com essas cenas e suas maneiras de ocupar, usar os espaços urbanos.[53]

---

[52]Ver: BENNETT; KAHN-HARRIS, 2004; DAVIS, 2006; FUTRELL; SIMI; GOTTSCHALK, 2006; HESMONDHALGH, 2005; KAHN-HARRIS, 2004; PFADENHAUER, 2005; WILLIAMS, 2006

[53] Ver: AMARAL, 2007; BEZERRA *et al*., 2011; BORELLI *et al*., 2009; EUGÊNIO; LEMOS, 2007; FREIRE FILHO,2007; FREIRE FILHO;FERNANDES,2006; GARSON, 2009; HERSCHMANN; FERNANDES, 2012b; JANOTTI JR, 2011, 2012a, 2012b; SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008; SÁ; DE MARCHI, 2005; SÁ, 2011;

Simone Pereira de Sá, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM-UFF/Campus Niterói-RJ) e coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult), desde 2005, em suas incursões para estudar o samba, *funk* e música eletrônica no Rio de Janeiro, buscou atrelar suas impressões sobre as distintas cenas com suas presenças no ciberespaço, na internet. Optou em visualizá-las pela lente da cena musical virtual. Conversando com Straw, enumerou seus elementos assim (SÁ, 2011, p.157):

> [...] 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 (SÁ, 2011, p.157)

Sá (2011, p.157-158) embasada em Sarah Thornton (1997, p.1), avançou na construção do conceito de cena musical. E, identificou, a partir da ideia de redes e processos de desterritorialização de Canclini (1990, p.288), articulações em circuitos urbanos e redes imateriais nas cenas, neste caso, as cenas virtuais. Pelas cenas virtuais, enxergou a centralidade da cultura equivalendo a prática social e espaço de disputas.

Janotti Jr, com boa parte do seu histórico acadêmico, alicerçado em pesquisas sobre o *heavy metal*, desde a graduação até o doutorado, realizou importantes apontamentos sobre a cena *heavy metal* no mundo e Brasil, conectando música, indústria fonográfica, mídia, consumo e identidade. Mas, foi quando se deteve na cena *heavy metal* de Salvador-BA, que cristalizou ainda mais a idéia de cena e filiou-se a perspectiva de Straw. Uma filiação que manteve até bem recentemente. Já dizia, em 2004 (p.57-58) que as "cenas musicais são os espaços de materialização da música no tecido urbano". Isso explicou a radical presença metálica na capital baiana, construída em diferença e contra a *axé music* do carnaval local.

Com o passar dos anos, chegou a interagir com algumas observações feitas na coletânea organizada por Bennett e Peterson, para poder pensar como as cenas musicais poderiam existir nos ambientes digitais. Todavia, Straw ainda permanecia seu principal norte (2005, 2006, 2011), como em um texto seu de 2012 (p.2) "*War for Territory*: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção *heavy metal*".

Completando esse destacado grupo brasileiro de pesquisadores (as) de cenas musicais,

Micael Herschmann. Ele é professor do PPGCOM da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), fundador e coordenador, desde 1992, do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPOM) da Escola de Comunicação da UFRJ. Ele vem conduzindo, pesquisas nas quais se privilegiou o aspecto processual associado a esse conceito de cena musical de Straw (HERSCHMANN, 2013, p.44). Entre 2000 e 2010, coordenou trabalhos que enfatizaram a dimensão econômica do universo da música, focando em estudos sobre a indústria da música emergente. Foram reflexões sobre os processos da "velha e nova economia da música", que nos diferentes contextos analisados variavam em seus níveis de fluidez e informalidade (HERSCHMANN, 2013, p.45).

Essas incursões elaboraram um tipologia precária que, comparava o conceito de cena com o de circuito e cadeias produtivas. Cadeias produtivas, mostrou-se uma categoria engessada, por não dar conta das movimentações de outras localidades do globo, principalmente, as novas rotinas dos atores da música independente (HERSCHMANN, 2013, p.45). Portanto, decidiu-se pela aproximação entre cena e circuito, por conta das relações fluidas em um cotidiano informal, no qual o protagonismo é dos atores sociais. Seus laços e afetos (gostos e prazeres) igualam-se à sustentabilidade, além de demonstrar mais peso que os contratos e a formalidade (HERSCHMANN, 2013, p.45). Naquele instante, os trabalhos queriam saber de que jeito a indústria da música (nos seus circuitos e cenas), poderia construir caminhos de sustentabilidade em um momento de crise e desvalorização do fonograma (HERSCHMANN, 2013, p.46) Logo, os aspectos espaciais eram ainda relativamente secundários. Não eram exatamente o foco.

Straw (2006) captou as críticas e reviu suas premissas acerca da noção de cena musical. A sua redefinição, voltou a ênfase para os aspectos espaciais dessa noção. Por conta disso, a aproximação dos estudos de música popular da geografia, antropologia cultural e etnomusicologia, foi inevitável. Além de ter impulsionado, durante as pesquisas do NEPOM na 2ª década dos anos 2000, o aparecimento de um novo conceito para entender "cena musical": "territorialidade sônico-musical" (HERSCHMANN, 2013, p.47-50). Esse mesmo olhar, liga-se a outros conceitos relevantes para verificar os aspectos espaciais ligados aos objetos de estudo, tais como "mapa noturno", "paisagens sonoras" e "desterritorializações e reterritorializações". Uma compreensão que, já vinha criticando os próprios entendimentos de Bennett e Peterson referentes às cena locais, translocais, virtuais e, anunciou a "territorialidade sônico-musical", perspectiva virada para as apropriações e agenciamentos transformadores de espaços em lugares, multiterritorialidades afetadoras de ritmo e cotidiano das cidades em diferentes localidades (ruas, praças, galerias, praias, jardins), questões não

percebidas por Straw (HERSCHMANN, 2013, p.49-50).

Pereira de Sá (2013, p.37), também caminhou no debate, quando utilizou as Teorias das Materialidades e Ator-Rede com o intuito de desvendar a real relevância do ambiente das redes digitais para a constituição das cenas.

De acordo com Sá (2013, p.31-32), a proposta de "tipologia das cenas" (BENNETT; PETERSON, 2004), foi uma das poucas tentativas de sistematizar a discussão, incorporando o impacto da cultura digital no início do novo século. Entretanto, construída antes da consolidação do modelo da *web 2.0* – baseado nas plataformas musicais e redes sociais – ela nos parece pouco produtiva para lidar com a complexidade das articulações das cenas no ambiente das redes virtuais na atualidade. Uma vez que, estabelece fronteiras estanques entre as cenas *off-line* e "*online*" que não fazem nenhum sentido na contemporaneidade. Exemplo disso, seria uma suposta "cena virtual do *heavy metal*", afirmada ao redor do mundo através de conexões diversificadas, ao mesmo tempo que possui aspectos translocais (cena nórdica, argentina, brasileira, sueca, etc) e locais (cena de Belo Horizonte, Recife, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Belém).

Além disto, a tipologia das cenas ignorou a materialidade do meio digital, desconsiderando a mediação que a cultural digital produz. Dito de outra maneira, 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).

Quanto às limitações da tipologia que distingue cenas locais, translocais e virtuais, a autora continuou explicando que, na relação entre cena local e cena virtual, por exemplo, duas críticas emergem. A 1ª crítica foi a percepção de uma "reunião de participantes ao redor do mundo" em torno das cenas do *Funk* do Passinho (Rio de Janeiro) e "dança do treme" (Belém). Essa "reunião" teve atuação de muitos(as) participantes via elementos técnicos e estéticos dos celulares e *youtube*. Ou seja, ocorreu um uso de uma plataforma digital para realizar essa agregação tão propalada entre o local e o virtual e, não apenas fanzines, revistas, correspondências, idas aos festivais (SÁ, 2013, p.33).

A 2ª crítica indicou para a articulação com outras cenas via a visibilidade obtida com o *YouTube*, que deu-se pelo uso da internet, das plataformas digitais. E, não com os outros meios físicos de comunicação. A translocalidade atingida foi digitalizada (SÁ, 2013).

Portanto, Sá (2013, p.33) finalizou atestando que, a tipologia que distingue cenas locais, translocais e virtuais não se sustenta enquanto categorias substancialistas, que funcionam separadamente ou como dados a priori. Ao contrário, torna-se necessário uma análise mais detida sobre a movimentação das cenas em ação, cruzando os territórios *off-line* e *online*. Para

identificarmos, posteriormente, quais são os aspectos locais e translocais acionados a cada momento. E, perceber a forma como o ciberespaço reorganiza estas fronteiras caso a caso, uma vez que o ambiente das redes digitais pode trabalhar no sentido de fortalecimento das cenas locais ou transversais.

Para a minha pesquisa, de largada, optei em pensar a cena musical para a situação do *heavy metal* em Belém-PA, como conceituaram Janotti Jr e Pereira de Sá, no seu livro "Cenas Musicais" (2013):

> Cena musical é um modo de construir cidades e músicas: mesmo que essas sejam urbes imaginárias e as sonoridades agregados musicais disformes. A noção de cena está diretamente relacionada aos modos como certos movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais. Antes de ser um conceito, uma proposição acadêmica: para se entender a música em seus processos de territorialização, as cenas surgiram das autorreferências que críticos, fãs, músicos e produtores se valem para transformar espaços em lugares, sonoridades dispersas em uma noção de si tanto para quem circula nas cenas como para quem as percebe de fora (SÁ; JANOTTI JR, 2013, p.5)

Eu fiz essa escolha, porque na minha pesquisa, escutei meus interlocutores da cena local e ouvi suas compreensões no que diz respeito ao seu caráter e a sua dinâmica das relações de gênero. Realizei averiguações acerca desse fenômeno social e demonstrações empíricas a seu respeito via dados. Por isso, não acoplei uma definição conceitual fechada. A definição de "cena musical", dada acima pelos (as) autores(as), foi mais fluida, aberta e considerou as impressões daqueles que constroem um tipo de cena musical. Trabalhei com ela, atrelada às informações repassadas à mim, pelos(as) participantes da cena *heavy metal* de Belém-PA e, alcancei uma caracterização definitiva para ela.

Mais à frente, na Seção VI, mostrei, a partir de prévias e selecionadas evidências (entrevistas, jornais, revistas, fanzines, letras de músicas, capas de registros fonográficos, registros das atividades nas plataformas digitais), como as noções conceituais dos marcadores sociais de gênero, sexualidade, raça, classe e nação, encaixaram-se no caso da cena *heavy metal* de Belém-PA e do "ser *headbanger* belenense". Preliminarmente, desvelei, de quais formas, esses marcadores contribuiram historicamente, para a constituição inicial da identidade headbanger belenense, no decorrer dos anos 80 e 90. Fiz para o(a) leitor(a) ficar à par desse desenrolar histórico e notar como tais marcadores conformaram o quadro recente das masculinidades na cena local.

6. Masculinidades na cena *heavy metal* de Belém-PA: notas históricas

6.1 Da masculinidade hegemônica à cúmplice performando hipermasculinidade

Considero, levando em conta pesquisadores(as) do *heavy metal* estabelecidos(as), que o gênero musical foi configurado a partir de um discurso masculino, oriundo de pessoas brancas, pertencentes ao operariado inglês e estadunidense (VASAN, 2011, p.333-335; WALSER, 1993, p.109; WEINSTEIN, 2009, p.17-33; 2000, p.102-117). Então, o que pode ser definido como "*heavy metal*" e, quem pode ser denominado de "*headbanger*", o apreciador desse tipo de música, partem de definições masculinas, logo, vários elementos que "fogem à norma", são vistos enquanto desviantes, como a questão do feminino (BATISTA; SANTOS, 2020, p.1-22; PACHECO, 2006, p.1-8).

Essas definições ligadas às dimensões sonoras (o "poder", a "força" e a "agressividade" vindos do volume da música e guitarra, contrabaixo, bateria e vocal como fontes dessa sonoridade), visual (calça *jeans*, jaqueta de couro e camisa preta estampada com o emblema da banda favorita ou com a capa do disco dela, cabelos longos, corpos tatuados e cheios de *piercings*), verbal (comunicação via palavras, podendo ser nomes das bandas, letras das músicas, títulos dos álbuns, palavras e frases) e práticas sociais (*headbanging*, *air guitar*, *air drum*, *stagediving* e o símbolo do *metal*), constroem as identidades do *heavy metal* e *headbangers*, além das alteridades, dos "outros", dos "desviantes", dos que "não são do *heavy metal*", "não são *headbangers*" (WEINSTEIN, 2000, p.22-43; VASCONCELLOS, 2012, p.60-77).

A masculinidade performativa do *heavy metal*, é executada por homens e para homens, em cenários ritualizados (BLUSH, 2010, p.36-39; MOORE, 2010, p.29). Os shows de *heavy metal* são esses cenários, verdadeiros lócus institucionais críticos de iniciação, aprendizado e avaliação da cultura desse gênero musical e a própria cena (CAMPOY, 2008, p.199-200; CLAWSON, 1999, p.103; WEINSTEIN, 2000, p.199-235). O foco são espaços públicos propícios para a performance dos *headbangers* (MOORE, 2010). O show é esse momento de liberação catártica, operando como rituais da "masculinidade" para aqueles que desejam participar. E, dentre as várias práticas sociais, integrantes da "dança" dos fãs de *heavy metal* feitas nos shows, aquela que melhor representa essa catarse é o *moshpit*. Portanto, os shows de *heavy metal*, são avenidas para homens, adolescentes para exibirem suas masculinidades para outros homens. Oportunidade de observar outros homens e parceiros, observar seus comportamentos. Essas práticas corporais reflexivas nos shows de *heavy metal*, afetam, em geral, a hipermasculina loucura, dureza e selvageria dos *headbangers*. Elas ajudam os seus praticantes a reafirmarem suas identidades culturais, transmitirem um senso de comunidade ao

se engajarem nesses comportamentos culturais. E, conseguem um pouco de entendimento dos valores da comunidade, estruturando-a por estarem lá, participando e observando (TAYLOR, 2008, p.101).

O comportamento masculino no *heavy metal*, tem sua base no cruzamento e apropriação do estilo dos motociclistas (dureza, irmandade, fisicalidade, habilidade de luta, preparo para a luta e cuidado próprio, sem deixar que outros se aproximem) (MOORE, 2009, p.146; WEINSTEIN, 2000, p.30; WILLIS, 1978, p.20-23). Articulado a imagens de guerreiros e soldados, centrados na jornada do herói, cuja jornada é uma luta contra as vicissitudes da indústria fonográfica, dos confinamentos da família e da escola. E, esse comportamento, ao longo do tempo, mesclou essa idéia libertária individual com a liberdade individual propagada pelo ideário neoconservador. Parece que a imagem do motociclista solitário, livre, dono de seu próprio destino, já carregava possibilidades de ser imaginada pelo viés do individualismo neoliberal.

Além da indumentária de couro e o uso de motocicletas, aliando estética, conduta e velocidade na maneira de ser *headbanger*. Essa cultura herdeira dos movimentos da contracultura e grupos de motociclistas, são comunidades de discurso masculina. Nela, existem seus próprios esquemas de comunicação, sistemas simbólicos compartilhados e meios mútuos de interpretar a experiência (WOOD, 2011, p.130-132). Similar aos motociclistas, o estilo dos operários é outro pilar fundante da conduta dos fãs de *heavy metal*.

O funcionamento efetivo da comunidade de discurso masculina do *heavy metal*, depende das mulheres tomarem parte das normas e padrões masculinos de discurso, pertinentes a ela. Na verdade, essa imposição, é uma forma de manter a hierarquia masculina de privilégio e poder (SEWELL JR, 2012, p.62-63; MEYERS, 2012, p.89).

Ficou evidente pra mim que, no ciclo 1980-1990 (séc.XX), a masculinidade performada no *heavy metal* belenense foi hegemônica (CONNELL, 2005, p.107-108). Isso aconteceu quando um determinado grupo de músicos (brancos, cis, heterossexuais, classe média e média alta) na dinâmica cultural da cena local reclamou e manteve uma posição de liderança na vida social dos seus integrantes, uma posição de domínio (CONNELL, 2005, p.77). Também, pode ser lida como uma configuração de prática de gênero que incorpora a corrente resposta aceitável para o problema da legitimidade do patriarcado, o qual garante (ou é tomado para garantir) a posição dominante do homem e a subordinação da mulher (CONNELL, 2005, p.77). Porém, é preciso prestar atenção que, nem sempre os mais visíveis portadores da masculinidade hegemônica serão os mais poderosos. Em algumas ocasiões, os homens que exercem a hegemonia podem ser os que detem maior capital cultural, simbólico.

Além disso, a hegemonia é uma relação historicamente móvel. Quando as condições para a defesa do patriarcado mudam, as bases para o domínio de uma masculinidade particular são corroídas. Novos grupos podem desafiar velhas soluções e construir uma nova hegemonia. O domínio de qualquer grupo de homens pode ser desafiado por mulheres (CONNELL, 2005, p.77-78).

Essa masculinidade hegemônica branca performada no *heavy metal* belenense, nas décadas de 1980 e 1990, em síntese, é evidenciada em práticas corporais reflexivas (as práticas sociais de músicos e público nos shows), modos de autoapresentação hipermasculinos (tatuagens, trajes operários) e comunidades de discurso masculinas (SEWELL JR, 2012, p.63).

No tocante ao discurso e linguagem dessa masculinidade, alastraram-se para o conjunto de imagens das capas de *demo-tapes* e álbuns das bandas locais. Todas centralizadas em personagens masculinos, ora fantasiosos, ora reais: diabo musculoso, comandando seu reino infernal, posicionado reto em um púlpito, na entrada da igreja diabólica no último degrau, com seu tridente fincado no chão com sua mão esquerda e, seu braço direito apontando aonde suas legiões do mal devem atacar; um anjo militar, pronto para a luta, posando de braços abertos, sem camisa, com os músculos à mostra, calça de moleton preta, braceletes com *spikes*, um par de asas e uma máscara para cobrir o rosto; o último é um fantasma cheio de músculos que, sozinho domina a cidade e coloca o *metal* para reger os seus passos. Quando não, símbolos aliados à violência e agressividade, como tanque militar, que direcionam para a imagem da guerra e do guerreiro, o soldado. Força, retidão, muscularidade, poder dominaram as artes das capas.

Fig. 2, 3, 4 e 5: capas das *demo-tapes* "*Anjo do Sacrifício*"(*Kaliban*, 1987), "*The Last Mass*" (*Black Mass*, 1989), "*Metal City*" (*DNA*, 1989) e "*Thrashing Assault*" (*Morfeus*, 1988)



Fonte: Arquivo pessoal de Bernard Arthur Silva da Silva, consultado no dia 27 de dezembro de 2023.

O conjunto imagético dessas capas escalou níveis violentos do discurso masculino metálico contra as mulheres. Algo nítido no *metal extremo* das duas primeiras década dos

anos 2000. "*The Emperor Of World*" (*demo-tape*, 1993, *Master Satan*, *black metal*), "*The Goat Concubines*" (1o álbum, 2021, *Rotting Paradise*, *death/black metal*), "*Repulsive Orgy With Dismembered Whores*" (1o álbum, 2015, *Sádico Infesto*, *death metal*), "*Groutesque Groupie Impalement*" (1o *single*, 2014, *Defecation Of Putrid Blood*, *death/thrash metal*).

Fig.6,7,8 e 9: Capas dos(as) "*The Emperor Of World*" (*demo-tape*, 1996, *Master Satan*), "*The Goat Concubines*" (album, 2021, *Rotting Paradise*), "*Repulsive Orgy With Dismembered Whores*" (album, 2015, *Sádico Infesto*) e "*Grotesque Groupie Impalement*" (single, 2014, *Defecation Of Putrid Blood*)



Fonte: Arquivo pessoal de Bernard Arthur Silva da Silva, consultado no dia 27 de dezembro de 2023.

Militarização, fisicalidade, musculatura, virilidade, hiperssexualização, animalização dos homens que, levam à dominação das mulheres, objetificando-as, inferiorizando-as, colocando-as na passividade e subalternidade. Machismo, sexismo e misoginia, resultando em violência de gênero, morte de mulheres, assassinatos, feminicídios. Por essas artes, somente, acionadas através da violência de gênero, estou diante da afemenofobia ampla da cena *heavy metal* de Belém-PA (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015).

Retomo o que afirmei a pouco (Seção IV, item 4.3), estabelecendo que houve uma masculinidade hegemônica branca na cena local, maiormente nos anos 1980 (*Stress*) e 1990 (*DNA*, *Morfeus*, *Jolly Joker*, *Black Mass*, *Endless*, *Dr. Stein*, *Zênite*). Porém, já nesta década, inicia-se uma diminuição por conta do aparecimento de músicos não brancos (*Retaliatory*, *Soledad*, *Master Satan*, *Mitra*, *Lord Byron*). Ao chegar os anos 2000, o crescimento de músicos não brancos (*Eternal Darkness 666*, *Baixo Calão*, *Anubis*, *Foreword*, *Inferno Nuclear*, *Undead*) continua junto ao aparecimento de musicistas mulheres, brancas, na sua maioria (*Plankton*, *Madame Saatan*, *Orion*, *Tenebrys*, *Santo Graal*). A partir da 2ª década dos anos 2000, já é bem alto o número de músicos não brancos em bandas dos mais variados subgêneros de *heavy metal* (*Soulmetal*, *Thunderspell*, *A Red Nightmare*, *Briga de Bar*, *Antrofétido*, *Social Hate*, *Deathbanger*, *Petals Blade*) assim como um aumento na quantidade de musicistas mulheres não brancas (*Defecation Of Putrid Blood*, *Klitores Kaos*, *Rancor*, *Icamiabas*, *Petals Blade*). Pelos avanços históricos da cena local, essa masculinidade branca, que foi hegemônica nos anos 1980 e 1990, deixou de ser nos tempos atuais. Tempos, nos

quais, ative-me na parte analítica da tese (Seção VII) e voltei meu olhar para duas bandas e um artista, sintomas dessa masculinidade branca desempoderada: *Stress*, *DNA* e *R. Bala*.

No decurso da década de 1980, a *Stress* firmou-se como importante nome do *rock* local e uma das figuras centrais da origem do *heavy metal* brasileiro, pelas seguintes ações: reuniu em seus shows os focos de roqueiros existentes em Belém formando grandes plateias nos teatros, ginásios e estádios de futebol; obteve cobertura da imprensa local (*O Liberal*, *Diário do Pará* e *A Província do Pará*); saiu do norte do país para gravar seu primeiro álbum ("*Stress*", 1982) no Rio de Janeiro; penetrou na Rádio Fluminense (RJ) e no Circo Voador (RJ) para divulgar suas músicas e se apresentar (1983); em seguida, mudou-se para a capital carioca visando estabelecer uma carreira nacional; posteriormente, assinou um contrato com a *Polygram*, uma destacada gravadora multinacional, lançando "*Flor Atômica*" (1985) seu 2º álbum, um feito irrealizável até então para qualquer banda de *heavy metal* no Brasil; fez vários shows nas regiões Sudeste e Centro-Oeste mais aparecimentos em jornais nacionais, revistas de grande porte, especializadas e periódicos locais (1983-1986), antes de realizar sua primeira parada nas suas atividades musicais (1986). A *Stress*, nesse ínterim, foi uma banda na qual outras se inspiravam para fazer *heavy metal* e seus membros modelos masculinos de músicos de *heavy metal*.[54]

Metade dos anos 1990 e 2000 em diante, essa hegemonia da *Stress*, foi diminuindo. Os seus retornos ao palcos foram pontuais (1995, 1996, 2005) coberturas jornalísticas locais delimitadas e inconstantes, relançamentos nacionais (gravadora *Dies Irae* (Brasil, 2005)) e internacionais (gravadora *Metal Soldiers Records* (Portugal, 2009, 2010)) de seus dois primeiros álbuns com baixas vendas, gravação e lançamento de "*Stress-Ao Vivo!*" (2007) *DVD* de pequeníssima reverberação nos mercados local e nacional de *heavy metal*, inexistência de turnês e shows esporádicos em São Paulo e baixa presença em matérias de revistas especializadas.

Ao chegar na 2ª década dos anos 2000, a dominância da *Stress* se perdeu. Mesmo que a

[54] É óbvio que esse período da Stress, também passou por atritos e discordâncias quanto ao direcionamento sonoro, visual e verbal adotado pela banda pós-Flor Atômica (1985). Músicas mais melódicas como "Jeannie", abandono do couro preto e adoção do visual masculino andrógino recheado de maquiagem, cabelo penteado com "spandex", calças de collant e lenços coloridos envoltos no pescoço, recorrentes no Glam Metal norte-americano da mesma época, um subgênero que alcançou sucesso com contratos milionários feitos com gravadoras grandes e videoclipes massificados pela MTV, recém-criado canal, voltado para o público jovem e que ostentou o programa Headbanger's Ball, responsável por veicular os videoclipes de bandas de heavy metal, foram alvos de críticas e descrédito de uma parcela de fãs, bandas e fanzineiros em relação a alteração da indumentária foram acompanhados de acusações de inautenticidade quanto à música. Revista Metal (RJ), fanzines Rock Press (RJ) e Metal Guardian (PA) mais entrevistas gravadas com músicos contemporâneos à Stress, registraram essa polêmica em torno da banda. Ver: SILVA, B.A.S. da. Masculinidades na cena paraense de *heavy metal* (1982-2019). In: HOLANDA, M.D. et.al.(Orgs.). **História oral na Amazônia**: experiências e possibilidades. Porto Alegre: Editora Fi, 2022, p.21-43

banda tenha lançado o "*Super Peso Brasil*" (2014), um *DVD* e *CD* ao vivo, com os registros dos shows das pioneiras bandas *Centúrias*, *Taurus*, *Metalmorphose*, *Salário Mínimo* e apresentado "*Devastação*" (2019), seu 4º álbum de estúdio aos fãs e mercado da música pesada, não aparecia mais em jornais locais, não figuravam em revistas especializadas, não se apresentavam com frequência fora da capital, nas regiões sudeste e sul.

Com a perda dessa hegemonia, na cena local e cenário nacional, Bala principalmente, se voltou para o circuito de bares, *pubs* e sedes de motoclubes, para tocar música *cover*. Simultaneamente, a contar de 2018, investiu em uma carreira solo autoral, com músicas girando em torno de suas opiniões políticas neoconservadoras, compartilhadas pela extrema-direita nacional, visões sobre o que é o *heavy metal* e o que não é, o que é *headbanger* e o que não é *headbanger*.

Nessa sua fase mais atual, ressente-se das críticas recebidas por não ser mais o músico de *metal* de destaque, da *Stress* não ter mais destaque. Os perfis masculinos de músicos de metal que Bala e a *Stress*, representavam, não são mais hegemônicos. Críticas essas feitas, muitas delas, por fãs que, além de não concordarem com o destaque atual da banda, não são tão ligados ao "*metal* oitentista" ou as "bandas dos anos 1980" e desaprovam o não posicionamento político da *Stress* e Bala quanto à pautas consideradas progressistas, de esquerda, como fazem muitas bandas recentes do cenário nacional. Estas, com maior preferência, de uma parte do público. São críticas que atingem esse tipo de *heavy metal*, essa maneira de ser *heavy metal*, bem masculina e branca, predominantemente patriarcal, da década de 1980, o momento áureo da *Stress*.

Sua guinada rumo ao neoconservadorismo, tem a ver com a simpatia pela defesa da família patriarcal, consequente reforço do poder masculino, feitas pela extrema-direita brasileira e o ressentimento da masculinidade representada por ele não mais hegemônica. Um poder masculino que, no governo Bolsonaro, foi extremamente exacerbada, ao ponto de enaltecer seus traços regressivos hipermasculinos. Um governo, no qual, Bala votou, continuou apoiando ao longo do mandato e prossegue da mesma maneira, mesmo depois de Bolsonaro não se eleger e encontrar-se, hoje, respondendo na justiça, por vários tipos de crimes.

Isto posto, Bala e a *Stress*, tentaram usufruir, tirar proveito da hegemonia masculina que o governo Bolsonaro representou. Tentam tirar vantagem do reforço que sua gestão deu à hipermasculinidade. Questões de gênero e política entrecruzadas em "*Motorocker, a Lenda*" (2018) e "*Ditador do Metal*" (2020), clipes da *Stress* e Bala, como ficará nítido na Seção VII.

Já a *DNA*, malgrado ter voltado em 2015, com o seu 1º álbum "*Love And Hate*",

identicamente, não conseguiu gozar da mesma dominância de outrora (anos 1990), com cobertura midiática (jornais belenenses, fanzines locais, fanzines estrangeiros, revistas especializadas), shows lotados em teatros, ginásios, praças, apresentações fora da capital, intensa produção musical (4 *demo-tapes* gravadas) e audiovisual (gravação de um videoclipe). Entretanto, continuava perseguindo os traços regressivos hipermasculinos. Como se, perseguir essa performance hipermasculina, fosse um meio de reviver essa predominância de tempos passados. Esse foi o caso de "*Working To Pay My Beer*" (2015) (Seção VII). Aliás, assim como em "*Alcoholic Coma*" faixa de "*Dust 'N' Bone*" (1994) 4ª demo-tape, masculinidade, feminilidade, trabalho, heterossexualidade, bebida alcoólica e violência de gênero, entraram em cena, agora na narrativa audiovisual do clipe.

Nesse universo de bandas e músico da cena local, é nítida a configuração de uma masculinidade cúmplice que "não incorpora verdadeiramente a masculinidade hegemônica. Ainda sim, pela prática, torna real alguns dos benefícios das relações desiguais de gênero e, consequentemente, quando praticados, ajudam a manter a masculinidade hegemônica" (CONNELL, 2005, p.79). Pela prática dos traços regressivos hipermasculinos, - tão patentes no heavy metal dos anos 1980 e 1990 e massificados na administração Bolsonaro, - na produção audiovisual e plataformas digitais das *Stress*, *DNA* e *R. Bala*, esses artistas do *heavy metal* belenense, performam uma hipermasculinidade desejando usufruir de novo de um poder masculino hegemônico, a muito tempo perdido. A hipermasculinidade "é o protótipo de uma exagerada performance masculina, de modo que o "homem estereotipado" frequentemente performa seu gênero através da hostilidade, dominação das mulheres, e insensível comportamento sexual. Hipermasculinidade enfatiza a conquista heterossexual das mulheres como um importante aspecto da performance da masculinidade tradicional [...] Hipermasculinidade pode se extender além do reino sexual, tanto que hipermasculinidade endossa idéias tradicionais sobre a necessidade de homens de serem altamente respeitados e ganharem esse respeito ao serem agressivos e não femininos" (SHAFER et al, 2018, p.45)

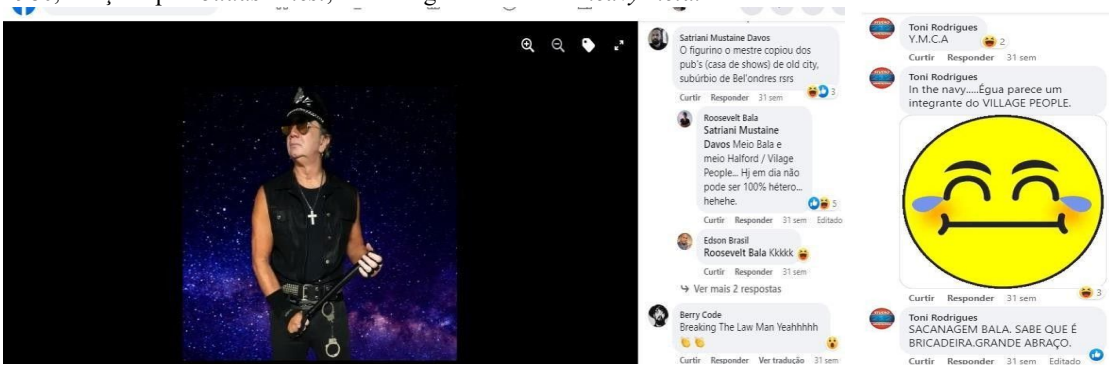
Nessa interpretação, citando as palavras de Cristiane Pinto Bahy (2019, p.35) "o homem hipermasculino é o homem que segue ideias tradicionais sobre masculinidade, tais como ser independente, ser agressivo, ser altamente respeitado por seus pares e ser o único que conquistaria, se não, subjugaria mulheres". Outro autor, Terry A. Kupers (2005, p.714) escreveu, dando outro sinônimo para hipermasculinidade "masculinidade tóxica é a constelação de traços regressivos masculinos que servem para promover dominação, a desvalorização das mulheres, homofobia, violência gratuita e chauvinismo". Escalou ele também a "glorificação da violência, misoginia, hiper-competitividade e direito à atenção

sexual das mulheres".

Isso não significou a ausência de resistência, críticas e alternativa a essa masculinidade cúmplice performadora de hipermasculinidade, como foram os casos das bandas locais periféricas de *thrash* formadas por músicos não brancos, contemplados na Seção VIII dessa tese. Nem que as masculinidades não brancas conseguiram se esquivar de práticas hipermasculinas. E, muito menos que, todas as masculinidades brancas atrelaram-se à hipermasculinidade tão apregoada pelo neoconservadorismo da extrema-direita nacional (Seção VII).

6.2 Sexualidade: heterossexualidade compulsória e homoerotismo

Fig.10 e 11: Roosevelt Bala trajando roupas iguais às de Rob Halford, na época de "*British Steel*", álbum de 1980, lançado pela *Judas Priest*, banda inglesa basilar do *heavy metal*.



Fonte:BALA,R. Bala Halford 60...2021. **Publicações (2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=10227513348327608&set=a.1601752171971. Acesso em: 13 jun.2022

Enquanto eu estava pesquisando no *facebook*, publicações do *feed* de notícias do perfil de Roosevelt "Bala" Cavalcante da *Stress*, me deparei com uma foto dele (7 de novembro de 2021) vestindo roupas pretas de couro (calça, jaqueta, cinto com ferro cromado próximo a sua fechadura e algemas penduradas nele), além de camisa de mesma cor por baixo da jaqueta, luvas pretas, *cap* preto, óculos preto e uma corrente em volta do pescoço contendo um crucifixo. A imagem em questão, foi uma homenagem de "Bala" ao aniversário de *Rob Halford*, vocalista da *Judas Priest*, uma das bandas precursoras desse gênero musical e, também aos 60 anos completados do *frontman* da *Stress*. A *Stress* nunca negou que a banda inglesa sempre foi uma das principais referências para sua sonoridade, além de "Bala" ter em *Halford*, uma inspiração para ser vocalista.

Todavia, pelos comentários que foram tecidos ao lado da foto, percebi o tom jocoso, desdenhoso, homofóbico, uma "homofobia recreativa", para ser mais exato, usando e adequando a expressão conceitual de Adilson Moreira, "racismo recreativo". Ela tem o papel

de decifrar o humor racista, presente em nossa sociedade, pela prática de piadas que reforçam os estereótipos depreciativos de pessoas negras. O racismo recreativo é um "projeto de dominação que procura promover a reprodução de relações assimétricas de poder entre grupos raciais por meio de uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e encobrimento de hostilidade racial" (MOREIRA, 2020, p.95). Assim como o racismo recreativo, a homofobia acaba decorrendo de uma disputa entre a masculindiade cis heterosexual e a masculinidade *gay* por estima social, sendo que ela revela "uma estratégia empregada por membros do grupo racial dominante para garantir que o bem público da respeitabilidade permaneça um privilégio exclusivo" de homens cis heterossexuais (MOREIRA, 2020, p.95). O tom mesmo, é de crime de homofobia.

Afirmações sobre a origem da vestimenta couro/*BDSM*[55] ser de *pubs* do bairro Cidade Velha, área central de Belém e, referências às indumentárias do *YMCA*, grupo *disco* norte-americano setentista, em particular a de *Victor Willis*, o cantor que interpretava o policial, uma das figuras masculinas evocadas por seus integrantes nos shows e videoclipes, foram, nesse sentido, algumas colocações comparativas feitas pelos usuários.

Elas quiseram, mesmo, de maneira ofensiva, criminosa mostrar que, somente os bares da Cidade Velha e a periferia da cidade, inspirados por Londres, capital inglesa, recebiam o público adepto do visual couro/*BDSM*, de modo isolado e hegemônico. E, quando um dos usuários afirmou lembrar de "*In The Navy*", videoclipe famoso de *YMCA*, por conta da roupa de "Bala", o fez se desculpando no comentário seguinte. Provavelmente, por achar até hoje que, essas representações masculinas feitas pelo grupo, desestabilizavam a masculinidade. O fato do nome do grupo fazer referência ao *Greenwitch Village*, reduto *gay* de Nova Iorque, seus participantes sempre fazerem coreografias dançantes e parodiarem esses personagens masculinos, podem ter reforçado a conclusão de que era um grupo *gay*. Pelo

[55] *BDSM* é a sigla que denomina um conjunto de práticas consensuais envolvendo escravidão ("*bondage*") e disciplina ("*discipline*"), dominação ("*domination*") e submissão ("*submission*"), sadomasoquismo ("*sadomasochism*"). *BDSM* é uma palavra que se formou pela junção das primeiras letras das citadas expressões e, acaba sendo também para cada palavra que tem significado na sigla, como escravidão e disciplina (B&D ou B/D), dominação e submissão (D&S ou D/S) e sadomasoquismo (S&M ou S/M). Essas mesmas práticas, originalmente, designavam uma comunidade ampla e heterogênea de homens *gays*. O uso de roupas e acessórios eram confeccionados com esse material por homossexuais masculinos e, iam além de sua identificação com o gosto pela prática do sadomasoquismo. Elas também designavam a atração por parceiros másculos, fetichismo, penetração anal com punho ("*fist fucking*"), entre outras preferências. Nos anos 1970, muitos participantes se organizaram e fundaram A Sociedade Eulespielgel ("*The Eulespielgel Society*") e Sociedade de Janus ("*Society Of Janus*"), com o objetivo de serem um grupo de apoio para sadomasoquistas e luta contra o abuso em ambientes sadomasoquistas. Ao longo desse mesmo período, ativistas feministas, como *Cynthia Slater*, conseguiram o reconhecimento e aceitação dentro da comunidade *BDSM*. Grupos como *Samois* e *Lesbian Sex Mafia*. Ver: RUBIN, G. **The valley of kings**: Leathermen in San Francisco, 1960–1990. University of Michigan, 1994. (Doctoral dissertation.); RUBIN, G. **Deviations**. Durham & London: Duke University Press, 2011, p.232-234.

menos, ao longo de toda minha infância e adolescência, ao ouvir músicas do *YMCA* em aniversários, festas ou até na rádio, falava-se logo que era "música de veado" e "esses caras que cantam são tudo fresco".

Bala, ao responder uma dessas colocações, "brincou" escrevendo "Meio Bala e meio *Halford*/*Village People*... Hj em dia não pode ser 100% hétero...hehehe". Apesar dele afirmar que, ser heterossexual hoje é algo "proibido", "cheio de obstáculos", sem citar justificativas, essa sua homofobia recreativa dá a ele a posse exclusiva do bem público da respeitabilidade e garante a ele, homem cis heterossexual e todos os demais, "acesso privilegiado a oportunidades materiais porque" o humor homofóbico tem como consequência "a perpetuação da ideia de que elas são as únicas pessoas capazes de atuar como agentes sociais competentes" (MOREIRA, 2020).

O comentário relacionando *Village People* e roupa de couro/*BDSM*, viu criminosamente, algo "engraçado", "ridículo", "sem seriedade", visto o tamanho do *emoji* de riso postado. Se não é sério, não é autêntico, não é *headbanger*, não é *heavy metal*. Ser *headbanger*, ser músico de *heavy metal* implicava se identificar com uma sexualidade heterossexual e afirmar o masculino (HILL, 2013, p.109).

Essa autenticidade no *heavy metal* baseia-se em noções genderizadas de *rock* e *pop* que, validam o domínio masculino no campo dos músicos de *heavy metal* e *hard rock* e, a exclusão de qualidades que parecem femininas (HILL, 2013, p.109). Aqui, a autenticidade conecta-se à masculinidade heterossexual (HILL, 2013, p.117). É uma forma de conter, segurar e controlar a feminilidade, que compromete o *headbanger*, músico, lutador, em sua guerra pela "música pesada" (HILL, 2013, p.119-124). O feminino, em um conflito, é indesejável, uma deficiência, fragilidade (HILL, 2013, p.119). Sem equivalência, igualdade, homens e mulheres desempenham papéis distintos no *heavy metal*. O caráter ativo, guerreiro, agressivo, destemido e produtor de *heavy metal* pertence ao homem e, a passividade, fãs, adoradoras e cuidadoras de músicos de *heavy metal*, objetos sexuais para músicos e platéia masculina e musicista com habilidades sempre sendo testadas (BEUACHAMP, 2021, p.35-103; HILL, 2013, p.109-124).

Esses requisitos de autenticidade e masculinidade no *heavy metal*, contudo, omitem um aspecto histórico de sua origem, já citado no início dessa tese. Além das origens operária e motociclística do seu tom másculo, heterossexual e verdadeiro, existiu um lado *gay*, homossexual de sua história. E, é sobre as idas de Rob Halford, vocalista da *Judas Priest*, uma das bandas inauguradoras do gênero, às lojas de artigos voltados para a comunidade masculina *gay* adepta das práticas de BDSM – comunidade já explicada em nota, anteriormente -, quando

do lançamento de *Stained Glass* (1978), seu 4o álbum de estúdio. De lá, acompanhado de Suzi Watkins, uma ex-funcionária da agência que cuidava das turnês da banda, ele levou para os seus colegas de banda, o armário *BDSM* de opções de jaquetas de couro, calças de couro, bones, correntes, chicotes. As turnês da *Judas Priest*, a partir de 1978, foram com essas vestes (HALFORD, 2020, p.96). Portanto, a banda fundante responsável por instituir um padrão *heavy metal* para o gênero, em suas dimensões sonoras, visuais, verbais e práticas sociais, juntou as bases operária e motociclística ao pilar da comunidade *BDSM*.

Esses aspectos das masculinidade e feminilidade presentes no *heavy metal*, refletem a ordem de gênero dominante na sociedade ocidental, geradora de desigualdades e opressões. Como bem explicou, Gayle Rubin:

> O gênero não é apenas uma identificação com um sexo; ele também implica que o desejo sexual se dirija ao outro sexo. A divisão sexual do trabalho entra em jogo com respeito a ambos os aspectos de gênero – ela cria homens e mulheres, e os cria como heterossexuais. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana e seu corolário, a opressão dos homossexuais, são, portanto, produto do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres (RUBIN, 2018 [1975], p.32)

A relação entre *heavy metal* e sexualidade tem duas marcas: afirmação masculina e negação feminina. Elas tem objetivos cruzados, que se inter-relacionam. A afirmação masculina exalta a heteronormatividade hipermasculina e homoerotismo. E, a negação feminina põe em movimento a misoginia, o horror às qualidades femininas nas mulheres e, a homofobia, horror às qualidades femininas nos homens (WEINSTEIN, 2009, p.17; MOORE, 2009, p.153).

Essas marcas apresentam a ênfase no poder masculino expressado no discurso do *heavy metal*, reforçam a heterossexualidade compulsória em função da performatividade do *heavy metal*, formam uma comunidade homossocial, publicizam e celebram a masculinidade dirigida e orientada pela homofobia, o medo masculino da homossexualidade ser "desmascarada" por outro homem (KIMMEL, 2006, p.5).

E, o que essas comunidades oferecem? Uma arena para a exploração homossocial da sexualidade. Essas arenas são verificáveis. É permitido visualizar ilhas de masculinidade, nas quais a expressão da sexualidade dão-se nesses espaços masculinos. Tais expressões, caracterizam o poder masculino. Suas execuções procuram mostrar o afastamento do estigma da homossexualidade (FRITH, 1981, p.227; SEWELL JR, 2012, p.66).

As observações da heteronormatividade no *heavy metal*, são entendimentos de que, gênero no Ocidente, estão baseadas nela, nas suas afirmações. E, elas, essas fundações sobre a

heteronormatividade, invariavelmente, privilegiam os relacionamentos heterossociais e heteronormativos (SEDGWICK, 2007, p.28-30).

6.3 Raça: branquitude no *heavy metal*

Heavy metal é focado nas expressão e experiência do poder, um constructo masculinista, emaranhado com branquitude (WALSER, 1993, p.2). Tendo em mente ambos, composição demográfica e práticas discursivas do *heavy metal* que, implicitamente glorificam o masculino, então, branquitude e masculinidade, podem ser entendidos como não declarados, ainda onipresentes modos de ser que conduzem essa cultura (*heavy metal*) (SEWELL JR, 2012, p.70).

Paradoxalmente, afiliação ao *heavy metal*, enclave de *outsiders*, termina sendo apreendida conforme uma manifestação do privilégio branco econômico (SEWELL JR, 2012, p.70). Nessa manifestação, os predominantes participantes brancos do *heavy metal*, estão frequentemente reivindicando uma opressão da ordem de uma rebeldia masculina juvenil diante da escola ou de classe diante das imposições comportamentais.

As primeiras gerações de músicos e fãs de *heavy metal*, situadas nos anos 70 e 80, são oriundas de áreas desindustrializadas da América do Norte e Europa Ocidental, mais concentradas nos EUA e Inglaterra. Muitos desses participantes do *heavy metal* eram jovens brancos trabalhadores de fábricas com baixa escolaridade e residentes de cidades operárias (BERGER, 1999, p.61; WALSER, 1993, p.8-19; WEINSTEIN, 2000, p.111-113).

Eles enfrentaram o desemprego em massa, consequência direta da crise do petróleo, declínio do setor manufatureiro das fábricas das economias avançadas da Europa Ocidental e EUA, ocorrência do capitalismo globalizado, aparecimento de economias pós-fordistas (terceirização de empregos manufaturados, salários baixos, regiões sem sindicatos e encargos trabalhistas pequenos como América do Sul, África e Ásia) (MOORE, 2009, p.144-147; HARVEY, 2008, p.115-184), abandono do Ensino Médio, moradias precárias em cidades industriais e convívio violento com gangues de rua.

Esses músicos e famílias, inseriram-se logo no mercado de trabalho fabril. E, estavam em países capitalistas centrais que, tinham boas distribuições de guitarras e baixos norte-americanos e ingleses *Fender*, *Guibson*, *Rickenbacker*, *Rapier Watkins*, com preços acessíveis, de acordo com suas rendas, acesso aos novíssimos álbuns em vinis, programas de rádios divulgadores do *heavy metal*, às primeiras e principais gravadoras do gênero, às revistas e fanzines especializados mais preponderantes, aos locais de shows, os grandes festivais e aos

shows das bandas de *heavy metal* modelo (COLODRO, 2016[56]; FENDER, 2022[57]; IOMMI, 2013, p.27-31; WRIGHT, 2013[58]). Conquanto, essa proximidade considerável de instrumentos e discos, não retira vários aspectos dos trabalhos precários que muitos músicos dessa época ocupavam, da revolta juvenil diante do sistema escolar e da precariedade que muitos descrevem para adquirir, por exemplo, seus primeiros instrumentos.

Esses trabalhos operários precários e suas parcas rendas, os possibilitaram comprar e usar seus primeiros instrumentos que, já eram de marca, com qualidade e famosos à época. Esses foram os casos de *K.K. Downing* que economizou para comprar sua primeira guitarra acústica. Apenas depois de alguns anos, já como guitarrista de um *Judas Priest* estabelecido, conseguiu adquirir uma *Gibson SG*. Ou, em outras situações, como a de *Tony Iommi*, que recebeu sua primeira guitarra *Rapier Watkins*, importante instrumento de marca inglesa, da sua mãe, comprada por 20 libras e paga em prestações semanais. Mesmo tendo essa ajuda materna inicial, depois de terminar o Ensino Médio aos 15 anos, decidido sair da escola e ter se apresentado com algumas bandas, *Iommi* passou para uma guitarra *Fender Stratocaster*, uma melhor que a sua primeira, unicamente, após receber quantias por seus shows e atuar como soldador em uma fábrica (IOMMI, 2013, p.27-31; GALLONI, 2020).

Ainda, dentro dessa relação entre *heavy metal* e branquitude, a visualização da genealogia desse gênero musical, conduz aos traços do *blues* afro-americano. Todavia, o início da história do *rock* e *heavy metal* são marcadas pela apropriação cultural do *blues* feita por músicos brancos somada à uma inserção da música clássica de matriz européia e branca no *heavy metal* que, por sua vez levou a um gradativo apagamento dos traços negros do *blues* em sua sonoridade (WALSER, 1993, p.8).

Não obstante *Black Sabbath*, *Led Zeppelin*, *Deep Purple*, *Iron Butterfly*, *Blue Cheer* e *Steppenwolf*, deixarem claro em suas músicas nuances do *blues*, fazerem interpretações de canções de *Willie Dixon*, *Howlin' Wolf* e desfilarem via seus guitarristas influências patentes de *Albert King*, *Freddie King* e, mais marcadamente, *Jimi Hendrix*, não nomearam tais inspirações, não disseram da aonde vieram e não deram o devido reconhecimento a esses músicos negros do *blues*, tanto midiaticamente, quanto financeiramente (WALSER, 1993, p.8-9). Não à toa, a *Led Zeppelin*, enfrentou processos judiciais por conta de acusações de plágio e, acabou tendo que fechar acordos com *Willie Dixon* e *Howlin' Wolf*, colocando seus

[56]COLODRO, C. Conheça a história das guitarras *Gibson*. **Planeta Música (2016)**. Disponível em: https://blog.planetamusica.net/conheca-historia-das-guitarras-gibson/. Acesso em: 20 jun.2022.
[57]FENDER. *Fender* musical instrument corporation: our history. **Fender (2022)**. Disponível em: https://www.fender.com/en/fender-about.html. Acesso em: 20 jun.2022.
[58]WRIGHT, M. *Watkins Rapier 33*. **Classic Instruments(2013)**. Disponível em: https://www.vintageguitar.com/14766/watkins-rapier-33/. Acesso em: 20 jun.2022.

nomes nos créditos de músicas como "*Whole Lotta Love*", "*Bring It On Home*" e "*The Lemon Song*", para poderem ganhar direitos autorais (GORDON, 2016).[59]

Na chegada dos anos 80, com *Iron Maiden* e *Judas Priest*, principais bandas da *New Wave Of British Heavy Metal*, movimento de bandas britânicas que, já representavam uma segunda geração do *heavy metal* e, a mundialização da "música pesada", marcando presença na Alemanha, Japão, Canadá, Holanda, Brasil e dentre outros países, os vestígios da música negra desapareceram das sonoridades dessas, então, novas bandas. A música clássica tomou a dianteira nas composições e emplacou a identidade sonora de muitos álbuns, bandas, subgêneros e músicos. Ritchie Blackmore (guitarrista, *Deep Purple*), Edward Van Halen (guitarrista, *Van Halen*), Randy Rhoades (guitarrista, *Quiet Riot* e *Ozzy Osbourne*) e Yngwie Malmsteen (*Steeler*, *Alcatrazz* e *Yngwie Malmsteen*), foram os músicos, desse momento do *heavy metal*, responsáveis pela inserção sonora desse gênero musical europeu na "música pesada" (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000).

A hegemonia branca no heavy metal, nessas décadas, é um fato. Sem embargo, não quer dizer uma homogeneidade na música pesada. *Black Death*, *Hirax*, *Znöwhite*, *Living Colour*, *King's X*, *Suicidal Tendencies*, *Body Count*, *Suffocation*, *Mystifier*, *Death Angel* e *Testament*, bandas oitentistas estadunidenses e brasileira integradas por músicos negros, hispânicos, asiáticos e indígenas e, uma menor porcentagem de público étnico-racial diverso, corroboram uma heterogeneidade entre os músicos e fãs de heavy metal, mesmo que desproporcional. Porque, em comparação com os participantes brancos, a quantidade era inferior nos anos 70 e 80 e, continua sendo nos dias de hoje. Tal constatação, acaba revigorando a masculinidade branca do *heavy metal*. Apesar disso, quando fixei meu olhar nos músicos e *headbangers* negros, os anos 90 e 2000, com o apareceimento e desenvolvimento de cenas *heavy metal* na África do Sul, Botswana, Quênia, Madagascar, Mauritius, Ilha da Reunião, Zimbábue, Marrocos, Egito, Tunísia, Irã, China, Indonésia, Nepal, Malásia e Índia, países africanos e asiáticos, trouxeram um aumento de pessoas negras, como também de asiáticas, na "música pesada" (BANCHS, 2016; LE VINE, 2009; WONG, 2011, p.63-85; WALLACH, 2011, p.86-106; GREENE, 2011, p.109-134).

Aqui no Sul Global, América do Sul, Brasil, Amazônia, região norte, na cena *heavy metal* de Belém-PA, simultaneamente, a construção do capital cultural dos *headbangers* e músicos de *heavy metal* (anos 1970, 1980 e início dos 1990), foi também marcada por

[59] GORDON, R. Sábado de blues – o blues e os plágios do *Led Zeppelin*. **Medium (2016)**. Disponível em: https://medium.com/@robgordon_sp/s%C3%A1bado-de-blues-o-blues-e-os-pl%C3%A1gios-do-led-zeppelin-74efd3cce9a0. Acesso em: 20 jun.2022.

branquitude, privilégios e acessos. Essas marcas indicam o estabelecimento de uma hierarquia social e racial, geradora de desigualdades e fortalecedora de uma ordem racista. Alguns exemplos e situações são bem explicativos à respeito.

No caso da banda local *DNA*, registrado em *O Liberal* de 24 de abril 1992, os músicos da mesma "deixaram de ensaiar em quartos emprestados de amigos" para terem "um estúdio com isolamento acústico, onde ensaiam quatro vezes por semana" (O LIBERAL, 1992, p.1). Marcelo Shiozaki e Alexandre Ribeiro, os dois guitarristas, à época, "dedicam-se, por seu lado, às aulas de violão clássico no Instituto Estadual Carlos Gomes, de onde trazem lições importantes para a harmonia da banda" (O LIBERAL, 1992, p.1). E, quanto a material de divulgação da banda, "já não apresentam *releases* feito literalmente nas coxas, mas textos impressos, acompanhados de fotos produzidas, *book*" (O LIBERAL, 1992, p.1).

Seguiu-se associada essa construção, a obtenção de discos. Ela sempre descortinou esse desnivelamento econômico e racial, desde os primórdios da música pesada local. Roosevelt "Bala" Cavalcante, vocalista, baixista e fundador da *Stress*, pioneira da cena e *heavy metal* brasileiro, admitiu que, seus músicos tiveram o "privilégio de receber os principais lançamentos e novidades do cenário metálico fonográfico praticamente em tempo real", por conta do intercâmbio cultural Europa-EUA, feito por Leonardo Renda (tecladista), nos anos 80 (BALA, ROADIE CREW, 2006, p.81).

Paulo Gui, ex-guitarrista da *Stress* e *Apocalipse*, outra banda a figurar entre as primeiras de *heavy metal* da cidade, lembrou do Frans, amigo baterista da própria *Apocalipse*, "Ele viajava com o pai dele, às vezes. Então, ele conseguia trazer coisa de fora. Então, através dele eu consegui disco do *Judas Priest*. Isso já, em 76, 77. Eu tinha o quê? Uns quinze anos, quatorze anos. Disco do *UFO*. Ele conseguia trazer de fora" (GUI, 2009).

Esses músicos, também eram filhos de servidores públicos, políticos, advogados, comerciantes e, frequentaram escolas privadas tradicionais praticantes de mensalidades altas para a grande parcela de moradores de Belém. Alexandre Ribeiro da *DNA* (homem, branco, cis heterossexual, morador do bairro central Batista Campos, 52 anos, odontólogo formado pela UFPA e mestre pela mesma instituição), cursou os Ensinos Fundamental e Médio nos Colégios Santa Rosa e Ideal, instituições de ensino, localizadas na Batista Campos, bairro central da cidade. Já Sidney K.C. (homem, branco, cis heterossexual, morador do bairro central Nazaré, 51 anos, economista formado pela UFPA) frequentou o Colégio Nazaré, uma das escolas católicas mais antigas e a que cobra as mensalidades mais altas da capital. Sendo seu pai, advogado e político, não houve empecilhos orçamentários para que concluísse seus estudos nele. Inclusive, em viagens que ele fazia ao Rio de Janeiro, Sidney pedia para que lhe

comprasse e trouxesse discos da *Dorsal Atlântica*, à época, banda carioca de *thrash metal* bem quista pelos *headbangers* locais (KLAUTAU, 2008). Roosevelt "Bala" (homem, branco, cis heterossexual, morador do bairro central Campina, 60 anos, bacharel em processamento de dados e ciências da informática pela UFPA, concluiu curso técnico antiga Escola Técnica Federal, hoje IFPA e, foi brevemente, funcionário da Petrobrás) por sua vez, teve um pai servidor público municipal. Seu pai foi atuante nos assuntos sobre a economia belenense, mais detidamente, os comerciantes. "Bala" teve condições de entrar na Escola Técnica Federal (hoje, IFPA) e obter um diploma de curso técnico. Por fim, Paulo Gui, tinha uma mãe servidora que trabalhava na Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (FADESP/UFPA), realizava várias viagens para outros Estados e trazia discos para ele (SILVA, 2010).

Formação educacional, residência em bairros centrais e nobres, aprendizado musical e consumo da música *heavy metal*, na cena belenense, em sua maioria, são atravessados por questões de gênero, raça e classe. Pontos centrais da masculinidade hegemônica dos anos 1980 e 1990, nos espaços nos quais esse gênero musical se constituiu. A fala de Sidney K.C. foi sintomática e esclarecedora à respeito desses entrecruzamentos:

> Naquela época a gente levava os discos de vinil pro colégio pra trocar, né? Pra emprestar um pro outro. Na época, porra, *Iron Maiden* direto, *AC/DC*. Todas essas bandas eram que faziam a cabeça da gente. O próprio *Stress*, na época também, a gente era fanzão do *Stress*. Foi daí que veio o interesse (KLAUTAU, 2008)

Conseguir os vinis de bandas de *heavy metal*, não era suficiente. Esse colecionismo, conjunto de idéias e práticas miradas para aquisição desse bens, os vinis, como forma de acessar o conhecimento acerca desse universo musical, carecia de locais de vitrine. Para participantes da cena local, como Sidney, era preciso mostrar para outros pares privilegiados que, haviam sido exitosos em conseguir esses produtos musicais. Uma forma de se diferenciar dos que não tinham e, exibir que eram *headbangers*, se relacionavam com outros *headbangers*, em uma "irmandade masculina" de amantes do *heavy metal* (SILVA, 2010, p.106).

Mesmo que isso, estivesse atrelado à se reunir para escutar *heavy metal* em apartamentos, casas e pátios de escolas privadas, como foram os casos de Sidney K.C. quando estudava no Colégio Nazaré e na sala da casa de seus pais junto com seu irmão e, Marlos Pereira, ex-guitarrista das *Kaliban* e *Morfeus*, ambas bandas de *thrash metal*, ao escutar seus vinis no apartamento de sua mãe (SILVA, 2010, p.106-304). Enquanto outros *headbangers*, reuniam-se em locais públicos, como a Praça do Centro Arquitetônico de Nazaré (CAN) ao redor do templo central próximo à imagem de Nossa Senhora de Nazaré, Feira do Açaí, área portuária

no bairro Cidade Velha próximo ao Forte do Castelo e a Baía do Guajará que servia de desembarque de mercadorias, Praça da República na Campina e Vila Líder na Rua dos Mundurucus entre as Travessas 9 de Janeiro e 3 de Maio na Cremação, bairro periférico de Belém, para ouvir *heavy metal* a partir de gravações em fitas cassetes, tocadas em gravadores que funcionavam a partir de conexões em alguma casa por extensões grandes e sempre sujeitos à batidas policiais do Patrulhamento Tático Metropolitano (PATAM), um dos grupos de elite da Polícia Militar, criado na época da Ditadura (SILVA, 2010, p.264-276). Esses eram contrastes reveladores das assimetrias raciais e de gênero, visíveis na feitura da cena *heavy metal* de Belém-PA.

E, essa masculinidade ajudou ainda, a mascarar as presenças ativas de outros corpos, de corpos femininos e negros. Contrastou muito, por exemplo, com as situações de músicos da *Retaliatory*, banda de *death*/*thrash metal* surgida em 1990 e, ainda ativa. Os seus músicos, homens, não brancos (negros, negros/indígenas), moradores do Jurunas, bairro periférico e estudantes de escolas públicas, marcada por acesso precário a instrumentos musicais e poucas opções de local de ensaio (SILVA, 2010).[60] De maneira oportuna, eu pergunto: como se deram esses contrastes, essas relações entre a masculinidade branca heterossexual classe média/média alta e a masculinidade não branca heterossexual periférica? E, como a partir dessas relações, uma parcela da cena, nas décadas de 1980 e 1990, foi marcada por aspectos de uma branquitude masculina hegemônica?

Marlos Pereira, homem, heterossexual, negro, classe média alta, 52 anos de idade, morador do bairro Nazaré no centro da cidade, advogado e egresso do Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, depois de mencionar a *Kreator* relevante banda alemã de *thrash metal*, respondeu assim, quando eu perguntei a ele em uma entrevista via *google meet*, acerca de suas referências no *heavy metal*, se houveram dificuldades de se identificar com bandas e músicos, durante sua trajetória de guitarrista de *Kaliban* e *Morfeus*, bandas nas quais atuou entre 1986 e 1994:

> Eu queria ser parecido com os caras (*Kreator*). Eu não parava pra pensar nisso, sabe? Pra ter isso como uma referência. Eu não pensava nisso. Eu só queria tocar, sabe? Poque, olha, por exemplo. Não tinha nome "*Morfeus*", não tinha nome. Quando a banda foi formada, ela começou a ser formada pelo 106 e o Dentinho (Antônio). Te lembra dele? Dentinho. Não sei se tu chegaste a conhecer. Ele foi o primeiro baixista. Hoje, ele tá em Montpelier, na França. Tá tocando lá. Ele foi o primeiro baixista do *Morfeus*. Eles dois, o Dentinho e o 106, eles que me convidaram pra entrar no *Morfeus*. Eles foram os dois originais. E, o Dentinho era negro. Ele é negro. Então, na banda, no início, era um baixista e um guitarrista, eram negros.

[60] Sobre as diferenças de acesso à instrumentos, vinis, fitas cassete, aparelho de som e locais de ensaio das bandas locais. Ver: MACHADO, 2004, p.109; SILVA, 2010, p.149.

> Entendeste? Mas, isso nunca foi tema de nada. Porque, a gente só queria tocar. Não tava nem aí pra isso. A gente só queria tocar. Depois de mim, entrou o Max. Depois do Max, entrou o Môa. Nós éramos um quinteto que, tinha um baixista que era negro e, tinha um guitarrista que era negro, também. Mas, isso pra gente, nunca foi uma referência. Não, era molecada, gostava de *metal*, queria tocar e tocar, fazer som. Só isso. (PEREIRA, 2022)

Conquanto, também Môa, vocalista da *Morfeus*, ao falar em entrevista à revista *Top Rock*, no mês de março de 1994, que "*Human Degradation*", faixa de "*Disbelieved World*" (1993), primeiro e único álbum da banda, "fala sobre políticos, religiosos, pessoas que querem se dar bem em cima de outras mais fracas" (NEMITZ, TOP ROCK, 1994, p.27) e, até Jaime "Catarro", vocalista e fundador da Delinquentes, importante banda *punk* local, pelo fanzine *Craw*, em janeiro de 1992, reiterou que, suas músicas tratavam de "repúdio a todas as formas de opressão e poder, feito através de um som *trash metal* considerado um dos melhores do norte" (CATARRO, CRAW-O ROCK TE PEGOU!, 1992, p.2).

Marco Matos, o "Marcão", homem, heterossexual, negro, classe média baixa, 50 anos, ensino fundamental completo, trabalhador da construção civil, morador do município de Castanhal, hoje Região Metropolitana de Belém (RMB), mas que nos anos 80 e 90 morava no Jurunas, bairro periférico da cidade, ex-baixista e um dos fundadores da *Retaliatory*, relatou assim, sobre suas principais influências na "música pesada":

> Pra mim, minha principal influência é o Steve Harris e, gostava também do Tom Araya. Os dois caras que eu mais gostava, assim. Ele (Araya) não era um cara branco. Ele era meio índio, alguma coisa de indígena também. Em relação à música, eu não via muito essa onda, não. (MATOS, 2022)

Como se "reinasse" uma certa "harmonia racial" em Belém e Brasil (SCHWARCZ, 2012, p.30).

Tanto é, que, em outro momento da entrevista de Marlos, ele explicou sua percepção tardia para as situações raciais, sendo que, a *Body Count*, banda norte-americana formada somente por negros e que misturava *thrash metal*, *hardcore*, *rap*, foi o marco na sua tomada de consciência. Quando "eles tiveram em São Paulo (16 de maio de 1995), tive a oportunidade de conversar com eles" (PEREIRA, 2022). No 1º álbum da banda, "eram umas músicas, bem falando isso. Sobre violência policial contra negros, sobre o racismo, aborda muito isso" (PEREIRA, 2022). Um "*Metal* com uma temática racial". Mesmo sendo uma "coisa que a gente não via na época", que "ninguém falava sobre isso", "nenhuma banda de *metal* falava de temática racial" e o "*metal* tinha outras temáticas" (PEREIRA, 2022), ainda sim, não significava, a época (anos 80 e 90) que, era inexistente no Brasil e desimportante para as

pessoas, ao ponto de escolher não falar, reproduzindo tão somente, as narrativas de bandas norte-americanas e alemãs de *thrash metal*, nas quais, o homem branco era o protagonista.

Esse tipo de escolha temático-musical, não foi exclusividade das *Morfeus* e *Kaliban*. A *Retaliatory*, outra banda com marcadores raciais atravessados nas carreiras dos seus primeiros músicos, também deteve esse aspecto. Todavia, outras características da relação *heavy metal* e debate racial, envolvendo a banda, vieram à tona, quando eu entrevistei Luciano Arakaty, Nilton Alfaia, o "Espeto" e Marco Matos, o "Marcão", uns dos seus fundadores.

Enquanto, Marlos relatou pra mim que, "naquela época, a gente mandava carta" e "eu, pessoalmente, particularmente, mandei uma carta pra *Rock Brigade*, pra *Rock brigade* me mandar, eles vendiam fita cassete, com gravação de bandas", Luciano Arakaty, homem, negro e indígena, heterossexual, classe média baixa, 49 anos, ensino médio completo, trabalhador de supermercado, atualmente residente do distrito de Mosqueiro parte da RMB, porém, outrora, no surgimento da *Retaliatory*, estava com sua família no Jurunas, explicou a sua diferente maneira de acesso aos álbuns de *heavy metal*:

> Bom, a questão do vinil, era porque era a questão financeira. Como a gente era adolescente e tal, então a questão do trabalho, né? A gente trabalhava ajudando nossos pais e tudo mais. Mas, aquela questão de ser assalariado pra comprar vinil e tal, não. Então, era mais na questão do cassete, mesmo. A gente arrumava os cassetes, dava um jeito, comprava. Pegava um dinheiro aqui, um dinheiro ali, comprava fita cassete, levava pra casa de um. Inclusive o Frank, chegou a gravar vários cassetes. Eu lembro do disco do *Judas Priest*, aquele ao vivo no Japão, de 79, que ele gravou. A gente pediu pra ele gravar. O disco do *Saxon* "*Rock The Nations*", "*Crusader*" e tal. (ARAKATY, 2021)

Frank, citado por Luciano, era mais velho que ele. O guitarrista da *Retaliatory* tinha 13 para 14 anos e, Frank já regulava 18 anos, já no mercado de trabalho. Suas condições materiais eram melhores que a de Luciano, dando-lhe as possibilidades de compra de vinis, conhecer outros consumidores de vinis, fazer trocas, construir acervo próprio, comprar instrumentos musicais e formar banda, como a *Crânio*, adepta do *heavy metal*. Luciano, Marcelo e Lúcio, seus outros irmãos, o acompanhavam até a casa de Frank e "a gente ia pra casa dele escutar, né? Então, foi nos apresentado, pelo menos pra mim, foi aí nessa época. O *heavy metal*, né?" (ARAKATY, 2021).

Quando não era através de algum amigo ou conhecido, o acesso ao *heavy metal* vinha por alguns familiares mais velhos, como a sua irmã, que chegou a trazer vinis para casa ou, mesmo a TV, já que em 1985 a Rede Globo de Televisão transmitiu a primeira edição do *Rock In Rio*, recheado de grandes nomes do *heavy metal* e *hard rock*, como *Iron Maiden*, *Ozzy Osbourne*, *Scorpions*, *Whitesnake* e *AC/DC*, além de exibições de alguns clipes no

Fantástico, programa de domingo à noite da emissora.

Até quando, alguns tinham uma certa inserção no mercado de trabalho, formal ou informal, ela deixava apenas comprar fitas cassetes para gravar vinis na casa de alguém que os tinha. Luciano com os seus irmãos, davam suporte para o pai, dono de banca de venda de bombos, em eventos que aconteciam no Clube São Domingos[61], localizado na Av. Roberto Camelier entre R. dos Timbiras e R. Eng. Fernando Guilhon, centro do bairro do Jurunas. Diz ele, "a gente ajudava ele, né? Ás vezes, até mesmo de madrugada, a gente tava lá com ele, né? Ajudando e tal, nessa época aí" (ARAKATY, 2021). Seu pai "não teve uma profissão definida. Não se formou, não teve a questão da escolaridade. Ele se formou? Não. Ele viveu assim, de várias ocupações, né?" (ARAKATY, 2021). Eram com os parcos recursos das vendas do seu pai, que se separava algum trocado destinado para as fitas cassetes. Marco e Lúcio, irmão mais velho de Luciano, chegaram a conseguir empregos com salários, com chances de comprarem um gravador, para assim escutarem suas fitas cassetes em conjunto, em frente suas casas sem precisar deslocarem-se para as casas de outras pessoas, de conhecidos e amigos para escutarem *heavy metal*.

Além das condições materiais bem pequenas para se ter acesso à bens materiais e culturais, os músicos da *Retaliatory* conviveram com o crime no Jurunas. Marco afirma que "foi uma época, em que muito moleque virava moleque de rua" e, ele e "meus amigos aí, então começaram a entrar uma parada errada" (MATOS, 2022). Marco é taxativo ao dizer, nesse caso de vulnerabilidade social em que vivia, "que a música, o *metal*, ele me tirou de uma situação de risco que eu vivia como criança pra adolescente, já nessa situação" (MATOS, 2022). Não obstante esse caráter salvacionista do *heavy metal* aparentar ser exagerado, tornou-se de fato, em uma outra rota de vida, uma certa resistência, uma reexistência diante do não acesso ao lazer, à cultura, para os músicos da *Retaliatory*. E, uma reexistência que se daria pelo *heavy metal*. A escolaridade, o acesso às condições de estudo eram desiguais também, já que muitos, eram oriundos de escolas públicas do próprio Jurunas: *EEEFM Prof[a]*

[61] O clube São Domingos foi fundado em 24 de maio de 1915, com objetivo de "crear, incentivar e desenvolver os sports no geral", contexto da construção cultural do futebol voltada a partir das experiências dos sujeitos nos respectivos espaços da cidade. Localizado numa das principais vias do bairro do Jurunas, local com proximidade ao chamado centro e as áreas consideradas "nobres" da cidade de Belém, porém, provavelmente é considerado popular desde a sua fundação por suas características suburbanas bastante destacadas à época pela imprensa esportiva. Para saber mais sobre a História do Clube São Domingos, ver: GAUDÊNCIO, I.R.P. "Uma infância e juventude muito boa mesmo": história e memória no clube são domingos do bairro do jurunas (1940-2014). In: **Anais Eletrônicos do XV Enc. Nac. de Hist. Oral**: narrativas orais, ética e democracia. Belém-PA: UFPA, 2020, p.1-15. Disponível em: https://www.encontro2020.historiaoral.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUlFVSVZPIjtzOjQ6IjY1MzYiO30iO3M6MToiaCI7czozMjoiMDgzOTBiOTAzZGJhMzYyMTBlNDZiZDg5OWU5YjEwM2MiO30%3D. Acesso: 23 dez.2022.

Placídia Cardoso, *EEEFM Prof. Camilo Salgado* e *EEEFM Arthur Porto*. Aqui, classe e raça interagem. As diferenças de classe, como escolaridade, inserção no mercado de trabalho e renda, foram intrínsecas na emersão dos músicos da *Retaliatory* e sua fundação. Músicos brancos da *DNA* e *Morfeus*, por exemplo, levavam os vinis para as escolas privadas para trocarem entre si, entre eles e outros jovens estudantes fãs de *heavy metal* privilegiados para comprarem discos de vinis nas lojas locais, importarem ou ganharem de algum familiar ou amigo que viajavam para as capitais paulista, carioca e mineira, discos das *Baratos Afins*, *Heavy* e *Cogumelo*, grandes lojas de discos especializadas em *heavy metal*. Essa não era uma realidade para os músicos da *Retaliatory*. Uma afirmação identitária é feita, por "Marcão", ao avaliar essas específicas disparidades latentes da cena:

> De todos eles. Por quê? Eles moravam ali. Da Batista Campos pra lá, já é considerado um pessoal, de uma classe, tipo média, assim. E, dali, de lá (Batista Campos) pra cá (Jurunas), já é subúrbio. Então, a gente foi a única banda, de pessoas realmente pobres, que não tinham condições de nada, que começou a crescer na cena (MATOS, 2022).

Em outro momento de sua fala, ele foi mais a fundo, ao comparar o ser negro fã de *heavy metal*/músico de "música pesada" de Marlos Pereira com o de Luciano, Nilton e Marco:

> Em relação ao Marlos, tem uma coisa engraçada. A gente chamava pra ele de "preto-branco". Porque, ele era um cara preto e, a gente era preto, mas da baixada. Ele era preto da alta sociedade. A gente era "preto-preto pobre" (MATOS, 2022).

A delimitação territorial, por bairro e a renda como algo definidor da classe social, apresentavam-se como traços imprescindíveis dos marcadores de classe e raça. Tanto que, o entendimento de Marco, chega até o ponto de distinguir e nomear essas distinções entre os músicos negros da *Retaliatory* e o da *Morfeus*, Marlos. Eles, da *Retaliatory*, eram os "pretos-pretos pobres" ou "pretos da baixada" e, Marlos era o "preto-branco". Para detalhar ainda mais, como essas denominações foram se moldando e passaram a ser expressadas entre esses músicos, Marco enfatiza que aqueles que moravam do bairro Batista Campos em diante, subindo até os demais bairros centrais como Nazaré, Campina e Cidade Velha, era "um pessoal, de uma classe, tipo média" e, os que habitavam da Batista Campos para a área portuária da cidade, suburbana, periférica composta por Jurunas, Cremação e Condor, eram as do "subúrbio", "pessoas realmente pobres", que "não tem condições de nada" (MATOS, 2022).

A expressão "preto-branco" usada por Marco da *Retaliatory* quando referiu-se à Marlos da *Morfeus*, é localizada nos anos 1980 e 1990, muito cunhada por alguns estudos da psiquiatria (SOUZA, 2021). Ela é um indicativo do momento em que uma pessoa negra ascendia socialmente, algo que, naquela época, ocorria numa frequência baixa. A partir dos anos 2000, com as gestões petistas (2003-2016), políticas públicas de distribuição de renda (Bolsa Família) e de promoção da igualdade racial (Lei de Cotas para universidades públicas e institutos federais No 12.711/2012, Lei de Cotas para concursos públicos No 12.990/2014 atualizada pelo Decreto No 12.536/2025), os índices de ascensão social das pessoas negras aumentaram consideravelmente. Tal quadro torna hoje, o uso do termo "preto-branco", equivocado e anacrônico.

O âmbito musical, sonoro da cena *heavy metal* da capital paraense, nas décadas de 80 e 90, foi também atravessado por essas questões de raça e classe, a despeito de imprecisão por parte de Marco e Nilton Alfaia. Eles viam que "o pessoal do *Morfeus*, *DNA* e *Jolly Joker* eram mais '*playboys*'. Por quê? Porque eram mais 'bem de vida' e, tinham os equipamentos melhores, tá entendendo?" (MATOS, 2022). E, *Black Mass*, *Nosferattus*, *Satanic Ritual*, *Argus* e *Terrorist*, bandas de músicos da Cidade Velha e Cremação que, tinham como a Vila Líder, na R. dos Mundurucus entre Trav. 9 de janeiro e Trav. 3 de maio, o seu ponto de encontro, no bairro da Cremação bem próximo de Nazaré, eram tidos "tudo assim dum nível. Eles eram dum nível social mais elevado que a gente aqui (*Retaliatory*). Só que, eles não eram tão elevados quanto o pessoal do *Jolly Joker*, *Morfeus* e *DNA*" (MATOS, 2022). Portanto, o grupo de bandas "alta sociedade", "*playboy*" (*Morfeus*, *DNA* e *Jolly Joker*), grupo classe média (*Black Mass*, *Argus*, *Nosferattus*, *Satanic Ritual* e *Terrorist*) e "o *Retaliatory*, ia ser o mais baixo nível de todos", definiu Nilton (homem, heterossexual, negro, classe média baixa, 52 anos de idade, ensino fundamental completo, mecânico de oficina e possui casa no Jurunas) (ALFAIA, 2022), eram as classificações visualizadas por desses dois músicos da *Retaliatory*.

Os atritos velados e explícitos por conta dessas questões envolvendo marcadores sociais, aconteceram muito em ocasiões de shows, no início dos anos 90, em locais como Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH), logradouro central para apresentações de bandas de *heavy metal*. Ele pertencia à Campina, bairro bem centralizado da cidade, por onde passava a Av. Presidente Vargas e, estava do lado do histórico Teatro da Paz. Luciano Arakaty expõe da seguinte forma:

> São coisas assim, que elas nunca ficaram claras, né? Assim, tipo, na verdade, era

> uma coisa atmosférica, né? A gente sentia na atmosfera, ali, na questão dos músicos da época, né? Conceituados, que sabiam tocar. Que, tinham, a questão da logística, né? Toda. Instrumento, equipamento, tudo da época, bom, né? E, a gente tava vindo de toda essa história que eu relatei, tudinho. Então, a gente sentia isso daí, via isso daí. Pra mim, tinha um público já, entendeu? A gente mesmo, não esperava a reação do público, né? A recepção que teve do público com o *Retaliatory*. A gente tava ali pra subir no palco, pra gente fazer, o que a gente fazia, no que a gente podia chamar de "ensaio". A gente tava ali pra subir no palco e fazer aquilo ali. Mesmo na época do Waldemar Henrique já, a gente criou uma, desde 88 pra 90, a gente criou já, maturidade. Já dava pra subir no palco e tocar, né? Mas, a gente sentiu sim, a incomodação. Uma incomodação dos músicos da época, das bandas, né? Tipo "poxa, vocês vem, não sabem tocar direito, cês vem lá do Jurunas, não tem instrumento bacana, não sabem tocar. Às vezes, tá desafinado. E, como que vocês tão conseguindo?". Entendeu? "Que o público grite, e tal, o nome da banda de vocês, e tal?". Então, a gente sentia essa atmosfera, assim, sentia essa coisa, entendeu? Era, realmente, houve sim, muitos (ARAKATY, 2021).

Luciano continuou e, a partir do relato de Lúcio, irmão mais velho e baterista da *Retaliatory* naquele momento, sobre um evento do começo dos anos 90, no qual estava presente, mostra explicitamente as atitudes de músicos locais de *heavy metal* para com a banda. O *Festival Baito In Rock*, pela notícia de *O Liberal*, ocorrido no dia 21 de dezembro de 1991, no Parque dos Igarapés, Travessa WE 12 no Conjunto Residencial Satélite no Bairro do Coqueiro, foi "uma justa homenagem aos que fazem o *rock* paraense, considerado hoje o melhor do Norte do Brasil" (O LIBERAL, 20/12/1991, p.2). Essa mesma promoção "objetiva premiar o grupo e os artistas que mais se destacaram no cenário roqueiro da cidade, neste ano que finda" (O LIBERAL, 20/12/1991, p.2). Uma das categorias premiadas foi a de "melhor banda *Heavy*" (O LIBERAL, 20/12/1991, p.2). O júri avaliador foi composto por radialistas e músicos, muitos do programa "*Balanço do Rock*"[62] e bandas locais como "Bete

[62] O programa nasceu no final dos anos 80 e começo dos 90. No final de 1989, Beto Fares, Marcelo Ferreira e Felipe Gillet trabalhavam na Rádio Cultura FM. Na década de 1980, a rádio teve o "Rock Da Silva", importante programa sobre o gênero. Então, como não havia mais um programa sobre rock, Marcelo convidou Felipe para reeditar um programa de rock. Beto Fares era roteirista e preparou o enredo. Foram feitas séries do programa, ao longo de 4 meses, falando e tocando músicas dos anos 50, 60, 70 e 80. Deu certo e, em 1990, Beto Fares que, tinha acabado de se tornar produtor musical da Cultura FM, refez o mesmo processo e mais uma edição do programa foi lançada. Desde o começo chamava-se "Balanço do Rock". Durante boa parte dos anos 90, o programa foi vital para a divulgação dos trabalhos musicais da bandas locais de heavy metal. A bem da verdade, a sensação inicial do programa (1990, 1991, 1992 e 1993), deveu-se ao amplo domínio da "música pesada" no circuito roqueiro de espaços da cidade e, o constante envio de demo-tapes e vinis, além de pedidos dos ouvintes para que as músicas de Morfeus, DNA, Jolly Joker e Retaliatory tocassem na programação do programa. Atualmente, o programa tem mais de 30 anos de atividade, mas se distanciou do heavy metal paraense, adotando outro direcionamento na sua programação. Comemorou essa longevidade com os lançamentos de um livro ("Balanço do Rock - a mais tribal de todas as festas") e documentário (mesmo nome do livro) que contam sua história. Ver: SILVA, 2014, p.255; GOVERNO DO PARÁ (SECOM). Ioepa entrega livro sobre os 30 anos do Programa Balanço do Rock. **Agencia Pará (22/04/2021)**. Disponível em: https://agenciapara.com.br/noticia/27745/ioepaentrega-livro-sobre-os-30-anos-do-programabalanco-do-rock. Acesso em: 11fev.2023; REDAÇÃO-AGÊNCIA PA (SECOM). Cine Olympia exibe documentário sobre o programa "Balanço do Rock". **Agência Pará (7/05/2015)**. Disponível em: https://agenciapara.com.br/noticia/10469/cine-olympia-exibe-documentario-sobre-oprogramabalanco-do-rock. Acesso em: 11fev.2023; CULTURA REDE DE COMUNICAÇÃO. Documentário Balanço do Rock, a mais tribal de todas as festas. **Cultura Rede de Comunicação (23/01/2018)**. Disponível em:

Dopazzo, Dênio Maués, Castilhos Júnior, Daco e Bala" da *Stress* (O LIBERAL, 20/12/1991, p.2). Nesse festival, a *Retaliatory* ganhou, segundo conta Luciano a partir de Lúcio, o prêmio de "banda revelação". Luciano, comenta o que veio após isso:

> Ai, ele (Lúcio) relatou uma situação pra gente que, o Marlos do *Morfeus*, tava chapado na época, na hora lá, o Lúcio vinha passando e ele chamou: "ei, rapaz, vocês ganharam esse troféu aí, mas foi marmelada, entendeu? Quiseram dar pra vocês o troféu, porque vocês não tocam nada, vocês não tocam nada e tal. Vocês tem que melhorar e tal". Tipo, uma desdenha mesmo. Isso, o Lúcio relatou, contando pra gente. Algumas situações que rolavam, na época (ARAKATY, 2021).

Conclui que, bandas locais de *heavy metal* formadas por homens, brancos, heterossexuais e classe média/média alta, como *DNA*, *Morfeus*, *Jolly Joker* e até a pioneira *Stress*, nos anos 70, 80 e 90, as primeiras décadas da música pesada local, tinham uma grande hegemonia na cena *heavy metal* de Belém-PA. Afirmaram isso, por formas sutis, como não reconhecimento da assimetria racial que atravessa nossa sociedade, afirmando que não há diferenças e que todos convivem de forma harmoniosa enquanto as relações assimétricas de poder são evidentes nas práticas cotidianas. Nesse sentido, essas musicalidade, virtuosidade e tecnicalidade na execução do *heavy metal*, citadas por Luciano e Marco como "exigências", "não saber" e "amadorismo, não profissionais", são apelos à branquitude da "música pesada", como se apenas os músicos brancos "tivessem a capacidade de entender, dominar o conhecimento musical exigido pelo *heavy metal* e, assim, manuseá-lo, executá-lo virtuosamente, em um patamar superior, sem que ninguém pudesse alcançá-los, incomodá-los". E, elas fazem alusão a como a música *metal* e a literatura relacionada ao *metal*, agem como suportes textuais da branquitude hegemônica (HOAD, 2021, p.43; SPRACKLEN, 2020, p.102).

Um outro quadro assinalado por essas falas e registros escritos, é o desequilíbrio nos recursos financeiros e nos acessos à instrumentos musicais para se tocar *heavy metal*. Nas décadas de 80 e 90, as boas marcas de instrumentos musicais tinham uma presença pequena nas lojas desse ramo, preços exorbitantes e muitas eram estrangeiras, os instrumentos precisavam ser importados, deixando para as nacionais uma maior quantidade no mercado e valores baixos. Os melhores instrumentos, os bons equipamentos de som e, inclusive veículos de transporte, ficavam à cargo de *Morfeus*, *DNA* e *Jolly Joker*. Já, a *Retaliatory*, pelas lembranças de Luciano (2021), começou com "pedaço de madeira com fio de varal transformado em contrabaixo" e "guitarra de brinquedo no lixo", passando por "tuba, violão e

---

https://www.youtube.com/watch?v=dCWXkflEOk0. Acesso em: 11 fev.2023.

cavaquinho" até chegar em "guitarra tonante, uma *Gianini Sonic*, contrabaixo *Dolphin*, bumbo de bateria feito de camburão, prato e pedestais feitos em oficina", conjunto mínimo de instrumentos musicais para se tocar *heavy metal*. Panorama bem artesanal, barato, acessível, nacional e de má qualidade. Captado compreensivamente e entendido enquanto algo positivo dentro do seu "som pesado", por pouquíssimas pessoas, como Beto Fares, principal apresentador do "*Balanço do Rock*", programa da Rádio Cultura FM, responsável por veicular trabalhos de bandas locais em sua programação, quando enfatizou a "crueza despida pelo *deth* viceral, que flerta com o *trash*, da banda", sendo essa combinação, o que se "espera de um grupo que nasceu na periferia pra detonar esse estilo *underground*" (FARES, JORNAL ATIVO, 1993, p.6).

Oportunamente, isso o que chamo de "*underground*", para descrever o nível de circulação dos *headbangers*/músicos de *metal* e da produção musical, ideológica e informacional deles na cena de Belém-PA, sendo ele, específico, segmentado, selecionador, direcionado, ideológico e permeado de relações pessoais, próximas entre produtores do *heavy metal* e os consumidores aficionados (materiais das bandas vendidos em lojas especializadas e shows em lugares pequenos, sem infra-estrutura e com pequena capacidade de abrigar o público) (CAMPOY, 2008, p.73-74; VASCONCELLOS, 2012, p.45-48; WEINSTEIN, 2000, p.283-284), pelas falas e registros escritos, não procedia nos final dos anos 1970, toda a década de 80 e 90. A comunalidade, a agregação gerais, únicas e exclusivamente, em torno da música *metal*, presentes nessa "comunidade imaginada" de *headbangers* belenenses (SENRA, 2013, p.86), invisibilizavam pessoas negras e mulheres, impedindo a examinação das diferenças e desigualdades raciais e de gênero (DAWES, 2022; DAWES, 2015, p.385-393). A estética metálica, ancorada nas sonoridade, visualidade e verbalidade fantasiosa eurocêntrica-norte-americanas, proibi a entrada da política, deixando de fora, tematizações a respeito da realidade social. Um fenômeno nomeado de "reflexiva-anti-reflexividade" que, quando despolitizado pelas "desafiante" e "transgressiva" cultura do *metal*, essa mesma cultura, não consegue produzir mudança social mais ampla (KAHN-HARRIS, 2004, p.95-111).

Eu poderia até afirmar que a *Retaliatory* teve uma certa visibilidade social na cena *heavy metal* de Belém-PA, durante o início dos anos 90, com apresentações no TEWH, shows nas três edições do *Festival Rock 24 Horas*, o maior até então realizado na capital e, premiação no *Festival Baito In Rock*, se não fossem as minhas indagações quanto a procedência dessa visibilidade. Como ela se sustenta, sabendo que, a maioria das pautas de shows no TEWH, nos anos de 1990, 1991, 1992 e 1993, foram amplamente dominadas pelas *DNA*, *Morfeus* e *Jolly Joker*, bandas de músicos homens cis heterossexuais brancos classe

média/média alta (SILVA, 2014, p.404)?[63] Ela se sustenta, ciente que a *Retaliatory*, por várias vezes, acabou dividindo o palco do teatro com bandas *punk*, grande parcela originalmente periférica e pobre e, as de *heavy metal* associadas à uma classe média moradora de bairros longe do centro e estudantes de escolas privadas e públicas não centrais da capital?[64] E, a premiação que recebeu no *Baito In Rock*, desdenhada e desmerecida por alguns músicos da *Morfeus*, como o próprio Marlos Pereira, um dos seus guitarristas?

As amostras desse diagnóstico da cena metálica *underground* belenense, persistiram em aparecer, no passar dos quatro primeiros anos da década de 90.

É notável também, a não entrada dos músicos da *Retaliatory* em espaços como *Instituto Carlos Gomes* e *Escola de Música da UFPA*, tradicionais e famosas escolas de música de Belém, nas quais o ensino formal de música era realizado. Essa não entrada não foi uma interdição e, sim, que não tiveram, se quer, a oportunidade de viver essa possibilidade, por conta das desigualdades sociais, classistas e raciais ditas por seus músicos. Em vez de ser algo específico da cena belenense, isso agencia práticas vigentes na sociedade brasileira, quanto ao acesso do ensino formal de música.

Alexandre Ribeiro (*DNA*), Marcelo Shiozaki (*DNA*) "dedicam-se, por seu lado, às aulas de violão clássico no Instituto Estadual Carlos Gomes, de onde trazem lições importantes para a harmonia da banda" (O LIBERAL, 24/04/1992, p.1) e Max Rothe-Neves que "fazia aula de música no Carlos Gomes" e "me inscrevi no *SAM*, que é a *Escola de Música da UFPA*. Lá, eu fiz três anos de musicalização" (ROTHE-NEVES, 2008). Taxas eram cobradas para se inscrever e pleitear vagas nessas instituições. Essas mesmas condições financeiras permitiram aos músicos de *DNA*, *Morfeus* e *Jolly Joker*, tirarem suas Carteiras Profissionais da Ordem dos Músicos do Brasil, registrarem suas músicas nos seus trabalhos e lançarem seus álbuns e *demo-tapes* (SILVA, 2014, p.192-222; SILVA, 2010, p.740-759). Nada dessas escolarização musical formal e filiação à órgãos de classe estiveram na história da *Retaliatory*.

E, a cobrança em torno da musicalidade, da sonoridade da *Retaliatory*, por parte das bandas brancas do "1º escalão" do *heavy metal* local, atrelou-se à branquitude dominante da cena mais ao *death*/*thrash metal* da banda. Um subgênro surgido na metade dos anos 1980, em meio à fragmentação do *heavy metal*, na qual se dá a intensificação da sua ramificação,

---

[63] As notícias de shows no TEWH saídas nos *O Liberal*, *Diário do Pará* e *A Província do Pará*, jornais locais, entre 1990 e 1993, permitiram a montagem de um gráfico que, mostra as lideranças de *DNA*, *Morfeus* e *Jolly Joker*, em tais eventos.

[64] Sobre esses shows da *Retaliatory*, ver as seguintes edições do jornal *O Liberal*: **O Liberal**, 23/12/1990, Caderno Dois (Arte/Espetáculos), Coluna Dial 97 de Dom Floriano, p.8. Belém-PA; **O Liberal**, 30/12/1990, Caderno Dois (Arte/Espetáculos), Coluna Dial 97 de Dom Floriano, p.8. Belém-PA; **O Liberal**, 19/01/1992, Caderno Cartaz, Coluna Dial 97 de Dom Floriano, p.5. Belém-PA.

em vários subgêneros (WEINSTEIN, 2000, p.43-57) e, encaixado na sigla "guarda-chuva" *metal extremo*. Nela, estão *thrash metal*, *death metal*, *doom metal*, *grindcore* e *black metal*. O ponto central aqui, é que reagiram à "ênfase burguesa na virtuosidade técnica no *metal*", apresentando uma "versão acelerada e simplificada do gênero", contendo "falta de competência técnica" e "ênfase nas noções tradicionais de musicalidade como as bandas de *heavy metal* faziam" (DURBIN, 2019; ERNST; SKATES, 2006; KAHN-HARRIS, 2007, p.2-3). A música da *Retaliatory*, olhando por esse prisma, mostrou uma contraposição classista e racial, em relação ao monopólio da ditas bandas de "*playboys*" do centro da cidade. Era, a representação do *metal extremo* de uma banda de "pretos pobres da baixada, do subúrbio" de Belém. Representação que, ao utilizar o raciocínio de Paul Gilroy (2001,p.75-82), desconstrói um pouco a essencialização e homogeneização da "cultura negra" e, argumenta que a herança musical vem sendo instrumental em produzir uma constelação de posições de pessoas negras pelos locais, desestabilizando a estável essencialidade da "negritude". A *Retaliatory* ajuda a perceber que o *metal* nunca é situado dentro desse binarismo de branco e negro, junto à visualização de numerosas intersecções atravessadas, cada uma implicando seus próprios conflitos contextualmente significativos (HOAD, 2021, p.43).

O racismo em relação à *Retaliatory* aconteceu a níveis explícitos e direcionados para seus músicos e, até familiares. Como nos contou Marco, quando a banda viajou à Santarém, município da região oeste do Pará, em 1994, para se apresentar com a banda:

> Eu posso dizer que, eu sou o mais negro da banda. Eu sofri preconceito racial, mesmo. Quando a gente foi em Santarém (1994). Eu sofri preconceito lá. Por eu ser negro e ter aquele cabelão, lisão. E, os caras ficavam revoltados.Eu sofri preconceito pra caramba. Só que, eu sou um cara que me dava de boa, não ficava quietinho, não. Eu rebatia e, tava levando. Eu tava na banda. Eu sou negão e, tô aqui tocando na banda e os caras tão batendo cabeça pra música que eu tô tocando. Mas, eu sofri preconceito pra caramba. Mas, eu sofri preconceito pra caramba. Eu digo, eu sofri muito preconceito mesmo. Porque eu era o mais negão da banda. E, tinha aquele visual, cabelão e tal. Mas, isso aí, não atrapalhou, não (MATOS, 2022).

Mais um caso, recente, quando da turnê de divulgação de "*Torture Of Death*" (*EP*, 2013), feita pelas regiões sudeste, sul e parte da nordeste em 2015, é contado por Luciano:

> Houve uma situação em Santa Catarina, na turnê, lá em Porto Belo. Perto da capital. Assim, não foi comigo, não foi com um membro da banda. Mas, assim, a gente sentiu os olhares do pessoal e tal, eles estavam curiosos. E, a minha esposa, a Marly, acompanhou a gente. Então, as meninas, todas branquelas, lá de Santa Catarina. Então, olhavam pra ela e, chegaram com ela e disseram: "você é índia? Você é índia? Deixa eu pegar em você?" Puxava o cabelo e tal. "Deixa eu puxar o teu cabelo, pra ver se é de índio, é verdade, mesmo? A cor da sua pele". Que eu lembre, houve essa situação, só, assim (ARAKATY, 2021).

O cabelo grande, liso e a acentuação da cor da pele, acabaram sendo motivos de estranhamento e hostilidade por parte de pessoas brancas em relação à Marco e Marly, esposa de Luciano. O caso de Marco, revela um certo "patrulhamento ideológico", em relação à sua estética, por muitos acreditarem por ele ser "negão" o seu cabelo liso, "tal penteado" o aproximava "do padrão estético branco, visto socialmente como o mais belo", logo ele "não deveria usá-lo", já que estaria "saindo de uma autêntica expressão da negritude", de "um cabelo crespo", de um "típico cabelo de pessoas negras" (GOMES, 2003, p.176-177). O que pareceu uma simples opinião ou mero julgamento estético, revelou "a existência de uma tensão racial, fruto do racismo ambíguo e do ideal do branqueamento desenvolvidos no Brasil", contrários à expressão estética e corporal negra presentes no *heavy metal* belenense.

Já, Marly, além desses mesmos encalços, sofreu com a exotização do seu cabelo, também liso e grande. Um elemento estético e corporal, atrelado pelas mulheres brancas presentes no show da *Retaliatory* em Porto Belo/Florianópolis-SC, de maneira confusa e preconceituosa, à indígena. E, de um jeito violento, essas mesmas mulheres brancas, inclusive, puxaram o seu cabelo, para saber a "veracidade" do que elas supunham ser uma "identidade indígena".

Ao chegar na parte da entrevista com Luciano, na qual, perguntei sobre sua identificação como homem negro, ele deu detalhes à respeito disso:

> Luciano Arakaty: Sim, sim. Identifico sim. Identifico na questão da hereditariedade, né? Eu mesmo, a minha origem é o seguinte. O meu avô, pai do meu pai, era português, né? E, a minha mãe, é descendente de índio, de Muaná, né? Já, o "Espeto" (Nilton Alfaia, guitarrista da Retaliatory), ele tem a questão da hereditariedade dele, negra. E, o Lúcio, como o Lúcio é meu irmão, também é a mesma coisa. O Marcão também é a mesma coisa: índio com negro. Já que tá se falando da origem, é, da formação original. Marcelo também, meu irmão. Apesar de ter a pele branca, mas ele tem essa hereditariedade, de branco com índio (ARAKATY, 2021)

Luciano atribuiu sua parcela indígena ao histórico familiar de sua mãe. Ela é oriunda de Muaná, um município localizado no norte do estado do Pará, na região da Ilha do Marajó. Nele, pelas pesquisas de Batista e Nogueira (2016, p.136-142), nas quais trataram das línguas indígenas faladas na região marajoara, provavelmente viviam, durante o período colonial, o povo *Muaná*, remanescente da nação *Nheengaíba*, que dominou a região, antes da chegada dos colonizadores europeus. Muitas pessoas desse município, descendiam diretamente dos *Muaná*, dentre elas, a mãe de Luciano Arakaty.

Em uma última conversa envolvendo sua reivindicação como homem indígena também, Luciano mandou-me mensagens de áudio, dando mais explicações sobre mais motivos de afirmar tal pertencimento étnico-racial. Transcrevo uma delas abaixo:

> Luciano Arakaty: É, eu me identifico muito nessa questão de ser indígena. Pela minha origem, como eu te falei, né? E, pela questão que, cara, o povo indígena, foi um povo muito, como é que se diz, assim? Pela questão da colonização no Brasil, é, quando, no tempo da colonização, né? Então, foi o povo que sofreu e, vem sofrendo até hoje, né? Um povo que resistiu e, se não fosse a resistência, né? Do povo indígena, apesar de ter havido muitos genocídios, durante esse tempo, de lá pra cá. Mas, a gente ainda vê, comunidades indígenas, né? Convívio indígena e, por causa dessa resistência. Que, o povo indígena, ele tem isso, tem essa, tem isso no sangue e, na genética também, a questão da resistência, né? Eu tomo como exemplo também, a minha mãe passou uma vida, assim, muito, sofreu também, durante a vida, né? Pela questão dela morar num lugar longe. E, ter que se virar desde criança, né? Então, assim, o povo indígena tem isso, assim, na genética, eu vejo (ARAKATY, WHATSAPP, 25/07/2025)

A conscientização no que concerne ao genocídio dos povos indígenas no decurso da formação histórica do Brasil e às várias ações de resistências feitas pelos povos originários contra os colonizadores, o Estado, demais agentes privados para protegerem os seus territórios e seus diversos modos de vida, foram outros motivos de Luciano para reclamar essa identidade para si. No final desse áudio, deu relevo para o quanto essa resistência indígena atravessa gerações dentro da sua família, como ela passou de sua mãe para ele.

Fig.12:Da esquerda para a direita, Luciano Arakaty (sentado na escada), Nilton Alfaia (em pé), Maurício Sanjad, 2º baterista a se juntar à *Retaliatory* (agachado), Everaldo, 1º vocalista e Marco Matos (em pé, sem camisa). *Retaliatory*, no início dos anos 1990, depois de um show, no camarim do TEWH.



Fonte: Arquivo pessoal de Sérgia “Harris” Fernandes, consultado no dia 31/07/2025.

Relativamente a expor esses rastros indígenas na música da *Retaliatory*, Luciano informou, exclusivamente que "inclusive, no próximo disco da banda, próximo disco que vai ser lançado, tem uma música lá, que eu escrevi, né? Compus a música e escrevi, falando de um assunto, sobre resistência, é, indígena" (ARAKATY, WHATSAPP, 25/07/2025). Ele pesquisou sobre os fatos ocorridos com o povo *Waimiri Atroari*, durante os anos 1970 e 1980. Esse povo vive entre o sudeste do estado de Roraima e nordeste do Amazonas. Ele teve seu território cortado pelo asfalto da BR-174 rodovia que liga Manaus-AM à Boa Vista-RR (1967-1977), instalação da empresa Paranapanema para explorar cassiterita, minério valioso (1979) e construção da Usina Hidrelétrica de Balbina (Amazonas-AM, 1980-1989). Episódios acontecidos durante a ditadura civil-militar, envolvendo tanto o Estado controlado pelos militares quanto empresários. Nessas décadas, conflitos com os *Waimiri Atroari* aconteceram, reduzindo sua população drasticamente. Luciano fez pesquisas sobre tais atrocidades, escreveu a letra e intitulou-a "*Survival's Massacre*" ("Sobreviventes do Massacre").

Outro músico, Hugo Andrey (45 anos, homem cis, heterossexual, divorciado, pai de 1 filho, educação básica em escolas pública e privada, contador formado por universidade privada (FEAPA), especialização completa, morador do bairro do Guamá (periferia) nas suas infância, adolescência, vida adulta, hoje reside em São Paulo) formado nos anos 1990, ele próprio ex-baixista da *Retaliatory* durante a 1ª década dos anos 2000 e participante das bandas *Antrofétido*, *Thunderspell*, *Inferno Nuclear* e atual *Wareign*, além de afirmar sua identidade negra, detalhou também sua parte indígena:

> Bernard Arthur: Hugo, tu te consideras um homem negro?
> Hugo Andrey: Sim, me considero sim. Eu tenho a minha descendência mesmo, assim, por parte de pai, mãe. Principalmente, por parte de pai, né? O meu pai, o meu avô, pai dele, né? Ele é, ele tem uma descendência indígena, na verdade. Ele veio da tribo indígena, mesmo. Ele saiu da tribo, quando era criança
> Bernard Arthur: No interior do Estado?
> Hugo Andrey: Lá na região do Salgado, que é Caeté. Conhecida como Bragança. Ele saiu de lá. A família dele, na verdade. Queria viver nas comunidades que tinha mais desen...era mais desenvolvidas, né? E, o meu avô mesmo, meu finado avô, pai dele, se tu chegasse a ver, ele tem uns traços bem indígenas mesmo. Tipo assim, apesar dele ter uns traços bem indígenas, né? A minha avó que, eu nem cheguei a conhecer, na verdade, ela morreu quando o meu pai era criança
> Bernard Arthur: Vó paterna, né?
> Hugo Andrey: Paterna. Ela era negra. E, foi tipo uma mistura de negro com índio, entendeu? Um lance assim, meio caboclo, entendeu? Sabe, duas partes da fusão, lá, né? Porque tu sabe que o Brasil, entre aspas, a gente diz "que é a mistura do branco, negro e índio". Mas, no meu caso, eu fui uma mistura bem, por parte de pai, era índio e negro. Por parte de mãe, que já foi aquele lance mais caboclo mesmo, mistura de branco com índio, entendeu? Que, também vieram do interior, né? Vieram lá, parte das ilhas, aqui de perto, do entorno de Belém. Que é do Acará, que

> a gente chama, né? Que, era uma comunidade, lá dentro do Acará, na verdade. Meu avô e minha avó, por parte de mãe, vieram de lá" (HUGO ANDREY, 2021)

Hugo relembra a história de seu avô paterno que, era indígena e vivia na região do Salgado, nordeste paraense, onde fica o município de Bragança. Um município que teve nos povos *Tupinambá* e *Pacajá*, presenças indígenas marcantes, desde a sua fundação no período colonial (séc.XVII) até o presente momento (OLIVEIRA, 2008, p.1-9). Hugo não chega a mencionar o nome do povo indígena ao qual seu avô e pai tem origens, todavia, muito acertadamente, podem ter vindo de um desses dois povos indígenas. Já da parte de sua mãe e seus avós maternos, existem enormes chances de origens indígenas e negras. No município de Acará, a pouco mais de 100 km da capital paraense, há uma forte presença indígena, do povo *Tembé* e, comunidades quilombolas, indício da presença negra na localidade, desde o séc.XVIII (MARIN, 2000, p.1-29; SILVA; MARIN; SAAVEDRA, 2024).

Fig.13: Foto de divulgação da *Thunderspell*, quando Hugo Andrey era seu guitarrista.



Fonte: HUGO ANDREY. Fotos. **Fotos de Hugo Spell (3/11/2022)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3264541803861083&set=pb.100009158855549.-2207520000&type=3. Acesso em: 31jul2025.

Falar do seu histórico indígena nas letras das músicas que compõe ou de qualquer outra questão étnico-racial, como mencionou a época dessa entrevista, quando tocava na *Thunderspell*, "Não é que vai sair da proposta. É que, tipo, não sei. Ia ficar estranho" (HUGO ANDREY, 2021). Hugo fala do quanto as convenções do *heavy metal*, para ele, ainda impedem de inserir elementos da história e cultura indígena do Pará, em seu som pesado. Seria um "desvio" da proposta - a época da entrevista – da *Thunderspell*, praticante de um

heavy metal tradicional voltado para temas fantasiosos, épicos e bélicos, universo temático mais comumente acionado por bandas européias e norte-americanas, tidas pela banda e Hugo, como referências.

As masculinidades não brancas da cena local, revelaram-se permeadas por rastros negros e negros/indígenas, oriundos de históricos familiares, iniciados em regiões paraenses que, historicamente, tem presenças indígena e negra muito fortes. Na seara racial, a cena belenense, teve branquitude vigente, ao longo dos anos 1980 e 1990, contudo, já nesta década, pessoas negras e indígenas entraram no convívio do *heavy metal* local. E, foram aumentando nos 2000 em diante, como o exemplo de Hugo Andrey atesta.

O "estranhamento" e o "desvio" sobre inserir, liricamente, assuntos indígenas no *heavy metal* produzido pela *Thunderspell*, sublinhados por Hugo, seu ex-guitarrista, externalizam um certo ar conservador desse gênero musical e, talvez, o entrave para assumir, integralmente, a pertença indígena. Algo diferente da situação da *Rhegia*, banda de maioria branca, em suas letras, quase totalmente, comunica sobre os povos indígenas do Pará e Amazônia. O que explica isso? As explicações dizem respeito à branquitude? O que dá essa facilidade para a *Rhegia* falar sobre tais tópicos em suas músicas? Em algum momento, a banda cometeu algum tipo de "apropriação cultural" da História dos povos indígenas? Veremos na Seção VII.

O ser branco, em Belém, dentro dessa cena, era exercer as profissões tidas como "prestigiadas", as "melhores", trabalhar nas engrenagens do Estado, operar nas principais atividades lucrativas, como o comércio, assegurar aos seus filhos, herdeiros, uma educação de boa qualidade, cristã, privada, moradia nos bairros centrais e nobres da capital e, estudar nos ditos "melhores colégios". Mas, não apenas isso. Poder ter acesso à bens culturais, como vinis de *heavy metal* das lojas locais e das principais do país, frequentar e assistir aulas em institutos e escolas públicas de música, exibir os domínios das técnica musical e virtusosismo instrumental e ter os atributos da estética "*heavy metal*", uma estética "branca" (cor branca, cabelo liso que não seja o de filiação indígena e, sim o mais "europeizado" com cores "mais claras" e "menos escuras"), são relevantes para distinguir de outros grupos que não desfrutavam desse consumo. Elementos da branquitude específicos que, são bem opostos aos de outros lugares do mundo, com desdobramentos singulares para as classificações raciais e práticas racistas.

Para entender o racismo brasileiro, nas palavras de Kabengele Munanga (2019), inicialmente, é preciso focar no "silêncio", no "não dito" de suas práticas que, constantemente, "confunde todos os brasileiros e brasileiras, vítimas e não vítimas [do racismo]" e os impacta negativamente, aumentando as desigualdades sociais e raciais. Assim,

é fundamental perceber que o racismo no Brasil, é diferente de outras experiências, como o regime nazista, o *apartheid* sul-africano e a situação da população negra norte-americana, gestadas na primeira metade do século XX. Nelas, o racismo foi assumido publicamente por tais Estados e institucionalizado com maior impacto por muitas leis e ações oficiais (NASCIMENTO, 2017, p.111; RIBEIRO, 2019,p.18).

Identifiquei os mitos fundadores das peculiaridades do sistema de opressão operado aqui, para não cair no erro de que, somente por conta da "diversidade" e diferenças existentes no Brasil, ele "não seria um país racista". O "mito da democracia racial" é o mais conhecido, basilar e nocivo deles. Sua premissa básica é a transcendência dos conflitos raciais pela harmonia entre negros e brancos, traduzida na miscigenação e na "ausência" de leis segregadoras (RIBEIRO, 2019, p.18-19).

Ou seja, nesse "regime democrático" é constada a "não existência de conflitos raciais, em função de "uma relação tranquila", na qual, uniões entre brancos, negros e indígenas "ocorreram espontaneamente". Isso escamoteou, explicam Abdias do Nascimento (2017, p.57-92) e Lélia Gonzalez (2020, p.72-73; 76-77) por exemplo, o estupro da mulher negra e a mulata como o "produto" desse ato nefasto, por trás de uma "saudável interação sexual com a mulher negra"; os tratamentos violentos dos(as) senhores(as) dados aos(as) escravos(as) escondidos na imagem do "senhor benevolente"; entraves para se conseguir terra; moradias precárias; obstáculos para ter acesso à uma educação formal e a política de incentivo à vinda de imigrantes europeus e asiáticos que tinha o objetivo de "branquear" o país, colocando-o no rumo do progresso republicano, livrando-o do "atraso", da "mancha" escravidão da memória nacional e tornando-o "civilizado", "evoluído", "superior", "puro", enfim, "branco".

A branquitude, consequentemente, fortalece essa hierarquia racial, ao constantemente se afirmar. Na qualidade de forma de identidade, ela tem origem na hegemonia que a cultura europeia passou a ter ao longo dos últimos séculos em função da escala mundial do projeto colonial (MOREIRA, 2020, p.42; QUIJANO, 2005). Esse processo permitiu que o sistema econômico, os valores religiosos, a estrutura política e a tradição cultural dos países europeus, se tornassem parâmetros universais. Nesse processo de racialização (QUIJANO, 2005), embora esses aspectos sejam aparentemente impessoais, eles estão associados a um grupo racial específico. Continua Moreira:

> Ao serem alçados a perspectivas universais, eles tornaram pessoas brancas parâmetros implícitos da representação do que seja o humano, embora isso permaneça encoberto. Ser branco situa as pessoas em um lugar específico dentro das hierarquias sociais em função da significação que o pertencimento ao grupo racial dominante possui no mundo contemporâneo. À identidade racial branca estão

> associados diversos predicados positivos, como superioridade cultural, beleza estética, integridade moral, sucesso econômico e sexualidade sadia (MOREIRA, 2020, p.42)

6.4 Classe: classe operária no *heavy metal*

Fig.14. Formação da *Stress* que gravou "*Devastação*", 4º álbum da banda, da esquerda para a direita: Emerson Lopes (guitarra), Roosevelt Bala (baixo e vocal) e André Chamon (bateria).



Fonte: STRESS. Foto de divulgação da banda, disponível no site *Metal Archives*, enciclopédia digital do *heavy metal* (2022). Disponível em: https://www.metal-archives.com/images/9/6/5/7/9657_photo.jpg?5521. Acesso em: 25jun.2022.

Quando pensei em escrever sobre a relação entre *heavy metal* e classe social, pensei de imediato, na *Stress*. Decidi fazer uma consulta em busca da banda no *Metal Archives*, hoje, uma grande enciclopédia digital do *heavy metal*. Ela detêm registros fonográficos das bandas, integrantes atuais, suas mudanças de formação, origens, subgêneros aos quais pertencem, contratos com gravadoras, existência de bandas similares, *links* relacionados às redes sociais e plataformas usadas por elas para divulgação da sua música, conteúdo audiovisual e venda de *merchandising*.

Nessa empreitada, ao entrar no perfil da *Stress,* uma foto de divulgação da banda, com André Chamon (baterista), Roosevelt "Bala" Cavalcante (baixista e vocalista) e Emerson Lopes (guitarrista), seus membros, está colocada no canto superior da página. Por ela, logo vi que André está vestindo calça *jeans* azul, camisa preta e uma jaqueta preta de couro com bolso na altura do peito, Emerson calça *jeans* preta, camisa preta, uma jaqueta preta *jeans* com bolso na parte direita inferior na altura da mão e munhequeira de pulso preta na mão direita e, finalmente, "Bala" exibe calça de couro preta, cinto todo preenchido com ferro cromado e um formato de lâmina no meio do cinto um pouco acima, camisa preta com botões, jaqueta preta de couro com alguns botões de ferro, munhequeiras de pulso pretas em ambas as mãos e um cordão de ferro segurando um crucifixo.

Toda essa carga visual dos músicos da *Stress*, remete à indumentária das primeiras

bandas de *heavy metal* e seu público inicial, dos anos 70 e 80, das localidades desindustrializadas da Europa Ocidental e América do Norte. Uma indumentária que, evocava uma estética da classe operária, um *ethos blue colar*, do trabalhador fabril. Tal repertório foi incorporado, principalmente, pela inglesa *Judas Priest*, referência mor da *Stress*, já admitida por Bala em várias entrevistas.

Fiquei me perguntando, até que ponto é procedente para a *Stress*, expressar-se com roupas operárias, sabendo que seus músicos não tem essas origens sociais? O que os levou a serem atraídos por esse estilo operário? Quais aspectos do surgimento operário do *heavy metal* foram mais preponderantes nesse processo? O que nos leva a caracterizar, em termos de classe, o *heavy metal* como operário? É possível aplicar essa política de identidade para os participantes da cena *heavy metal* de Belém-PA? Caso não, o que de fato, significam as expressões dessa vestimenta, adotadas por várias bandas locais, além da *Stress*?

As perguntas me levaram a começar por escritos canônicos dos estudos de *metal*, que se detiveram sobre o assunto e, foram publicados ao longo dos anos 90. Deena Weinstein (1991, 2000), Donna Gaines (1991), Robert Walser (1993), Harris Berger (1999) taxaram a cultura do *heavy metal* de operária e, os seus participantes enquanto brancos, jovens, classe operária de bastidores *blue-collar*. América do Norte e Europa Ocidental, tendo as regiões industrializadas dos EUA (Meio-oeste e Nordeste) e Inglaterra (as *Midlands*, "Terras do Meio"), como espaços destaque da sua gestação (BERGER, 1999, p.284).

A respeito dos primeiros músicos do gênero situados nos anos 1970, em larga escala, exerceram empregos nas indústrias de fabricação de aço, gelo e indústria da construção civil. Na Inglaterra, em cidades como *Birmingham* (bairro de *Aston*) e Londres (bairro de *Hounslow*), Tony Iommi, Ozzy Osbourne, Ian Gillan e John Bonham, das *Black Sabbath*, *Deep Purple* e *Led Zeppelin*, tríade fundamental para a eclosão desse tipo de música, foram respectivamente, operários dessas indústrias, um pouco antes de se tornarem músicos profissionais (COHEN; GILLAN, 2016, p.41; EDER, 2022[65]; IOMMI, 2013, p.31; OSBOURNE, 2010, p.18). O ambiente industrial, as construções em ruínas por conta da 2ª Guerra Mundial, escassez de empregos e itens básicos de sobrevivência, moradias insuficientes e violência urbana, diretamente ecoaram nas sonoridade e letras das suas músicas (COPE, 2010, p.97; HARRISON, 2010, p.145).

Na década de 80, as novas bandas que integraram a *new wave of british heavy metal* ("nova onda do *heavy metal* britânico"), tinham nos músicos Adrian Smith (*Iron Maiden*),

[65] EDER, B. J.Bonham biography by Bruce Eder. **All Music (2022)**. Disponível em: https://www.allmusic.com/artist/john-bonham-mn0000218777/biography. Acesso em: 26 jun.2022.

Glenn Tipton (*Judas Priest*), Lemmy Kilmister (*Motörhead*), históricos na marcenaria, soldagem de ferro e produção de aço, presentes nas cidades industriais de *Liverpool*, *Halesowen* e *Hackney*, bairro de Londres (MARQUES, 2013[66]; TIPTON, 2022[67]; WALL, 2017, p.29). E, mesmo que tenham enfrentado, nesse ponto, o período de crise, um declínio contemporâneo da indústria pesada dos anos 1970 aliada com o colapso do petróleo e advento do governo neoliberal de Margareth Thatcher, com desemprego em massa, retirada dos direitos previdenciário e à saúde, além do enfraquecimento dos sindicatos e terceirização da mão-de-obra, bandas como *Judas Priest*, *Saxon* e *Iron Maiden*, insistiram em um *heavy metal* afinado com a "britanidade" e a classe operária da Inglaterra, nos primeiros anos da década de 80 (BAYER, 2009, p.182; MOORE, 2009, p.144-147; NILSSON, 2009, p.163-166).

Nas cidades inglesas de *Birmingham* e *East London* e as norte-americanas *San Francisco* e *San Diego*, *Califórnia*, *Bergenfield*, *New Jersey* e *Akron*, *Ohio*, público e músicos das bandas se confundiam. Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Adrian Smith e Glenn Tipton, por exemplo, integrantes das *Black Sabbath*, *Iron Maiden* e *Judas Priest*, conciliaram trabalhos em fábricas no início de suas carreiras com os de músicos de *heavy metal*.[68] Durante essa época, muitos desses primeiros músicos, ainda adolescentes nas décadas de 60 e 70, tiveram no *blues*, *rock* britânico sessentista e *rock* psicodélico, suas principais referências musicais e inspiração para almejar uma carreira musical. A maioria deles, abandonou a escola sem completar o Ensino Médio. Músicos homens, jovens, brancos, classe operária e formação educacional incompleta no surgimento do *heavy metal*.[69]

Os primeiros entusiastas desse gênero musical, tinham também, ares operário, classe trabalhadora, militante e zelosa pela sua paixão por *heavy metal*. Em território inglês, segundo Simon Frith (1978, p.42-43), acreditavam que ele era uma clara oposição ao aspecto comercial da, então considerada, música *pop*, gostavam da manutenção de seus aspectos perpetrados por sua própria essência e, fincavam uma distinção, diferenciação de gosto musical em relação à massa, um grupo de "gosto pobre, comum", por não se conectarem com o *heavy metal*. Os amantes do *heavy metal*, por sua, vez mostravam-se com uma "autoconsciência elitizada", contrastando assim, com a massa "alienada" que, desconsiderava a "música *rock*, progressivo e o *heavy*" (FRITH, 1978, p.43). Por outro lado, nos EUA,

---

[66] MARQUES, T. Biografia A.Smith. **Iron Maiden Brasil (2013)**. Disponível em: http://www.ironmaidenbrasil.com.br/2013/02/biografia-adrian-smith.html. Acesso em: 26 jun.2022.

[67] TIPTON, G. Early Life. **G.Tipton Official Website (2022)**. Disponível em: https://www.glenntipton.com/early-life.asp. Acesso em: 26 jun.2022.

[68] Ver: IOMMI, 2013, p.31; MARQUES, 2013; OSBOURNE, 2010, p.18; TIPTON,2022

[69] Ver: DOWNING, 2018, p.27; EDER, 2022; GILLAN, 2016, p.41-42; IOMMI, 2013, p.29-31; OSBOURNE, 2010, p.17; TIPTON, 2022

ligações entre histórico familiar operário, áreas desindustrializadas, delinquência juvenil, falência educacional e popularidade do *heavy metal*, resultaram na conformação, moldagem dos aficionados pelo estilo (BERGER, 1999; BROWN, 2011, p.226-231; GAINES,1991). E, fechando esse panorama explicativo, outro país da América do Norte, o Canadá, já na metade dos anos 1970, contava com a preferência musical dos estudantes definidos como classe operária, focada no *heavy metal*. O laço entre "música pesada" e rejeição escolar, foi visível entre esses fãs. As singularidades musicais dadas por amplificação pesada, dominantes *riffs* de guitarra, solos extensos, dureza, agressividade e violência nas performances ao vivo, combinavam com a essencial raiva proletária. Eram apelos que, miravam nos valores do jovens estudantes classe operária e, tinham preocupações centrais com ação coletiva e fisicalidade (TANNER, 1981, p.4-7).

Porém, um número menor de pesquisas, gestadas no final dos anos 80 e fim da década de 90 (HEIN, 2003), miradas nos EUA e França, atestaram a presença de fãs classe média de *heavy metal*, nas décadas de 70 e 80, quebrando com a perspectiva exclusiva, relacionada à *headbangers* trabalhadores fabris, como principais consumidores dessa música. Entretanto, é bom lembrar que, Walser (1993, p.17-18) já tinha tomado conhecimento dos *headbangers* classe média, já nos anos 80, em suas pesquisas de campo, indo a shows e distribuindo questionários sócio-econômicos, para fazer um levantamento acerca dos consumidores dessa música. Tais fãs, tinham ensino médio completo, alguns possuíam cursos de graduação, atuavam em profissões liberais, estavam entre os seus 20 e 30 anos e rendas que os permitiram consumir *heavy metal* frequentar shows, comprar álbuns, adquirir camisas. Evidencia um cruzamento classista cultural de grupos de fãs. Mas, ainda nas eclosão e expansão global do *heavy metal*, o rosto operário ainda foi bastante dominante. O crescimento e estabelecimento dos *headbangers* classe média, só tomaram lugar, nas décadas seguintes.

Com a chegada dos anos 1990 e os anos 2000, essa origem operária reduziu numericamente. A indumentária e a estética no *heavy metal*, foram menos vistas, já que, a classe operária foi atingida pelos efeitos da dinâmica do capital nas décadas de 70 e 80 (MOORE, 2009; BAYER, 2009). As mudanças no capitalismo, iniciadas nos colapsos das produções de petróleo (1973 e 1979), crises pós-2ª Guerra Mundial, modificou o cenário político-econômico mundial, o mapa industrial e as relações de trabalho (HARVEY, 2008).

Umas dessas principais mutações foi a desindustrialização. Ela significou o declínio do setor manufatureiro nas economias avançadas da Europa Ocidental e EUA, começando nos anos 1970 e continuando no século XXI. Ela está ligada à globalização e à emergência da economia pós-fordista, na qual empregos manufaturados foram terceirizados para salários

baixos e regiões sem sindicatos, particularmente, no 3º mundo (América do Sul, África e Ásia) (HARVEY, 2008, p.115-162). Somado a essas alterações, a automatização dos vários setores fabris, fez com que muitos trabalhadores passassem do cuidado com equipamentos pesados para ocupações em escritórios, numa mesa em frente à computadores e executando comandos das máquinas ao toques das teclas (HARVEY, 2008; PILLON, 2013, p.303-325). Ou seja, o operário, quantitativamente, foi decrescendo e, com ele, o público típico ávido por *heavy metal*, em seus primeiros dias (MOORE, 2009; BAYER, 2009).

Os *headbangers*, atualmente, sejam público ou músicos, não preservaram um mito de origem de uma vestimenta operária. Com o passar dos anos 1970 até os dias de hoje, foram sendo incorporados à moda *metal*, itens da indumentária *punk*, psicodélica e motociclística, além da operária. Daí a multiplicidade de acessórios da vestimenta *heavy metal*: calças *jeans* azul ou de couro preta, camisas pretas com logotipos de banda, jaquetas *jeans* azul ou de couro preta, tênis branco cano longo ou botas militares, adornada com vários *bótons*, *patches* com as logos das bandas, cintos de bala ou cromados com aço e munhequeira ou bracelete com adereços de aço. Uma parte desses(as) headbangers, operária, ainda que diminuída, a partir da década de 1980. Outra parte deles(as), classe média, aumentando desde os anos 1990 do século passado, fazem apenas como um jeito de incorporar, de representar uma estética *heavy metal*, almejando se sentir parte da cultura de gênero musical.

As pesquisas que vem cruzando o fim da década de 90 até 2015, situando as cenas da França, Alemanha, Bali, Nepali, Malta, Eslovênia, Marrocos, Egito, Israel, Palestina, Líbano, Irã, Paquistão e Porto Rico, corroboram esse prisma pelo qual enxergou a companhia numerosa dos *headbangers* classe média. Eles têm uma distinção burguesa que, os possibilitam consumir, divulgar e produzir *heavy metal*, sem nenhum tipo de reserva quanto aos limites de gastos, envolvendo essas atividades.[70]

Não à toa, Keith Kahn-Harris (2007, p.70), nitidamente, afirmou que, na Europa toda, nos países europeus ricos, Meio Leste Islâmico, partes da Ásia, o *metal extremo* é dominado pelos mais abastados. A América do Sul, seria a região do globo que não se encaixaria nesse perfil, detendo vários casos de *headbangers* com bastidores pobres. Em resumo, para Kahn-Harris e M. Savage (2006, p.170), o *heavy metal* não é exatamente a música dos socialmente marginais. Todavia, e a América do Sul, o Brasil? Não seria essa região, espaço de *headbangers* trabalhadores e pobres? Qual era o perfil classista dos *headbangers* brasileiros? Como a classe interagiu com os demais marcadores sociais da cena *heavy metal* de Belém-

[70] Ver: BAULCH, 2003; BELLS, 2011; CHAKER, 2010; HEIN, 2003; LEVINE, 2008; MURSIC, 2011; ROCCOR, 1998; VARAZ-DIAZ, 2015

PA? O que a classe social dos *headbangers* locais, impactava a cena de Belém-PA?

São todas perguntas pertinentes, mas muito abrangentes. Mesmo sabendo dos grandes significados das cenas dos países sulamericanos[71] e capitais brasileiras[72], meu cerne é a cena *heavy metal* belenense.

Em Belém, a cena, nos anos 1980 e 1990, repito, majoritariamente, foi lapidada por homens, brancos, cis heterossexuais e classe média (maioria), média alta (minoria) e, menormente, porém impactante, desde o início da década de 1990, homens não brancos cis heterossexuais periféricos classe média baixa. Os músicos de *metal*/*headbangers* classe média/média alta, atrelavam-se à famílias de pais servidores públicos municipais, servidores públicos federais, políticos, magistrados, militares e comerciantes (MACHADO, 2004; SILVA, 2010, 2014).

Elas podiam lhes dar as bases materiais, para suas aquisições e usos de roupas típicas dos operários ingleses e norte-americanos dos anos 70 e 80 que, por sua conta, tornaram-se os trajes dos participantes da cultura do *heavy metal* nas América do Norte e Europa Ocidental, quando de seu nascimento. Esses podiam se vestir como operários. Não significava que faziam parte da classe operária ou classe trabalhadora. Entretanto, nas décadas de 1980 e 1990, em Belém-PA, existiu o headbanger classe operária ou classe trabalhadora ou classe popular? Como foi visto na cena e sociedade belenense?

Com efeito, ao se internacionalizar nos anos 1980, esse traje do *heavy metal* foi levado para outros continentes, como Ásia, África, Oceania, Américas Central e do Sul. E, aqui, em Belém-PA, a estética da classe operária performada no *heavy metal* é executada, mais largamente, pelas classe média e classe alta (os participantes, os *headbangers*) e, num menor nível, classe média baixa. Elas é que tecem suas representações. Essas performances podem ser interpretadas como uma forma de resistência, mas não uma radical, às culturas das classes média e alta e, uma defesa espiritual contra sua subordinação pelas mesmas estruturas classistas que, na verdade, permitem suas vidas de privilégio (SEWELL JR, 2012, p.175-176).

---

[71] Ver: Chile (MONDACA, 2007), Colômbia (CHACÓN,2021), Peru (GASTÓN, 2020; RUIZ, 2019), Argentina (CALVO, 2019), Uruguai (MOLINARI, 2021), México (DERAS, 2020), Porto Rico (VARAS-DIAZ, 2021), Cuba (LOZANO, 2021), Guatemala (MALDONADO, 2021), El Salvador (PACK, 2018) e República Dominicana (VARAS-DIAZ, 2021)

[72] Mesmo com alguns casos de bandas (Dorsal Atlântica e Sepultura) e porções de fãs (ABC Paulista na Região Metropolitana de São Paulo e Belo Horizonte-MG) com histórico operário, a marca classista média liderou as cenas das capitais brasileiras e grandes cidades de estados brasileiros. Digo, somente que liderou. Não ocorreu um domínio total. Headbangers classe operária ou perfil classe trabalhadora, ainda podem ser encontradas nas cenas heavy metal das capitais brasileiras. Ver: São Paulo, capital (MICHAELLIS, 2016), Rio de Janeiro-RJ (AZEVEDO, 2010; LEITE LOPES, 2006), Belo Horizonte-MG (CAVALERA, 2013; COELHO, 2020, 2014), Salvador-BA (JANOTTI JR, 2004), Aracaju-SE (RIBEIRO, 2007), Fortaleza-CE (MEDEIROS, 2014), Natal-RN (MEDEIROS, 2016), Teresina-PI (MIRANDA, 2017; MOURA, 2014), Campo Grande-MS (GOMES, 2018), Florianópolis-SC, Joinville-SC (CARVALHEIRO, 2018), Porto Alegre-RS (WEBER, 2012)

Essa performance do "*headbanger* classe operária" acontece em uma sociedade androcêntrica. Esse androcentrismo visivelmente simbolizado pelas performances físicas masculinas de trabalho. Essa mesma performance, repetida várias vezes, é internalizada, tornando-se identidade e, ela é internalizada como um resultado de estilização genderizada do corpo (SEWELL JR, 2012, p.175-176).

As posturas "colarinho azul" (*blue-collar*) são afetadas pelos participantes do *heavy metal* (SEWELL JR, 2012, p.80). Adoção da performatividade da classe operária no *heavy metal* pode ser indicativo do longo, unilateral romance entre boemia e lumpenproletariado, lazer e trabalho pesado (WILLIS, 1978, p.179).

Essa postura "colarinho azul", pode também resultar das práticas culturais que confundem resistência com luta de classe - ou aquelas que confundem resistência com individualismo da masculinidade (SEWELL JR, 2012, p.80). Afetação da classe trabalhadora, operária renderizada, é mais evidente na vestimenta dos fãs de *heavy metal*. Um modo de se vestir que visualmente desfruta da masculinidade do *heavy metal* com o *ethos* "colarinho azul" (SEWELL JR, 2012, p.80). Esse estilo masculino inconsciente (vestido pela primeira vez pelos fãs da classe operária do inicial *heavy metal* britânico e depois apropriado pelos devotos do *heavy metal* americano), afirma um imaginário de poder que valoriza várias características que os *headbangers* tomam como certas, masculinas (WEINSTEIN,2009,p.28).

A essa altura, cabe pontuar que esse modo de ser da classe operária incorporado nas práticas reflexivas corporais do *headbanger* pelas vestimenta, tatuagens e trabalho musical, são peças que integram essa masculinidade performada do *heavy metal*. Essa representação de um "*headbanger* classe operária", aos olhos da sociedade belenense dos anos 1980 e 1990, resultou em estereotipagem e bode expiatório. Logo, a performatividade da classe operária no *heavy metal* local, desemboca em: redução de status ao longo da hierarquia social e redução do *status* de classe. A cultura do *heavy metal* de Belém-PA seria produzida por um "grupo degradado" (SEWELL JR, 2012, p.81).

Os desfechos apresentados por esse quadro, são sentidos nas falas de alguns *headbangers* locais.

Luís "Teco Trovão" Wanderley, quando assistiu a um show da *Metal Massacre*, banda local, no privado Colégio Moderno (extinto), no decurso da 1ª metade dos anos 1980, escreveu raivosamente sentenciando "colégio burguês Arrgh...". Indagou quanto a procedência metálica dos presentes "Porra! A moçada não se desespera? Qual desses caras? Gostam ou não desse gênero escroto" e confirmou que o "pessoal curtidor de *Metal* tava um pouco parado" na hora da apresentação da banda (WANDERLEY, INFERNO VERDE, 1985,

p.11). Tudo isso deu a entender que, o "*headbanger*", especialmente, era o que vinha de colégio público, de origem trabalhadora, que se "desesperava" pela banda, "sabia agitar" em vez de ficar "um pouco parado" e "conheciam as músicas da banda e das mais famosas", enquanto os *headbangers* burgueses do Colégio Moderno nem tinham informações sobre as bandas clássicas (WANDERLEY, INFERNO VERDE, 1985, p.11).

Jornal *O Liberal*, do dia 8 de setembro de 1989, divulgava matéria sobre os shows da bandas *Nosferattus*, *Black Mass* e *Câmbio Negro*, no Conjunto Residencial Benjamin Sodré (Rua das Andorinhas, bairro Parque Verde, periferia), informando que a "'fauna metálica', com seus cabelos compridos e desalinhados, seus modelitos rasgados e adereços extravagantes, algumas vezes chega a assustar moradores mais conservadores, que manifestam claramente seus preconceitos contra a postura "relaxada" dos jovens músicos" (O LIBERAL, 8/09/1989, p.8).

Marcos Yogi, então baterista da *Nosferratus*, outra banda local atuante naquele momento, retrucou a declaração anterior sobre as vestes *headbanger*, colocando que, ele e os demais, não queriam ser "confundidos com metaleiros e pichadores, admiradores de vandalismo e violência" (O LIBERAL, 8/09/1989, p.8). Esclareceu que "Isso não tem a ver conosco. Não somos metaleiros, que saem quebrando tudo, gostam de fazer 'onda' (O LIBERAL, 8/09/1989, p.8). Metaleiro é empolgado, gosta de aparecer. Nós somos pela paz, não transamos com violência nem guerra. Somos *head bangers*" e, encerrou diferenciando "Metaleiro toma gasolina com parafuso", disseram, em coro, os jovens roqueiros" (O LIBERAL, 8/09/1989, p.8). Pelo fato dos *headbangers* locais adotarem através das vestes, encenações corporais performadas que, corroboravam maneiras de andar, gesticular e falar de uma masculinidade operária fundamentada na firmeza, dureza, resistência e agressividade, isso levou os moradores da capital a enxergarem-nos de forma exótica, desarrumada, depredadora, bárbara, brutal e truculenta. A constituição de pânico moral em relação aos *headbangers*, curto-circuitos simbólicos entre diversas pessoas com diferentes visões de mundo nos locais que eram comuns à agrupamentos urbanos e outras cenas na urbe belenense e demonstração nula de interesse em conhecer os aspectos da cultura do *heavy metal*, foram os resultados dessas percepções.

Sintoma mais grave disso, foi o *3º Rock 24 Horas*, acontecido na Praça Kennedy (hoje, Praça Waldemar Henrique), entre os dias 24 e 25 de abril de 1993, que terminou em pancadaria generalizada, envolvendo músicos, seguranças, membros de gangues de rua e público em geral. Depois desse momento, o estigma da violência foi atribuído ao *rock* em geral. Sidney K.C., que tocava baixo nas *Jolly Joker* e *DNA*, sobre os possíveis

questionamentos que poderiam vir de vários grupos da sociedade paraense, em relação ao desfecho do 3º *Rock* 24 Horas para o *rock* local, em geral, ele afirma que sempre "acontecem incidentes desse tipo no futebol, mas a torcida é sempre a culpada. Nunca culparam a instituição futebol. Tenho certeza de que, como aconteceu em uma cidade provinciana, a instituição *rock* pagará por isso" (O LIBERAL, 26/04/1993, p.14).

Se, os músicos e *headbangers* brancos classe média/média alta peformavam a estética classe operária nos anos 1980 e 1990, tendo tido meios financeiros de obter a vestimenta apropriada para isso, então, de fato, quem era mesmo músico/*headbanger* classe operária ou trabalhadora eram os músicos da *Retaliatory*. Eles, inclusive, inseriram-se muito cedo no mercado de trabalho para ajudar na renda familiar e, aproveitavam os parcos recursos dos seus trabalhos para ter acesso aos bens do *heavy metal*, como vinis e, estruturar a própria banda.

Ficou claro que, nas décadas de 1980 e 1990, a presença de músicos oriundos das classes populares na cena, ocasionou situações de preconceitos, discriminações e opressões por parte da sociedade belenense. Ela viu a inferioridade e degeneração que a estética operária do *heavy metal*, adotada por grupos de *headbangers* subalternizados economicamente, estava causando no status da hierarquia social e de classe na sociedade. Simultaneamente, do lado dos participantes do *heavy metal*, é considerável dizer que a cena é formada por indivíduos oriundos de classes sociais distintas e de diferentes identidades raciais, o que não significa negar a hegemonia e os privilégios vividos por certos perfis dentro dela.

Mas, quem, de fato, pode ser chamado membro de uma classe operária ou classe trabalhadora, entre os músicos e *headbangers* da cena *heavy metal* de Belém-PA, em dias recentes?

Essas resistências radicais das performances classistas dos músicos e fãs de *heavy metal* da cena local, atualmente, localizam-se mais, entre os *headbangers* não brancos periféricos classe média baixa. De alguns com posições de classe operária ou trabalhadora, vieram às críticas à essas específicas desigualdades que, são sustentadas por privilégios. Deles, também vieram, oposições e posições contrárias a essa masculinidade branca cúmplice atual, exemplificada por músicos dos anos 1980 e 1990, performadores de traços regressivos hipermasculinos associados à agenda neoconservadora da extrema-direita nacional.

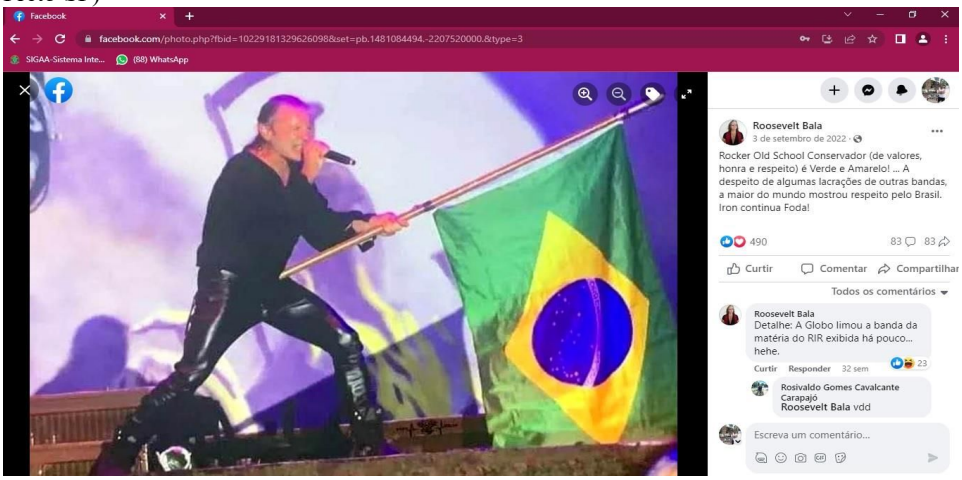
Eis alguns *headbangers* classe operária não brancos: o mecânico Nilton Alfaia (guitarrista, *Retaliatory*), trabalhador da construção civil Marco Mattos (ex-baixista, *Retaliatory*), trabalhador do setor de serviços gerais de uma rede de supermercados Luciano Aracaty (guitarrista, *Retaliatory*), o ex-trabalhador dos setores de logística e inventário Devyson Martes (vocalista, *Briga de Bar*), Leonardo Rodrigues (comerciante informal, venda

de acessórios eletrônicos, vocalista da *Thunderspell*), Edmilson Alencar (funcionário da empresa de telecomunicações OI, membro ativo do sindicato da categoria, fã de *heavy metal* desde os anos 1980), José Roberto Gonçalves Moreira (açogueiro, ex-roadie da *Morfeus* nos anos 1980 e 1990, fã local) e Rogério Ferreira (trabalhou na mineradora *Albrás* por anos, foi guitarrista das *Lord Byron* e *Plankton*, hoje, atua como músico profissional em bares e casas de show). *Headbangers* brancos da classe trabalhadora estão também na cena local, como Gleidson Luis, o "moita" (motorista de transporte alternativo em Castanhal (RMB) e atual vocalista da *Retaliatory*).

6.5 Nacionalismo: autenticidade, saudosismo, autoritarismo e predestinação

Acerca dessa relação *heavy metal*, extrema-direita, masculinidade e nacionalismo, acompanhei as publicações das páginas oficiais de Bala e da própria *Stress*, nos *youtube*, *instagram* e *facebook*. Durante os dias 27 e 30 de Agosto (Curitiba-PR e Ribeirão Preto-SP, respectivamente) e 4 de setembro de 2022 (São Paulo-SP), a *Iron Maiden*, banda inglesa basilar do *heavy metal* mundial, fez uma turnê pelo Brasil, para divulgar "*Senjutsu*", seu mais novo álbum lançado em 2021. Ele estreou como o número 3 na classificação dos 200 álbuns mais bem vendidos no ano feita pela *Billboard*, conceituada revista norte-americana. Então, a turnê era muito aguardada pelos fãs brasileiros. Todavia, era também, o momento do 2º turno das eleições presidenciais, disputadas por Lula, candidato pelo Partido dos Trabalhadores (PT, esquerda) e Jair Bolsonaro o então presidente e candidato pelo Partido Liberal (PL, extrema-direita). Eis uma postagem de Bala relacionando os dois acontecimentos:

Fig.15: Publicação de Roosevelt Bala sobre o show da banda *Iron Maiden* no Brasil (30/08/2022, Ribeirão Preto-SP)



Fonte: ROOSEVELT BALA. Roosevelt Bala. **Publicações (3/09/2022)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10229181329626098&set=pb.1481084494.-2207520000.&type=3. Acesso em: 19 abr.2023.

"*Rocker Old School* Conservador (de valores, honra e respeito) é Verde e Amarelo!... A despeito de algumas lacrações de outras bandas, a maior do mundo mostrou respeito pelo Brasil. *Iron* continua Foda!". Bala enalteceu a homenagem que Bruce Dickinson, vocalista da *Iron Maiden*, fez ao país, quando empunhou a bandeira do Brasil, em um momento do show em Ribeiro Preto-SP, na Arena *Eurobike*. Muito por conta de uma certa valorização desse símbolo nacional e apreço apaixonado pela nação brasileira. Algo simbólico que, estava em disputa política pelos dois candidatos à presidência. A bandeira representou duas idéias de país diferentes, divergentes, conflitantes. Isso ficou claro entre seus apoiadores. E, as bandas brasileiras de *heavy metal* estavam inseridos nessa conexão nacionalismo, masculinidade e música. Depois de ter visto esse *post*, fiquei me perguntando, em relação ao caso da cena de Belém-PA: como o roqueiro, o *headbanger*/músico de *metal* virou conservador? Que visão é essa de país, de pátria defendida, agora, por músicos locais, como Bala? Qual era a visão dele, antes dessa transformação sobre a nação brasileira? O que eles cantavam nas músicas sobre o Brasil? O que mais suas publicações, seus conteúdos audiovisuais e comentários podem nos dizer sobre o seu nacionalismo? Para eles, quem participa e quem não participa dessa "comunidade imaginada" específica, falada por Bala?

Em "*Heavy Metal*", uma das faixas de "*Flor Atômica*", segundo álbum da *Stress*, lançado em 1985, Bala cantou os seguinte versos:

> *Só heavy, heavy metal/Faz a sua cabeça/Seu peso e sua força/Nasceram nas trevas/Heavy Metal/Milhares de fãs pelo mundo/Luzes, Câmera, Ação/É imortal em todos nós/Heavy Metal/Nas garras do mal, misericórdia/Sinto muito, mas o heavy/É a lei do mais forte/Está no sangue e na alma/Está queimando dentro de mim/Heavy Metal* (STRESS, "HEAVY METAL", FLOR ATÔMICA, 1985).

Exclusivismo, origem oculta, massificação, mundialização, propagação midiática, imortalidade e seleção natural misturada com meritocracia, além da postura masculina agressiva, estavam em "*Heavy Metal*".

Esse "todos nós", essa noção de nação igual à "comunidade do *heavy metal*" é sobre a comum união dos "mais fortes". E, já que "do" indica uma preposição contraída com um artigo definido masculino, notadamente, é a comunidade dos homens *headbangers* "mais fortes", que seguem "a lei" do "peso e sua força" da música pesada, aquela única a ser obedecida. E, com a capacidade de "fazer a sua cabeça", de tirar os fortes homens *headbangers* do seu estágio "normal", fazendo-os "baterem cabeça" (*headbanging*), empunharem "guitarras imaginárias" (*air guitar*). Logo, o exclusivismo, o mito do herói e do

guerreiro podem ser acionados como elementos que negam a quem não pertence a esse padrão o pertencimento à cena. No caso, seriam mulheres, homossexuais.

Essa ênfase da *Stress* em um repertório corporal e imagético masculinos promovem não apenas uma identificação por parte dos fãs da banda (em sua maioria, indivíduos do sexo masculino), mas também funcionam como uma espécie de garantia de que aqueles que forem fiéis ao grupo serão ícones dessa "forte masculinidade *headbanger*", tais quais os músicos da banda. Essa afirmações masculinas contundentes legitimam o poder desses "fortes *headbangers*" e são componentes primordiais na construção de um discurso imagético-corporal do poder masculino veiculado pela letra da música da *Stress*.

Essa mesma comunidade não tem um território fixo, palpável e possível de ser escrito. Ela se encontra no *heavy metal*, mesmo ela tendo vários membros espalhados pelo globo. Inclusive, a "música pesada" está tão arraigada nesses "verdadeiros fortes *headbangers*", descritos pela *Stress* na letra que, inevitavelmente, transita pelos "sangue e alma" deles, ao ponto de, por conta disso (serem os "mais fortes *headbangers*"), uma certa "energia" que "queima-os internamente". É algo bem explícito na música, mesmo que a Rádio Fluminense FM, quando da divulgação de seu primeiro álbum e show no Circo Voador, tenha feita a seguinte chamada no "*Guitarras Para o Povo*", programa voltado para o *rock* e *heavy metal* (CAIAFA, 1985, p.40; LOPES, 2006, p.143): "Direto do Inferno Amazônico, a banda mais pesada do Brasil, o *Judas Priest* brasileiro!" (BALA, MUNDO METAL, 2022), para se referir ao *Stress* e, a capa do "*Flor Atômica*" mostrar a irradiação de uma "força", talvez a força do *heavy metal* nacional, vinda do norte do país, localidade de origem da *Stress*, reclamando algum possível pertencimento, alguma identidade amazônica, paraense.

Fig. 16: Capa de "*Flor Atômica*", 2º álbum da *Stress*, lançado em 1985



Fonte: STRESS. Flor Atômica. **Metal Archives (21/04/2023)**. Disponível em: https://www.metalarchives.com/albums/Stress/Flor_At%C3%B4mica/39081. Acesso em: 21abr.2023

O *heavy metal* da *Stress*, do momento "*Flor Atômica*", foi o grande elemento unificador e identitário dos fãs. Ele o é, quando esse gênero musical, desterritorializa os *headbangers* e o reterritorializa, fazendo-os se encontrarem, se irmanarem dentro do universo musical metálico. Essa dinâmica se correlaciona com o caráter transnacional que os músicos da banda conferem à identidade de seus entusiastas, já que o que vale não são as identidades individuais, nacionais, étnicas ou linguísticas, e sim aquelas de ordem estética, ou seja, a devoção à musica pesada da *Stress*, compartilhada por "milhares de fãs pelo mundo" (SENRA, 2013, p.82).

Aqui nos anos 1980, o *heavy metal* já estava se mundializando e passando pelo processo de globalização. Ele comprimiu as distâncias entre os povos, sendo um agente de transformações, já que ela promoveu a influência cultural de um local sobre o outro, independentemente da distância física entre eles. Como consequência dessa fragilização das fronteiras, o *headbanger*, as pessoas em geral, estavam inseridos em condições de plasticidade e mobilidade no que se refere à sua filiação territorial (ou identidade nacional).

Antes da globalização, na Modernidade (séc.XVIII até os anos 70), instante de um conjunto amplo de modificações nas estruturas sociais do Ocidente, a partir de um processo longo de racionalização da vida (economia, política e cultura) (SILVA; SILVA, 2009,p.297-298), entendia-se o Estado-nação, sendo uma territorialidade definível por fatores como a etnia, a língua e as delimitações geográficas (HOBSBAWM, 1990, p.27-63). E, na Pós-Modernidade (anos 60 e 70, em diante), tempo de crítica aos valores da sociedade ocidental, oriundos do Iluminismo, racionalismo, Revolução Industrial e, também da globalização (SILVA; SILVA, 2009, p.339), essa unidade nacional estaria fragmentada de tal maneira que os conceitos que unificam os indivíduos, de modo a formarem um novo bloco identitário devem basear-se, acima de tudo, em fatores plurigeográficos e multilinguísticos (SENRA, 2013, p.83).

O *heavy metal* apareceu dentro da lógica da produção cultural enquanto bem de consumo (o cenário da cultura de massas), um gênero musical de origem britânica que se espalhou pelo planeta, ao ponto de diversas localidades não-britânicas e não-anglofônicas deixarem de ser meros consumidores para se tornarem produtores desta tendência cultural (SENRA, 2013, p.83-84). Isto posto, o seu processo de intercâmbio cultural atingiu um patamar de transterritorialidade, no qual, ter retratado o território do *heavy metal* de maneira socioespacial foi ineficaz, sendo o viés sociocomunicacional o mais adequado para contexto (CANCLINI, 2000, p.35-36).

Por conta disso, sobre a desterritorialização e reterritorialização, Haesbart (2006, p143)

discorre "muito mais do que representar a extinção do território relaciona-se com uma recusa em reconhecer ou uma dificuldade em definir o novo tipo de território, muito mais múltiplo e descontínuo, que está surgindo" e o que o capitalismo "está continuamente reterritorializando com uma mão o que desterritorializa com outra" (HAESBART, 2006, P154).

É fato que, esse capitalismo globalizado contribuiu para o *heavy metal* da *Stress* cantar essa "nação pós-moderna" de fãs de *heavy metal*, essa comunidade transnacional de *headbangers*, disposta em uma rede mundial, de intensa mobilidade, unidade, valores simbólicos rígidos e possuidora de uma noção de multipertencimento. Mas, a masculinidade violenta, individualista e excludente já estava lá.

"*Metal City*" (1989) da *DNA* ("*We're walking like madman/ We're seeking a place/ A fuckin' space to play/ Till our heads have broken/ Noise and banging we'll find out/ In the metal city*") (DNA, "METAL CITY", STOP THE MADNESS, 1991)[73] e "*Thrashing Assault*" (1988) da *Morfeus* ("*Metal to kill/ Bastards posers/ Metal to perforate/ Misfortune brain/ Exploding in anguish/ Faltering cursed parasite/ Feeling the structure in agony/ And don't understanding the true/ Shouts echo in the air/ Bangers are guardians of steel/ Oath os faithful devotees/ Army of violence and passion*") (MORFEUS, "THRASHING ASSAULT", DISBELIEVED WORLD, 1993[1988])[74], bandas e músicas de uma segunda geração da cena de Belém (segunda metade dos anos 80 e primeira metade dos 90), com letras falando de "cidade imaginárias", "cidades metálicas", nas quais os personagens masculinos, são mais uma vez os protagonistas. Eles, os "autênticos *headbangers* homens", se legitimam destruindo simbolicamente os inimigos e detratores do *heavy metal*, além de "agirem feito loucos pela cidade" para acharem um lugar para tocar *metal* e "dançarem" batendo cabeça com o *heavy metal* em uma "cidade *metal*".

Esse enredo continuou, entre o final da década de 90 até a metade da primeira década do século XXI, com *Mitra*, *Lord Byron*, *Plankton* e *Zênite*, bandas responsáveis por fazerem os *headbangers* experienciarem, pelas suas estética e tematizações das músicas, o mito do guerreiro. Terra negra, guerreiro, embate são modulações de aspectos genéricos da jornada do

---

[73] Tradução minha: "*Nós estamos andando como loucos*/*Nós estamos procurando um lugar*/*Uma droga de espaço para tocar*/*Até nossas cabeças quebrarem*/*Barulho e bater de cabeças nós encontraremos*/*Na cidade metal*/*Na cidade metal*/*No palco ou nas ruas*/*Sem drogas e sem ódio*/*O lugar dos nossos sonhos*/*Punks e bangers unidos*/*Shows e liberdade nós encontraremos*/*Na cidade metal*/*Na cidade metal*/*Barulho é selvagem*/*Sangue quente na suas veias*/*Adrenalina está queimando insanamente*/*Suor frio nos seus rostos*/*Tudo nós encontraremos*/*Na cidade metal*/*Na cidade metal*" (DNA, "Metal City", Stop The Madness, 1991).

[74]Tradução minha: "*Metal para matar*/*posers bastardos*/*Metal para perfurar*/*Cérebros desgraçados*/*Explodindo em dor*/*Parasita vacilante almaldiçoado*/*Sentindo a estrutura em agonia*/*E não entendendo a verdade*/*Tiros ecoam no ar*/*Bangers são guardiões do aço*/*Juramento como devotos fiéis*/*Exército da violência e paixão*" (MORFEUS, "Thrashing Assault", Disbelieved World, 2005[1993])

herói, da literatura fantástica que fazem parte da comunidade imaginada do *heavy metal*, como veremos nos exemplos a seguir. Eles não são somente produtos de binarismos neoconservadorismo x progressismo. Contudo, esses aspectos não deixaram de serem apropriados pelo recente discurso do *heavy metal* neoconservador de extrema-direita da *Stress* e *R.Bala*, tais quais visualizaremos mais à frente.

Nele, vivem em uma fantasiosa "terra negra", formadora de "homens de aço" ("*In The Blackland*, *Where The Men Are Made Of Steel*/ *In The BlackLand*, *Where The Men Are Made Of Steel*" – In The Blackland (1998, *Mitra*)) (MITRA, "IN THE BLACKLAND", IN THE BLACKLAND, 1998), "guerreiros" forjados com "coragem e bravura" ("*Forged With Courage And Bravery*/*In The Blackland*" (1998, *Mitra*)) (MITRA, "IN THE BLACKLAND", IN THE BLACKLAND, 1998).[75] "Guerreiros da terra negra", "guerreiros da terra dos sonhos", onde, depois das batalhas, prometem "orando e chorando", "sempre voltar" e o "sol sempre brilha" ("*Dreamland, I'd pray and cried*/*I swear... one day will back to your arms*/*Yeah here I am and here I'll stay*/*Dreamland where the sun will Always rise...*/*Where the sun wil Always shines*" – Back To Dreamland (2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "BACK TO DREAMLAND", AGE OF DARKNESS, 2006).[76] Inclusive, sonham com suas "amadas donzelas" e em "voltar para viverem com elas um grande amor" ("*I had so memories*/*That now is just my past time*/*But I see your distant face*/*Flying on my mind*/*Our souls are just like one*/*And we've only just begun*/*Take my hand and come with me*/*Our love will be like dream*" – Time And Tears (2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "TIME AND TEARS", AGE OF DAKNESS, 2006).[77]

"Guerreiros predestinados" que devem "escolher suas armas", "seguir seus destinos" e "abraçar a eternidade" dos "seus dias de luta" ("*Just Choose Your Guns*/*And Follow Your Destiny*/*Your Days Are Battle Fights*/*Your Future Will Be The Eternity* – Born To Fight (2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "BORN TO FIGHT", AGE OF DARKNESS, 2006). Também imperativamente, no decorrer dos dias, não podem mostrar emoções, sentimentos, visando desse jeito, derrotar a dor ("*Tomorrow is just another day*/*Nothing More Than Yesterday*/*To live overcomming tha sadness*/*And learning to win the pain* – Born To Fight

---

[75] Tradução minha: "*Na Terra Negra, aonde os homens são feitos de aço*/*Na Terra Negra, aonde os homens são feitos de aço – Na Terra negra*/*Forjados com coragem e bravura*/ *Na Terra Negra*" (MITRA, "In The Blackland", In The Blackland, 1998)

[76] Tradução minha: "*Terra dos Sonhos, eu rezava e chorava*/*Eu juro...um dia voltarei aos seus braços*/*Sim aqui eu estou e aqui eu ficarei*/*Terra dos Sonhos aonde o sol sempre nascerá...*/*Aonde o sol sempre brilhará*" (LORD BYRON, "Back To Dreamland", Age Of Darkness, 2006)

[77]Tradução minha: "*Eu tive tantas memórias*/*Que agora é apenas meu passado*/*Mas eu vejo seu rosto distante*/*Voando na minha mente*/*Nossa almas são apenas uma*/*E nós apenas começamos*/*Pegue minha mão e venha comigo*/*Nosso amor será como sonho*" (LORD BYRON, "Time And Tears", Age Of Darkness, 2006)

(2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "BORN TO FIGHT", AGE OF DARKNESS, 2006).

Por terem nascido para lutar na "terra dos sonhos", uma pátria, um território imaginado, sem se concentrar em adorar um único deus e seguir somente um credo, os "guerreiros de aço", não guerreiam à toa: são os "martelos dos deuses" ("*You were born to fight*/*Be The Hammer Of Gods*/*Fight for your freedom*/*Fight for your rights*" - Born To Fight (2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "BORN TO FIGHT", AGE OF DARKNESS, 2006).[78]

Eles lutam batalhas em outras "terras fantásticas" que, não as "dos sonhos", enfrentando "demônios e feiticeiros" nas "luzes das luas" ("*Following the moonligth*/*Passing my years*/*Walking in the darkside*/*Between time and tears*/*Demons and wizards, crossing my way*" – Time And Tears (2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "TIME AND TEARS", AGE OF DARKNESS, 2006)[79], acumulando mortes aos pés, sangue nas mãos, gritos de dor e condenado a uma vida de confrontos ("*Death at my feet*/*Blood in my hand*/*The hell, now is my land*/*I hear screams of pain*/*Resounding in my mind*/*I'm forever condemned*" – The Way Of The Warrior (2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "THE WAY OF THE WARRIOR", AGE OF DARKNESS, 2006). Uma vida que, "o caminho do guerreiro" finalizará com a "morte dele em luta", dia pacientemente aguardado ("*With toughts and pray*/*I wait for my day*/*A day of peace and light*/*When finally my soul will be free*/*And at the glory's wing I'll fly*/*The way of the warrior* - The Way Of The Warrior (2006, *Lord Byron*)) (LORD BYRON, "THE WAY OF THE WARRIOR", AGE OF DARKNESS, 2006).[80] Aliás, os guerreiros do aço, também oram para os deuses da "terra negra", como uma preparação para o embate ("*This is the prayer of the battle*" – The Prayer Of The Battle (1998, *Mitra*)) (MITRA, "THE PRAYER OF THE BATTLE", IN THE BLACKLAND, 1998).[81]

Além da *Lord Byron*, a *Zênite* em "*Warriors*", uma das faixas de "*Brutal Enigmatic Prophecies*" (2000), seu primeiro álbum, cantou também essa noção do *headbanger* guerreiro da urbe ou, por que não, do músico guerreiro de *heavy metal* que, enfrenta todas as adversidades sem fraquejar diante de nenhuma delas (ZÊNITE, "WARRIORS", BRUTAL

---

[78] Tradução minha: "*Apenas escolha suas armas*/*E siga seu destino*/*Seus dias são lutas de batalhas*/*Seu futuro será a eternidade*/*Amanhã é apenas outro dia*/*Nada mais que ontem*/*Viver superando a tristeza*/*E aprendendo a vencer a dor*/*Você nasceu para lutar*/*Seja o martelo dos deuses*/*Lute pela sua liberdade*/*Lute pelos seus direitos*" (LORD BYRON, "Born To Fight", Age Of Darkness, 2006)

[79]Tradução minha: "*Seguindo o luar*/*Passando meus anos*/*Andando no lado negro*/*Entre tempo e lágrimas*/*Demônios e feiticeiros, atravessando meu caminho*" (LORD BYRON, "Time And Tears", Age Of Darkness, 2006)

[80] Tradução minha: "*Morte aos meus pés*/*Sangue nas minhas mãos*/*O inferno, agora é minha terra*/*Eu ouço gritos de dor*/*Ressoando na minha mente*/*Eu estou condenado para sempre*/*Com pensamentos e orações*/*Eu espero pelo meu dia*/*Um dia de paz e luz*/*Quando finalmente minha alma será livre*/*E nas asas da glória eu voarei*/*O caminho do guerreiro*" (LORD BYRON, "The Way Of The Warrior", Age Of Darkness, 2006)

[81] Traduação minha: "*Essa é a oração da batalha*" (MITRA, "The Prayer of The Battle", In The Blackland, 1998)

ENIGMATIC PROPHECIES, 2000).

O guerreiro urbano, de um território citadino imaginário, pode ter na música *heavy metal*, um "instrumento de salvação e de batalha" contra a "sociedade opressora, que faz oposição", aos "guerreiros apreciadores de música pesada". O *heavy metal* equivale a um alimento, uma "ração de aço", fundamental aos seus ouvintes e audível nas ondas do rádio ("*You may hear it in the radio*/*Reminding you to save your life*/*A voice against to societies*/*Constructed with your sacrifice*/*Iron Ration doesn't impose*/*Positions or ideas to you*/*It just reveals your reflexive side*/*A word, a toutch, a voice*" – Iron Ration (2004, *Plankton*)) (PLANKTON, "IRON RATION", EARTH IN FLAMES, 2004).[82]

Segunda parte dos anos 2000 adentro, as bandas *Thunderspell*, *Foreword* e *Soulmetal*, insistiram no poder dessa comunidade imaginada transnacional de guerreiros do *metal*, rigidez comportamental e restrições, junto aos abusos do seu poder, como a ganância. Em "*Power*" ("*The Darkside's Forever*" – *EP*, 2023), a *Soulmetal* fala de um "chamado da alma" do "guerreiro do *metal*" que, chama outros "guerreiros do *metal*", para que o primeiro "não lute sozinho" ("*Soul is calling*/*You won't fight alone*/*Fury and rage as the tiger roars*/*Warriors in metal in the blood make oath*") e, eles unidos, prestando juramento, emanam o poder vindo dos "deuses do *metal*" – deuses, divindades materializadas nos criadores do gênero *Black Sabbath*, *Deep Puprle*, *Led Zeppelin*, *Judas Priest* e *Iron Maiden*, talvez? – ("*Sending power by the metal gods*") (SOULMETAL, "POWER", THE DARKSIDE'S FOREVER, 2023).[83] Mais uma vez, a música da *Soulmetal* colocou, eles duelaram no "reino do *metal*", seu "juramento não pode ser desfeito", "não lutarão sozinhos" e, por conta disso, não são quaisquer "guerreiros do *metal*": são "verdadeiros guerreiros, autênticos guerreiros" ("*Now, the time of fight now has come*/*The oath in blood will never be undone*/*Here's the kingdom of metal done*/*True warriors, you won't fight alone*") (SOULMETAL, "POWER", THE DARKSIDE'S FOREVER, 2023).[84] E, quais são as características de um "verdadeiro guerreiro do *metal*"?

Thunderspell escreveu em "*Thunder Spell*" ("*Battle Scream*" – álbum, 2015), indagando sobre o que fazer para sentir a força dos "guerreiros do *metal*" ("*Who wants to feel*

---

[82]Tradução minha: "*Você pode ouvir no rádio*/*Lembrando você de salvar sua vida*/*Uma voz contra as sociedades*/*Construída com seu sacrifício*/*Ração de aço não impõe*/*Posições ou idéias a você*/*Isso apenas revela seu lado reflexivo*/*Uma palavra, um toque, uma voz*" (PLANKTON, "Iron Ration", Earth In Flames, 2004)

[83]Tradução minha: "*Alma está chamando*/*Você não lutará sozinho*/*Fúria e raiva como rugidas de tigre*/*Guerreiros com o metal no sangue fazem juramento*/*Enviando poder pelos deuses do metal*" (SOULMETAL, "Power", The Darkside's Forever, 2023)

[84]Tradução minha: "*Agora, o tempo de lutar agora chegou*/*O juramento em sangue nunca será desfeito*/*Aqui está o reino do metal feito*/*Verdadeiros guerreiros, vocês não lutarão sozinhos*" (SOULMETAL, "Power", The Darkside's Forever, 2023)

that force?/*Who wants to live forever?*/*Just follow true metal*/*Just follow true metal*").[85] E, como seguir esse "*metal* verdadeiro"? Partindo da compreensão de que, o *headbanger* é um "guerreiro do *metal*", a *Thunderspell*, continua cantando na música sobre uma jornada de batalhas contra vários perigos, como oceanos, florestas, demônios, bruxas e seres místicos, em busca do "poder do *metal*" mediado por um feiticeiro, uma figura fantástica, que recebe esse "poder" (o *heavy metal*, no caso) de um "deus do *metal*" ("*Between seas and forests they traveled in a journey seemed not have return*/*Faced demons, witches and mystic beings*/*They managed to get to the top*/*There they found the sorcerer making a prayer to the thunder god*/*Around of a wide bonfire, they felt the power that was there*") (THUNDERSPELL, "THUNDER SPELL", BATTLE SCREAM, 2015).[86]

Esse poder, o poder do *heavy metal*, na "*Let Me Live The Metal*", outra música do primeiro álbum da *Thunderspell*, recebido pelos verdadeiros guerreiros do *metal*, no mundo real, em um "mundo de opressão social", quando jovem, o autêntico *headbanger*, deve participar ativamente de sua cultura, gostar dela, ao ponto de montar uma banda, já que, ele sente-se atraído pelo seu som com vocais, guitarras e baixos estrondosos que "chama para a guerra" e a "cantar em uníssono", independente de "incompreensões" ("*Living in this world of social oppression*/*Early in my bittersweet youth*/*I always had a dream of starting a heavy metal band*/*I love this style, is the sound of my life*/*To speak about metal is messing with ideological issue*/*I don't understand how can't you like metal*/*The great sound that leaves guitars and bass*/*The beating of drums calling us to war*/*The roar of vocal that makes us sing together for the whole world to hear*") (THUNDERSPELL, "LET ME LIVE THE METAL", BATTLE SCREAM, 2015).[87]

É bom explicitar que, quando a vida fica sem *heavy metal* ou é preciso lidar com pessoas contrárias ao gênero, que discordam de algo dele, a própria "vida seria um erro" e, aos opositores deve-se dizer "morra" ("*Without heavy metal the life would be a mistake*/*It's part of me, where I find my pleasure*/*It's the best medicine*/*I fell comfortably crazy when I hear it*/*And for those who don't like metal I can only say die, 'cause everything in this life*

---

[85]Tradução minha: "*Quem quer sentir aquela força*/*Quem quer viver para sempre?*/*Apenas siga o verdadeiro metal*/*Apenas siga o verdadeiro metal*" (THUNDERSPEELL, "Thunder Spell", Battle Scream, 2015)

[86] Tradução minha: "*Entre mares e oceanos eles viajaram em uma jornada aparentemente sem retorno*/*Encararam demônios, bruxas e seres místicos*/*Eles conseguiram chegar ao topo*/*Lá eles acharam o feiticeiro fazendo uma oração ao deus do trovão*/*Em volta de uma grande fogueira, eles sentiram o poder que estava lá*" (THUNDERSPELL, "Thunder Spell", Battle Scream, 2015)

[87] Tradução minha: "*Vivendo nesse mundo de opressão social*/*Cedo na minha doce juventude*/*Eu sempre tive um sonho de começar uma banda de heavy metal*/*Eu amo esse estilo, é o som da minha vida*/*Falar sobre metal é mexer com questão ideológica*/*Eu não entendo como você não gosta de metal*/*O ótimo som que deixa guitarras e baixos*/*A batida da bateria nos chamando para guerra*/*O rugido do vocal que nos faz cantar juntos para que o mundo inteiro escute*" (THUNDERSPELL, "Let Me Live The Metal", Battle Scream, 2015)

passes by, but metal is eternal/*Bangers of the world raise your fists to the sky and scream with all the strength*/*Heavy Metal will never die*") (THUNDERSPELL, "LET ME LIVE THE METAL", BATTLE SCREAM, 2015).[88]

Guerreiros de terras distantes e fantásticas cheias de perigos, lutadores do cotidiano urbano do mundo e suas cidades, predestinados a lutar, guerrear, agindo em irmandade, matando e conquistando, sendo abençoados pelos deuses do *metal*, sendo autênticos, vivendo verdadeiramente como "guerreiros do verdadeiro *metal*", com conduta rígida e restrita, somente aos homens, aos homens que se provarem no "caminho do guerreiro", caso contrário, a vida não terá sentido e podem então morrer. Devem viver para lutar pelos deuses do *metal*, pelo *heavy metal*, por liberdade, por suas vidas e, sempre voltar para suas terras natais, onde viverão para sempre o descanso do guerreiro ao lado de suas amadas, que os aguardam. Homens, guerreiros, heterossexuais, brancos, pagãos. Essa masculinidade em particular, desenha a imagem do nórdico medieval ou guerreiro germânico (PLUKOWSKI; TRAFFORD, 2007, p.59-60). Porém, o ponto de referência mais significativo são os *vikings*. Os *vikings*, por sua vez, tinham "sede de sangue", "ataques rápidos", eram "bárbaros perturbadores da vida civilizada", "hipermasculinos", cheios de "energia e dinamismo", "força física e militar", não aceitavam "se submeter a nenhuma autoridade" (PLUKOWSKI; TRAFFORD, 2007, p.58) e eles estão ligados às masculinidades anglófona e européia contemporâneas (HILL, 2013, p.124). E, pelo o que foi visto em muitas letras das músicas das bandas de Belém, também estão ligados à masculinidade amazônica, tendo o caso da masculinidade de uma parcela grande de músicos da cena *heavy metal* da capital paraense, maior relevo aqui.

Nesse apanhado, o significado da guerra e a divulgação do mito do guerreiro nas letras das músicas, são para preservar a ausência do feminino como forma de autenticar o poder masculino em vivências masculinistas. E, na situação de batalha, a feminilidade é indesejável, uma deficiência (HILL, 2013, p.119). Por isso, nas músicas de *Lord Byron* e *Thunderspell*, por exemplo, as mulheres, ou estão destinadas ao âmbito privado, esperando o retorno do "amado guerreiro" para "viver eternamente ao seu lado" ou, ameaçam sua jornada bélica enquanto feiticeiras, bruxas em enfrentamentos disputados. Quando esse quadro é alargado, eu noto as autenticidades do *rock* e *heavy metal*, associadas à masculinidade. Neles dois, a

[88] Tradução minha: "*Sem heavy metal a vida seria um erro*/*É parte de mim, aonde eu acho meu prazer*/*É o melhor remédio*/*Eu me sinto confortavelmente maluco quando escuto*/*E para aqueles que não gostam de metal eu só posso dizer 'porque tudo nessa vida passa, mas o metal é eterno'*/*Bangers do mundo levantem seus punhos para o céu e gritem com toda força*/*Heavy metal nunca morrerá*" (THUNDERSPELL, "Let Me Live The Metal", Battle Scream, 2015)

feminilidade precisa ser contida, para preservar sua autenticidade (HILL, 2013, p.117). Desse jeito, os músicos/fãs, serão considerados autênticos membros da comunidade imaginada do *metal*. Nesse ponto, a ideologia do músico de *rock* o vê como artista e, essa idéia, é imbricada por noções românticas de bohemianismo e hedonismo (HILL, 2013, p.115-116).

Essa nação metálica cantada pelas bandas da cena belenense, é diferente da que é cantada por bandas europeías e norte-americanas, grande centros precursores do *heavy metal*? O que faz da relação masculinidade, nacionalismo e *heavy metal*, serem tão singulares em Belém-PA?

A *Stress* e Roosevelt Bala, durante suas carreiras, especificamente, a partir de 1996, começaram a mudar a representação masculina guerreira *headbanger* da cena *heavy metal* de Belém-PA. Que, podia ser igualada com qualquer outra existente em qualquer parte do globo, por até então, apenas emular, localizadamente, aquelas cantadas por conjuntos anglófonos e europeus. E, isso teve repercussões políticas recentes, como a que vimos, no ínicio do tópico desse capítulo, ligada ao show da *Iron Maiden*, em pleno momento das eleições presidenciais de 2022.

No "*Stress III*", álbum de 1996, lançado para marcar a primeira volta da banda, depois do fim em 1986, tem duas faixas com os nomes "*Vigília*" e "*Fé em Procissão*". A primeira, o instrumental e, a outra, juntas, abordam o Círio de Nazaré, considerada a maior festa católica do país. Ela toma as ruas de Belém, durante a segunda semana de outubro e, continua com uma programação durante o mês todo. O catolicismo é o credo que tem maior quantidade de adeptos na capital. A festa, tem na procissão – o cortejo que percorre uma distância de cerca de cinco quilômetros entre a Catedral Metropolitana (Cidade Velha, centro) e a Basílica de Nazaré (Nazaré, centro), com milhões de pessoas acompanhando a imagem de Nossa Senhora de Nazaré - o mais relevante momento de manifestação religiosa dos fiés.

A *Stress* captou isso: "*No calor, calor da procissão*/*Nasce a fé, a fé da multidão*/*No calor, calor da procissão*/*Nasce a fé, a fé...*". Situação na qual, todos, podem ter suas promessas, sacrifícios, suor, sangue e esforços atendidos ("*A promessa dos aflitos*/*Sacrifício em devoção*/*Pés descalços se arrastam pelo chão*/*No calor da procissão*/*O suor lava seus corpos*/*Sangue tinge suas mãos*") e, se emocionar com a passagem da imagem da santa, intermediária de Deus e seus milagres ("*E as lágrimas escorrem de emoção*/*No calor da procissão*"). E, vejam só, por sua vez, lá, na procissão do círio, é possível achar soluções para os problemas, os pecados cometidos, sentido para a vida, explicações para qualquer aspecto da vida e salvação da alma ("*Pra extinguir a sua culpa*/*Necessitam de perdão*/*Esperança de chegar à salvação*/*No calor da procissão*/*E a graça recebida*/*Agradecem com paixão*/*Suas*

vidas só tem uma explicação/*No calor da procissão*") (STRESS, "FÉ EM PROCISSÃO", STRESS III, 1996).

Falo isso com um certo espanto e buscando entender as mutações operadas aqui, porque, a *Stress* em "*Stress*" (1982) e "*Flor Atômica*" (1985), nas faixas "*Oráculo do Judas*" e "*Esperando o Messias*", registrou entendimentos contrários aos apresentados em "*Fé Em Procissão*".

Ela já havia cantado sobre os "*headbangers* homens fortes" espalhados "pelo mundo" e seguidores da "lei do mais forte" em "*Heavy Metal*". Que, em "*Oráculo do Judas*", não demonstravam fraqueza, aflição, desorientação espiritual e, com certeza, denunciavam o cristianismo como uma religião, um credo que amansa, engana e conforma as pessoas ("*Sob a luz da estrela guia*/*Os cordeiros, se deixam amansar*/*Crentes que é tua vontade*/*Acabam por se conformar*") (STRESS, "ORÁCULO DO JUDAS", STRESS, 1982). Mencionaram a mentira e enganação dos fiéis cristãos, para enriquecimento da própria igreja ("*O templo é de mármore e ouro*/*A humildade perdida onde está*/*O cenário é triste demais*/*Certos que tal sociedade*/*Será chamada, jamais*") (STRESS, "ORÁCULO DO JUDAS", STRESS, 1982). A procura pelo livre pensamento, pensar de modo independente seria um "desvio da fé cristã" ("*Castigo do incerto pecado*/*A procura eterna do saber*/*O sangue tornou-se vinagre*/*É perdida a fé, ninguém crê*") (STRESS, "ORÁCULO DO JUDAS", STRESS, 1982). E, fecha com a convicção de que, o templo cristão (igreja), propagava palavras distorcidas que, não parava as pessoas de continuarem a "missão". Mas, isso não os livrava das consequências da mentira, da deturpação ("*Distorcem tuas palavras*/*Impassíveis prosseguem a missão*/*A verdade um dia foi dita*/*Receberam seu galardão*") (STRESS, "ORÁCULO DO JUDAS", STRESS, 1982).

A crença cega por parte das pessoas em um retorno do messias e a solução das mazelas sociais, foram pontuadas em "*Esperando o Messias*" ("*Sempre ao pedido de ajuda*/*A multidão cega e surda*/*Segue sem fé seu caminho*/*E sua rota não muda*") (STRESS, "ESPERANDO O MESSIAS", FLOR ATÔMICA, 1985). E, explicou que isso era, de fato, um impedimento da capacidade própria delas de resolverem ou decidirem pela resolução de seus problemas ("*E onde vou, se o messias ainda não voltou?*/*E onde vou, se ele não voltou*?") (STRESS, "ESPERANDO O MESSIAS", FLOR ATÔMICA, 1985). Essa indecisão, instrumentalizada por essa cegueira religiosa fanática, dava constância para o caos social, colocava-o mesmo como uma "maldição", por "não acreditarem o suficiente na volta do messias" ("*A maldição é lançada*/*O sangue jorra na guerra*/*O povo morre de fome*/*A peste se alastra na terra*") (STRESS, "ESPERANDO O MESSIAS", FLOR ATÔMICA, 1985).

Deixando para trás a representação do guerreiro de terras fantásticas, confrontador de paisagens desconhecidas, seres místicos, pessoas com poderes mágicos (magos, feiticeiros, bruxas, feiticeiras), exércitos numerosos, sem adorar apenas um deus e, sim, deuses e, a do *headbanger* guerreiro urbano de cidades imaginárias, vem o começo da passagem para um guerreiro de fé cristã, adorador de um único deus e, de seus intercessores (santos e santas).

Chegando em 2005, a *Stress* realiza seu segundo retorno aos palcos, destacando "*Coração de Metal*", música delimitada territorialmente para o *headbanger*/músico de *metal*: "*Sou parte disto aqui*/*sou desta cidade*/*Dessas Veias vão fluir*/*Amor e liberdade*/*Eu não vou negar de onde vim*/*Eu Sou de Belém*" (STRESS, "CORAÇÃO DE METAL", 2005). O entrelaçamento entre território, identidade e autenticidade é tão veemente que, ocorre um transbordamento em função de todos pertencerem à comunidade de *heavy metal* de Belém, um pertencimento tão exagerado que altera o coração em um "coração de *metal*" ("*O rock vai explodir dentro de mim*/*De vocês também*/*Coração de metal*/*Metal, Metal*") (STRESS, "CORAÇÃO DE METAL", 2005). Agora o guerreiro músico de *metal*/*headbanger* cristão tem um território definido, palpável, localizável em termos de fronteiras físicas, naturais, língua.

Após alguns anos, entre 2015 e 2016, na época da produção e lançamento de "*Brasil Heavy Metal: Um Filme, Um Sonho, Uma Declaração de Amor ao Metal Brasileiro*", um documentário sobre a origem do gênero nos anos 1980, dirigido e feito por Mica Michaelis, ex-guitarrista da banda paulista *Santuário* e dono da produtora *Idéia House*, a *Stress* foi escolhida para fazer a música-tema dele. Compôs "*Brasil Heavy Metal*" e lançou-a em forma de videoclipe, em parceria com músicos/musicistas que marcaram o *metal* nacional na década de 80.[89]

Nela, a *Stress* falou da origem setentista do *heavy metal* nacional e o vislumbre pela rendição dos jovens à essa nova música ("*Há muito tempo eu vi*/*Anos 70 surgir*/*O som do metal, O metal do Brasil*/*Jovens de toda a nação*/*Rendem-se a essa paixão*/*Que toca a alma*/*Toca o coração*") (STRESS, "BRASIL HEAVY METAL", 2015). Começou-se a falar da comunidade brasileira de *heavy metal*, na qual todos os *headbangers*/músicos/musicistas do território nacional se uniram, pelas bandas, fanzines e fãs, como "heróis, guerreiros e pioneiros" em uma "luta pelo *metal* do Brasil" ("*De norte a sul*/*Os bravos heróis*/*Bandas, fanzines e fãs*/*Juntos numa só voz*/*Vai ó guerreiro és imortal*/*O pioneiro do metal*") (STRESS, "BRASIL HEAVY METAL", 2015). O guerreiro músico de *metal*/*headbanger* cristão

[89] BRASIL HEAVY METAL. Brasil Heavy Metal – Música Tema do Filme. **Brasil Heavy Metal (7/12/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uqrAxydNvlA. Acesso em: 6 mai.2023

belenense se juntará à outros guerreiros músicos de *metal*/*headbangers*, performadores com certeza, de outras masculinidades que, não se relacionam com essa, cantada pela banda a aquela altura.

Falo isso porque, era essa representação masculina defendida pela banda. E, ela, lidera de uma certa forma a narrativa da música quando se coloca tal qual o "precursor", o "criador" do *metal* nacional, ao dizer: "*Vai ó guerreiro és imortal*/*O pioneiro do metal*/*Mostra essa força*/*Que nos uniu*/*Vida longa ao metal do brasil*/*Heavy metal*/*Heavy metal (Brasil)*/*Heavy metal*" (STRESS, "BRASIL HEAVY METAL", 2015). A *Stress* singulariza todo o processo de gênese, ao eleger o imortal, o guerreiro pioneiro músico de *metal*/*headbanger* cristão.

Eu insisto nisso, porque, exatos três anos depois, a banda lança "*Devastação*" (2019), o quarto álbum da banda. E, nele, "*Heavy Metal é a Lei*", entoa assim: "*A primeira vez que eu ouvi o som pesado*/*Dentro de mim tudo mudou*/*Me tornei o coração de metal, um cara iluminado*/*Tenho muito orgulho do que sou*" (STRESS, "HEAVY METAL É A LEI", DEVASTAÇÃO, 2019). E, continua, em outra estrofe: "*O sangue ferve... Adrenalina*/*Bate forte o coração*/*Sou headbanger... é minha sina*/*Viver com emoção*" (STRESS, "HEAVY METAL É A LEI", DEVASTAÇÃO, 2019). A predestinação continua, retratando o próprio Bala, já que ele canta em primeira pessoa do singular, como um músico de *metal*/*headbanger* "iluminado". Quem sabe, algum tipo de "força superior"? Será que um deus ligado ao cristianismo, falado em "Fé em Procissão"? Para que, ele continue a "sina", o "destino" da "luta" pelo *metal*, para "cumprir sua lei" e "tocar *heavy metal* no show"?

Fazendo coro a *Stress*, a *Corsário*, uma das primeiras bandas de *heavy metal* cristão de Belém, surgida na metade dos anos 90, cantava "*Alquimia Metálica*" (2001), faixa-título de sua primeira e única *demo-tape*: "*Quando o metal cravou suas mãos na cruz*/*Ele não era white, ele era heavy por causa do pecado pesado*/*Mas quando o tocou*,/*O seu sangue com poder na cruz fez alquimia, o iluminou*/*Transmutou o metal bruto no puro metal... Whitemetal*/*Ele veio tirar as cadeias*/*De quem está preso sem saber*" (CORSÁRIO, "ALQUIMIA METÁLICA", ALQUIMIA METÁLICA, 2001). A diferença, da *Corsário* para *Stress*, era Jesus Cristo. Ele limpou os pecados da humanidade e, do "peso" presente na música *metal*, como se essa música estivesse "suja", "corrompida", "cheia de maldade e pecado". E, com o seu sangue divino "Transmutou o *metal* bruto no puro *metal*...*Whitemetal*". Esse "*metal* branco" falaria da mensagem de Jesus Cristo e, ela "libertaria" as pessoas de suas "cadeias mentais".

Stress e Bala, de novo, responderam claramente essas perguntas em "*Soldados da Fé*", música na qual, relatam suas impressões acerca da violência urbana, quem, para eles, ela

realmente atinge, o motivo mor dela acontecer e qual é a postura das pessoas face a essa "guerra civil", ademais os *hedbangers*/músicos de *metal*: "*Arma na mão, corpo no chão*/*Terra sem lei, é assim*/*Como fugir, como impedir?*/*A triste rotina do fim?*/*A crueldade atinge as pessoas de bem*/*Gente inocente, crianças, não poupa ninguém*/*Quem vai gritar, quem vai ouvir? Nossos pedidos de paz?*/*Se Deus quiser, nossos filhos vão crescer*/*Somos soldados da fé*/*De braços dados, seguiremos de pé*/*Somos soldados da fé*" (STRESS, "SOLDADOS DA FÉ", DEVASTAÇÃO, 2019). Adotando uma postura militar guerreira cristã unida, tendo fé em Deus, os "soldados predestinados, escolhidos e iluminados" viabilizariam o "restauro da ordem, a lei" e "impediriam que a rotina do fim, a crueldade atinja as pessoas de bem".

Até aqui, vi que numa determinada fase da *Stress*, o cristianismo via catolicismo passou a ser inserido em algumas das letras de suas músicas. E, aliado a isso, veio uma visão conservadora, moralista e elitista de sociedade, muito fundamentada em interpretações generalizantes e equivocadas da Bíblia. Partindo desse exame, o cristianismo foi um potencial mediador da transformação da posição política de Bala, todavia, não foi o mais preponderante. Os discursos anti-corrupção e anti-esquerda foram os mais dominantes no caso de Bala e, foram inicialmente sentidos na 2ª metade da 1ª década dos anos 2000, intervalo em que o escândalo de corrupção do Mensalão, transcorrido no governo do PT, um governo de esquerda, ficou conhecido pela sociedade brasileira.

Os primeiros indícios dessa guinada à extrema-direita explicitada por R.Bala no curso das eleições presidenciais de 2018, pode ser encontrada no momento em que, o escândalo do Mensalão (quantia mensal (daí as variações "mensalidade", "mensalão"), paga à deputados federais para votarem à favor de projetos de interesse do Poder Executivo, naquele momento ocupado por Lula, do Partido dos Trabalhadores (PT)) veio à público, foi denunciado e investigado por uma CPI (2005-2007). Em 2007, Bala gravou a música "*Corrupção*":

> *Porque vocês insistem na traição*/*O povo é humilde...Mas, não é besta*/*Confiamos em vocês...Pra quê?*/*Pra ver essa sujeira?*/*Mas, não venham outra vez...Porque...*/*...Vão apodrecer na cadeia*/*Vocês vão sentir a força da Nação*/*Suas cabeças dançam em nossas mãos*/*Nunca mais mentiras*/*Nunca mais Corrupção*/*Nunca mais mentiras*/*Nunca mais Corrupção*/*Como é que a ganancia pode te possuir*/*Dinheiro e poder já não te bastam?*/*Mas, a casa caiu, o esgoto se abriu*/*E a lama fede...fede*/*Agora os "ratos" fogem*/*Deixando rastro de vermes e fezes*/*Vocês vão sentir a força da Nação*/*Suas cabeças dançam em nossas mãos*/*Nunca mais mentiras*/*Nunca mais Corrupção*/*Nunca mais mentiras*/*Nunca mais Corrupção*.[90]

[90]BALA, R. Roosevelt Bala – Corrupção. **Roosevelt Bala (3/03/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xIteBjSNwDU&list=RDxIteBjSNwDU&start_radio=1. Acesso em: 13set2025.

A música, sem citar nomes, criticava as mentiras, ganância por dinheiro, vontade de se perpetuar no poder e corrupção em larga escala, realizadas no âmbito do governo federal e tornadas públicas para a sociedade ("*Como é que a ganancia pode te possuir*/*Dinheiro e poder já não te bastam?*", CORRUPÇÃO, R.BALA, YOUTUBE, 2020 [2007]). Corrupção tão ampla que, se mostrou podre, estragada, fedida como se tivesse sido feita por ratos ("*Mas, a casa caiu, o esgoto se abriu*/*E a lama fede...fede*/*Agora os "ratos" fogem*/*Deixando rastro de vermes e fezes*", CORRUPÇÃO, R.BALA, YOUTUBE, 2020 [2007]). E, incomodou as pessoas até chegar o momento em que não seria mais aceita e os políticos envolvidos seriam punidos pelo próprio povo ("*Vocês vão sentir a força da Nação*/*Suas cabeças dançam em nossas mãos*/*Nunca mais mentiras*/*Nunca mais Corrupção*/*Nunca mais mentiras*/*Nunca mais Corrupção*", CORRUPÇÃO, R.BALA, YOUTUBE, 2020 [2007]). A ira do povo foi tão grande que acusaram tais políticos de serem traidores, questionaram os motivos de terem feitos essas ilegalidades e dali em diante não fariam mais porque seriam presos, sentiriam a força do povo brasileiro ("*Porque vocês insistem na traição*/*O povo é humilde...Mas, não é besta*/*Confiamos em vocês ... Pra quê?*/*Pra ver essa sujeira?*/*Mas,não venham outra vez...Porque...*/*...Vão apodrecer na cadeia*/*Vocês vão sentir a força da Nação*, CORRUPÇÃO, R.BALA, YOUTUBE, 2020 [2007]).

"*Corrupção*", poderia ser encarada como mais uma música "anti-governo" dentre tantas outras feitas por bandas de *heavy metal*, não fosse o fato de Bala tê-la direcionado para o PT e colocando nele a culpa pela corrupção no país. Entre 2012 e 2014, em meio ao julgamento dos acusados do escândalo do Mensalão, suas prisões, as Jornadas de Junho de 2013, o início da Operação Lava-Jato e eleições presidenciais de 2014, Bala fez publicações no seu *facebook* nesse sentido.

Em 2013, fez duas publicações, nas quais, continham o *link* do seu canal no *youtube*, referente ao vídeo da música "*Corrupção*", a sua letra, comentário afirmando ser ela uma contribuição para "esse momento de transformação", uma reflexão sobre "nossas expectativas e anseios de mudança" (BALA, FACEBOOK, 19/06/2013) e uma "Música de desabafo... Bem oportuna pra esse e tantos outros momentos de indignação do nosso povo" (BALA, FACEBOOK, 19/06/2013).

Já, em 2014, Bala ao referir-se ao PT, disse "TAÍ A MINHA INDIGNAÇÃO COM ESSE GOVERNO, EXPRESSA EM FORMA DE LETRA E MÚSICA...BASTA DE CORRUPÇÃO! ... "PT" SAUDAÇÕES!" (BALA, FACEBOOK, 8/10/2014) e "Minha "contribuição" pra campanha do PT ... Podem usar como *Jingle*...A guilhotina tarda, mas não falha!" (BALA, FACEBOOK, 25/10/2014), com indicação do vídeo da música "*Corrupção*"

via *link* do seu canal no *youtube*, exteriorizando sua ira do partido e, ironicamente, autorizando o PT a usar a música "*Corrupção*" como *jingle* da campanha presidencial de 2014.

Ao eleger o PT como orquestrador dos atos corruptos praticados no Brasil, Bala, em decorrência disso, generalizadamente, culpava toda a esquerda.

Fig.17e18:R.Bala e suas publicações no *facebook* referentes à corrupção, governo do PT e eleições presidenciais



Fonte: BALA, R. Taí a minha indignação com esse governo. **Publicações (8/10/2014)**. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala/posts/10205163696360277. Acesso em: 12set2025; BALA, R. Minha "contribuição" pra campanha do PT... **Publicações (25/10/2014)**. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala/posts/10205303533056107. Acesso em: 12set2025

Nascia aí, a desilusão e o ressentimento quanto ao PT. Como efeitos deles, os anti - esquerdismo e anti-corrupção de Bala progrediram.

Em 18 de maio de 2016, no decurso da Operação Lava-Jato (2014-2021), aconteciam as condenações dos acusados, suas prisões, uma boa parte, políticos do PT e pessoas ligadas ao partido, Bala publicou quanto a isso que "PRA QUEM FICA DIZENDO QUE O MORO TÁ PARADO... QUEBRA AS PERNAS DO PT!... Falta o "Golpe" de Misericórdia!" (BALA, FACEBOOK, 18/05/2016).

Fig.19: Publicação de R.Bala sobre a Operação Lava-Jato, as ações do juiz Sérgio Moro e as prisões de politicos e pessoas ligadas ao PT



Fonte: BALA, R. Pra quem fica dizendo que o Moro tá parado... **Publicações (18/05/2016)**. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala/posts/pfbid02oA9geSxTRggY2PvFsvi6wceVrUpFPAj89Cf7gi8iVift8LaT8PWBSA1NubuEns7Tl. Acesso em: 12set2025

Dentre os nomes, Bala Arrolou na sua publicação, os nomes de João Vacarri Neto (ex-tesoureiro do PT), Roberto "Bob" Marques (ex-acessor de José Dirceu, ex-ministro-chefe da Casa Civil durante o primeiro mandato do governo Lula (2003-2006)) e José Dirceu, pessoas diretamente ligadas ao PT. E, terminava dizendo "E VEM MAIS..." (BALA, FACEBOOK, 18/05/2016), indicando que viriam mais condenações e prisões de pessoas ligadas ao partido. É incontestável a certeza de Bala, na "cruzada" anti-corrupção e anti-esquerda do então juiz federal Sérgio Moro do Tribunal Regional Federal da 4ª Região (TRF-4) o responsável por julgar em primeira instância os crimes identificados pela força-tarefa da Operação Lava-Jato. Sua certeza era tanta nas ações de Moro que elas "quebrariam as pernas do PT", quebrariam suas bases de sustentação e o partido tombaria por não conseguir se manter existindo.

Um pouco antes, em publicação de 30 de dezembro de 2015 baseada em matéria do periódico britânico *The Economist*, acerca de "um desastre econômico e político" pelo qual o 2º mandato da ex-presidenta do Brasil a petista Dilma Rousseff (2015-2016) passava, Bala expressou-se assim "O buraco negro em que esse governo PTralha incompetente e corrupto nos meteu... só perde em tamanho para o buraco (ôco) que existe onde deveria ter um Cérebro, na cabeça desses idiotas que os defendem!!!" (BALA, FACEBOOK, 30/12/2015).

Fig.20: Publicação de R.Bala sobre o 2o mandato da presidenta Dilma Rousseff (2015-2016) e sua crise econômica



Fonte: BALA, R. O buraco negro em que esse governo PTralha incompetente e corrupto nos meteu... **Publicações (30/12/2015)**. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala/posts/pfbid0cQ8CmdJQ9yuYneRK6P1fhEsTdSyXj4pmJSzCUwRMYNrpqxjp719rKzo5DtMQD7dEl. Acesso em: 12set2025

Uma clara alusão à crise econômica que abalou o país nesse período e, uma atribuição de culpa por ela ao governo petista. Nesse caso, Bala confundiu e misturou os casos de corrupção com o desenvolvimento econômico do país. Para ele, o simples fato de terem

ocorrido denúncias de crimes no meio político, já influenciava diretamente nos números da economia nacional (produto interno bruto (PIB), renda, emprego, juros, impostos, valorização da moeda), desconsiderando o impacto de importantes fatores econômicos nacionais (mercado interno, poder de consumo, investimentos públicos e privados) e internacionais (relações comerciais, estabilidade política, recessão). Logo, o "governo PTralha incompetente e corrupto nos meteu..." no "desastre econômico e político" (BALA, FACEBOOK, 30/12/2015). Bala usa o termo "PTralha", uma alusão aos "Irmãos Metralha", personagens fictícios das histórias em quadrinhos e animações da *Walt Disney Company*. Eles fazem parte de uma família de ladrões atrapalhados. Nunca conseguem obter êxito em suas ações, resultando em erros. Para Bala, o PT é equivalente aos Irmãos Metralha, por ser criminoso e desqualificado, portanto não era um partido apto para governar o Brasil. E, aquelas pessoas que o defendem, escreve Bala, são "idiotas", por acreditarem em um partido bandido e desqualificado.

Os sentimentos de anti-corrupção e anti-esquerda foram os mediadores mais contundentes na virada para a extrema-direita de R.Bala. Tanto que, em publicação de 6 de outubro de 2018, um dia antes do início do 1º turno das eleições presidenciais, nas quais o ex-presidente Jair Bolsonaro então representante da extrema-direita sairia vitorioso, Bala comunicou com o título "ÉRAMOS TODOS BRASILEIROS", a sua análise sobre o período que a esquerda brasileira, na figura do PT, gerenciou o país:

> Num passado não muito distante, éramos todos brasileiros.
> A ESQUERDA assumiu o poder, como uma esperança inicial, com o aval da grande maioria dos brasileiros, com o meu voto, inclusive, mas sucumbiu à tentação...Dividiu nosso povo em porções como se fôssemos parte de um boi, com gostos e qualidades diferentes. Batizou essas porções de minorias e colocou estas minorias umas contra as outras:
> Brancos X negros
> Heterossexuais X homossexuais
> Machismo x feminismo
> Ricos x pobres
> Católicos x evangélicos x adventistas x petencostais x espíritas x demais crenças
> Depois de fragmentar o povo, disse que seria o defensor das minorias, mas transformou todos em minorias fragmentadas. Não seria mais coerente defender o interesse de todos sem criar esse ódio entre os brasileiros?
> Ao invés de buscar a paz, amor e convivência pacífica, a esquerda nos dividiu e nos ensinou a odiarmos uns aos outros.
> Mudou o nome de favela para comunidade, mas esqueceu de dar uma vida digna para quem passou a viver nessa "comunidade". Os problemas da favela, continuam na comunidade.
> Piorou o ensino público, reduzindo as chances dos menos favorecidos ingressarem na faculdade por seus próprios méritos. Se passou por bonzinho e incluiu as cotas. Não era melhor ter melhorado a qualidade do ensino para que todos tivessem a mesma oportunidade, em igualdade de condições?

> Chamou os bandidos de vítimas da sociedade e incluiu o auxílio reclusão. Hoje o preso ganha mais que muitos trabalhadores. Está querendo transformar a pedofilia em um ato normal e aceitável. Quanto ao aborto, idem...
> Dividiu a população entre direita e esquerda. Afirma categoricamente que a direita é violenta, mas os crimes e agressões que vemos são praticados pela esquerda.
> Desde que a esquerda entrou no poder, através do voto da maioria, a direita calou-se e foi trabalhar, foi continuar a vida, reconheceu a derrota. Não derramamos sangue em protesto da vitória consecutiva de 4 candidatos da esquerda. Aceitamos e trabalhamos. Reclamamos, mas não agredimos, não espancamos.
> No entanto a esquerda ao menor risco de derrota ou manifestação da direita, agride, espanca, xinga, ofende, mostra peito e bunda, cospe, caga, enfia crucifixo no anel, convoca para guerra e até esfaqueia...
> Muitos da direita também não tem onde morar. Não tem casa. Não tem propriedade, mas não saem invadindo e destruindo o que é dos outros.
> Fui Esquerda por quase toda a vida, até abrir os olhos, e me deparar com essa nova esquerda, que prioriza o poder em detrimento dos interesses dos brasileiros... Adotou uma Quadrilha para tomar a frente dos seus interesses, chamou de partido 13, que hoje tem mais da metade de seus principais líderes condenados, o resto respondendo processos, e seu chefe preso... Uma facção, comandada da cadeia...Nada de anormal, se o chefe não fosse nosso ex-presidente, no qual depositamos nossa confiança e esperança de renovação, dias melhores pro Brasil... Nunca mais terão outra chance, perderam a oportunidade de entrar para a história como um governo de reconstrução, entraram como o de maior corrupção... PTrevas nunca mais!
> Precisamos resgatar o que tínhamos anos atrás e voltarmos a ser os velhos Irmãos compatriotas BRASILEIROS![91]

Em seu longo texto, à respeito da passagem do PT pela presidência do país, Bala acusou infundadamente, fez afirmações equivocadas e mentiu sobre algumas ações políticas da esquerda. Atitudes muito comuns aos adeptos da extrema-direita, a qual, por essa publicação, pré-eleições presidenciais de 2018, Bala estava se assumindo. Vamos a análise de seus trechos.

A esquerda conquistou o poder pela via institucional, pelo voto, nas eleições, com significativo apoio popular. Inclusive, dentre os seus eleitores, estava Bala. Ele afirma ter sido de esquerda. Porém, essa esquerda, "sucumbiu à corrupção". Bala faz uma generalização, na qual, toda a esquerda se corrompeu. Quando, realmente, frações do PT e pessoas ligadas à ele, se corromperam e praticaram ilegalidades em órgãos públicos e casas legislativas.

A esquerda "dividiu o país", "dividiu" a sociedade brasileira, "fragmentou-a" em minorias sociais e as "colocou umas contra as outras", assinalou o líder da *Stress* (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). No fundo, a esquerda reconheceu a diversidade, as diferenças e as necessidades de políticas públicas específicas para grupo social, por conta dos vários processos de desigualdade que sofreram. Ele insistiu com o fato de que a esquerda foi "criadora de ódio" entre os(as) brasileiros(as), ao nos "ensinar a odiarmos uns aos outros" (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Esses atritos entre esses grupos sociais, foram nada mais

[91]BALA, R. ÉRAMOS TODOS BRASILEIROS. **Publicações (6/10/2018)**. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala/posts/pfbid0e9FggXpofdh2Ew3AC1UAY5Y4fabUENxF3ioiPUS4dM77paCtL4Z4mzpxdXGpCMuTl. Acesso em: 12set2025

que, os questionamentos das desigualdades históricas e as perdas dos privilégios sofridas por grupos que sempre os detiveram em função de ocuparem a muito tempo os espaços de poder.

O “fez piorar” o ensino público, “se passar por bonzinho” com a “inclusão das cotas”, pelos dizeres de Bala em relação às políticas públicas de ações afirmativas aplicadas ao ingresso no ensino superior público e privado (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018), tais ações afirmativas, ao contrário do que ele afirmou, são “os programas e as medidas adotadas pelo Poder Público para corrigir as desigualdades e promover a equidade e os direitos de grupos sociais historicamente discriminados” (BRASIL, DECRETO Nº 11.785/2023, PROGRAMA FEDERAL DE AÇÕES AFIRMATIVAS). E, elas são “destinadas às populações negra, quilombola e indígena, às pessoas com deficiência e às mulheres, consideradas as suas especificidades e diversidades” (BRASIL, DECRETO Nº 11.785/2023, PROGRAMA FEDERAL DE AÇÕES AFIRMATIVAS). Entre as modalidades de ações afirmativas existem “as políticas de cotas ou reserva de vagas” (BRASIL, DECRETO Nº 11.785/2023, PROGRAMA FEDERAL DE AÇÕES AFIRMATIVAS). O governo de esquerda, petista, simplesmente fez o Estado reconhecer essas discriminações históricas e agir em cima das desigualdades que elas provocam na sociedade brasileira, mais especificamente, quanto ao acesso ao ensino superior das populações negra, quilombola, indígena, pessoas com deficiência e mulheres, através das políticas de cotas.

Bala colocou que a esquerda “chamou os bandidos de vítimas da sociedade e incluiu o auxílio reclusão. Hoje o preso ganha mais que muitos trabalhadores” (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). O governo de esquerda, para ele, fez uma “vitimização” das pessoas que cometem crimes, ao ponto de concluir que “merecem ser amparados” por políticas estatais como auxílio reclusão. Os “únicos que devem ser atendidos pelo Estado”, aos olhos de Bala, são os trabalhadores. Sinceramente, um prisma elitista que priva outros grupos sociais, como as pessoas presas, que estão em situação de vulnerabilidade social e privadas de liberdade, de terem seus direitos atendidos. Direito ao auxílio reclusão, oposto ao que a fala de Bala dá a entender, é previsto pela Lei No 8213 de 1991. Uma lei que versa sobre os Planos de Benefícios da Previdência Social e, nela, está o Artigo 80º, detalhando as informações sobre o auxílio reclusão (BRASIL, LEI N° 8213/1991, PLANOS DE BENEFÍCIOS DA PREVIDÊNCIA SOCIAL). Então, muito antes de um governo de esquerda assumir o poder, tal lei já vigorava. O governo petista apenas fez o Estado cumprir a legislação.

O elitismo e o machismo foram conjugados por Bala quando essa mesma “naturalização” quanto ao auxílio reclusão das pessoas presas foi estendida às mulheres porque “Quanto ao aborto, idem...” (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Uma discordância

quanto à descriminalização do aborto, pauta do movimento das mulheres no Brasil, um assunto muito colocado em discussão durante os governos petistas. Bala colocou que a esquerda "queria naturalizar a prática do aborto" no país, quando na verdade buscou discutir os direitos sexuais, reprodutivos, de liberdade e de igualdade das mulheres.

Insistiu que "os crimes e agressões que vemos são praticados pela esquerda" e quando "a esquerda entrou no poder, através do voto da maioria, a direita calou-se e foi trabalhar, foi continuar a vida, reconheceu a derrota. Não derramamos sangue em protesto da vitória consecutiva de 4 candidatos da esquerda. Aceitamos e trabalhamos. Reclamamos, mas não agredimos, não espancamos" (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Contudo, Bala fez uma mentirosa afirmação de que a direita não reclamou de ter perdido as eleições presidenciais. Ela as contestou sim, judicialmente, tal qual, fez Aécio Neves candidato do PSDB no pleito de 2014, do qual saiu derrotado pela ex-presidenta Dilma Rousseff do PT. Aécio questionou o resultado das eleições na justiça e o PSDB entrou com ação no Tribunal Superior Eleitoral (TSE) pedindo uma "auditoria especial" na contagem de votos.[92] Bala ainda tentava reforçar a falsa afirmativa de que a direita era "pacífica" quanto a resultados eleitorais, aliando a posição política, classe social e renda "Muitos da direita também não tem onde morar. Não tem casa. Não tem propriedade, mas não saem invadindo e destruindo o que é dos outros" (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Houveram conflitos entre manifestantes de esquerda e os alinhados à direita nas Jornadas de Junho de 2013[93] e nos atos golpistas de 8 de janeiro de 2023 praticados em Brasília por pessoas da extrema-direita[94], portanto, a violência não é exclusividade da esquerda brasileira.

Bala findou seu texto com a afirmação de que "Fui Esquerda por quase toda a vida, até abrir os olhos, e me deparar com essa nova esquerda, que prioriza o poder em detrimento dos interesses dos brasileiros..." (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Identificou que a esquerda "Adotou uma Quadrilha para tomar a frente dos seus interesses, chamou de partido 13, que hoje tem mais da metade de seus principais líderes condenados, o resto respondendo processos, e seu chefe preso... Uma facção, comandada da cadeia...Nada de anormal, se o chefe não fosse nosso ex-presidente, no qual depositamos nossa confiança e esperança de

---

[92] GAZETA DO POVO. PSDB contesta a reeleição de Dilma. **Das agências (30/10/2014)**. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/psdb-contesta-a-reeleicao-de-dilma-eflg7jua9jt04gy7xpwpffsy6/. Acesso em: 13set2025.

[93] FILHO, J. Junho de 2013: jornadas são um marco para a direita, mas jamais foram derrota da esquerda. **Intercept Brasil (8/06/2023)**. Disponível em: https://www.intercept.com.br/2023/06/08/junho-de-2013-jornadas-sao-um-marco-para-a-direita-mas-jamais-foram-derrota-da-esquerda/. Acesso em: 13set2025.

[94] COSTA, G. Relembre o passo a passo da tentativa de golpe no 8/1. Agência Brasil. **Política (8/01/2024)**. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2024-01/relembre-o-passo-passo-da-tentativa-de-golpe-no-81. Acesso em: 13set2025.

renovação, dias melhores pro Brasil...” (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Disse que nunca “mais terão outra chance, perderam a oportunidade de entrar para a história como um governo de reconstrução, entraram como o de maior corrupção... PTrevas nunca mais!” (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Negando-se a permitir que a esquerda e o PT continuassem se perpetuando no poder Bala conclamava às pessoas que “Precisamos resgatar o que tínhamos anos atrás e voltarmos a ser os velhos Irmãos compatriotas BRASILEIROS!” (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018). Um fechamento de raciocínio muito ligado às falas anti-corrrupção e anti-esquerda, nos quais a esquerda petista foi marcada como um “partido corrupto” que “infeccionou o país inteiro”, o “partiu em várias frações”, “jogou-as em luta umas com as outras” e “acabou com a identidade nacional”, já que, durante esse período esquerdista no país, “deixamos de ser brasileiros” (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018).

Sem dúvida que, Bala anunciava o fim de seu posicionamento de esquerda e seu apoio ao PT. Também, encaminhava sua nova posição política, patriota, saudosista, de retorno a um certo passado, no qual, poderia se gozar dessa irmandade dos “velhos Irmãos compatriotas BRASILEIROS!” (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018) e não ter que conviver com um “povo brasileiro dividido” pela esquerda.

Ficou notória essa mediação das falas anti-corrupção e anti-esquerda na mudança de Bala rumo à extrema-direita. Entretanto, quando se tratava de alguns momentos da sua carreira e da *Stress* no *heavy metal* em alguns espaços, como os de algumas mídias especializadas, tal qual a *Roadie Crew*, optou pela isenção política. Isso, como veremos mais à frente (Seção VII, subitem 7.1.4.2), foi adotado nessa revista e outras similares que, também não tem uma posição política definida, algo a mais que contribuiu para seu não posicionamento. Contudo, em entrevista à *Mundo Metal*, portal de notícias de *heavy metal* com muitos colaboradores alinhados politicamente à extrema-direita, Bala comunicou sua posição política, como sendo igual a deles. Colado a isso, o não assumir posição política, também é uma tática do militante de direita para poder agir. O receio e a isenção de Bala, logo caíram por terra, quando o ex-presidente Jair Bolsonaro ganhou o pleito de 2018 e um governo de extrema-direita assumiu o país.

A época da divulgação de “*Devastação*”, Bala em entrevista à edição de Outubro de 2019 da revista *Roadie Crew*, comentou sobre os conflitos internos do *metal* nacional desde os anos 80 até ali: “Ao longo dos anos, esse racha atingiu as redes sociais. Agora temos *headbangers* de direita e esquerda, ou seja, ainda tem mais essa” (MOTA, ROADIE CREW, 2019, p.10). Procede que, ele demonstrou decepção e desaprovação por conta das desavenças políticas terem entrado no *metal* brasileiro. Diria mais acertadamente, demonstrou

neutralidade.

Todavia, passado um ano dessa fala e, já sob égide do recém-eleito presidente Jair Bolsonaro, um governo de extrema-direita, em um dos seus perfis de *facebook*, aquele em que não se concentra em sua carreira artístico-musical, portanto um de maior liberdade para expressar suas opiniões em publicações, Bala posicionou-se politicamente, além de tomar partido em questões de gênero, sexualidade, música e arte. Eis algumas delas:

Figs 21, 22, 23 e 24: Publicações do feed de um dos perfis de Roosevelt Bala (*Stress*)



Fonte: BALA, R. **Publicações (Figura 13-6/05/2019; Figura 14-9/09/2019; Figura15-30/10/2021; Figura 16-15/12/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala. Acesso em: 13 mai.2022

Essa masculinidade, ou melhor dizendo, essa hipermasculinidade violenta viril heterossexual branca classe média/média alta cristã, indubitavelmente, conectou-se com o discurso da extrema-direita brasileira que, apareceu no bojo das manifestações de junho de 2013 e aprontou-se de vez nas eleições presidenciais de 2018. Jair Messias Bolsonaro, nesse interregno, o capitaneou.

Cristianismo (orientações católica e evangélica), unidade nacional, família nuclear horiunda de uma união heterossexual e a liderança política masculina militar, combatente, disciplinado, focado, incorruptível, inabalável, invencível e infalível, foram alguns dos pilares

defendidos por Bolsonaro, enquanto foi presidente. Tanto que, em alguns comícios das eleições 2022, chegou a ser apresentado como o "imbroxável", uma alusão à sua potência sexual, exemplificada pela longa resistência de sua ereção na hora do ato sexual, em função de sua defesa da compra de viagra por parte das Forças Armadas, para os militares fazerem uso dele (OLIVEIRA, 2022).[95] O medicamento em questão, estimula a vasodilatação das veias penianas, resultando, em ereção prolongada, de horas. Algo que, durante o pleito eleitoral, foi, por ele mesmo, equiparado à sua infalibilidade no cargo de presidente que ocupava e resistência aos seus opositores políticos. Ou seja, acabou ficando atrelado a ele o exercício dos poderes sexual e político (PEDRA, 2022).[96]

Maria Aparecida Silva Bento (2022, p.51), ligando masculinidade, branquitude e nacionalismo, acionou a teoria da personalidade autoritária, elaborada por psicólogos e sociólogos em 1950, agrupados em torno da liderança de T.W. Adorno e, explicou esses laços da seguinte forma:

> A branquitude convicta e autoritária permite ao político ser grosseiro, violento, antidemocrático e abertamente racista, homofóbico e machista, uma atitude que provoca identificação de muitos apoiadores de lideranças públicas, mais do que suas políticas. Esses líderes, segunda a teoria da personalidade autoritária, são apoiados justamente porque seus seguidores identificam-se com suas ideias ecomportamentos, e efetivamente representam uma parcela expressiva da população. É através desse discurso que esses políticos conseguem construir, na atualidade, o projeto nacionalista dos homens brancos, em diferentes países no mundo, inclusive no Brasil (BENTO, 2022, p.51)

E, no nosso país, continuou Bento (2022, p.53-54), ele é um fenômeno político nacionalista e "patriótico", fazendo um apelo aos chamados valores tradicionais. É, destacadamente, na extrema-direita, mas não só, que esses posicionamentos sobre ordem, segurança e defesa da pátria atraem setores de segurança, desde as forças armadas e policiais até as milícias, as bancadas da bala (deputados e senadores oriundos das forças armadas, policiais e milícias), do boi (agronegócio de exportação), da bíblia (cristãos de orientações católica e evangélica) além de empresários neoliberais e setores do Judiciario (REIS FILHO, 2020, p.1-11). Um nacionalismo antidemocrático que tem como base o supremacismo branco e o conservadorismo social e religioso.

---

[95] OLIVEIRA, I. Bolsonaro defende compra de genérico do Viagra pelo Exército para tratar hipertensão e doença reumática. **Política (CNN Brasil, 13/04/2022)**. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-defende-compra-de-generico-do-viagra-pelo-exercito-para-tratar-hipertensao-e-doenca-reumatica/. Acesso em: 6 mai2023.

[96] PEDRA, L. Bolsonaro: 'A questão do imbrochável é que eu vou resistir sempre'. **Política (Eleições 2022, 8/09/2022)**. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/09/08/interna_politica,1392335/bolsonaro-a-questao-do-imbrochavel-e-que-eu-vou-resistir-sempre.shtml. Acesso em: 6 mai2023.

Usei as descrições de Bento e Reis Filho e, argumentei que, não se pode colocar o governo Bolsonaro como sendo "fascista neoliberal" (BRAY, 2017, p.10; GIROUX, 2018). Porque, não chegou a impor um partido único, não proibiu qualquer oposição e de qualquer dissidência, não mobilizou e enquadrou as massas em organizações hierárquicas obrigatórias, não estabeleceu o corporativismo profissional, não praticou liturgias de uma religião laica, não preconizou o ideal do cidadão soldado totalmente consagrado ao Estado total (GENTILE, 2004; PAXTON, 2004, p.218). E, nunca se opôs ao neoliberalismo capitalista, vendendo a imagem de um "Estado forte". Fez o oposto disso, reduzindo "os impostos para os mais ricos, cortando os subsídios sociais e acelerando as desregulamentações, particularmente em matéria financeira e ambiental". Sem dúvidas, o seu governo de extrema-direita, assume na realidade, "o caráter absolutista e hiperautoritário do neoliberalismo" (DARDOT; LAVAL, 2019).

Localizando mais e diferenciando as nomenclaturas, o "conservadorismo clássico", originou-se no século XVIII, com destaque para as obras de E.Burke, J. de Maistre e L. de Bonald. Defendiam valores e instituições tradicionais diante da ameaça trazida pelas revoluções liberais (francesa e norte-americana): a monorquia e a religião cristã. No século XIX, opôs ao racionalismo, cientificismo, ao fim da vida tradicional e hierarquizada e, defendeu as elites, como mais aptas ao exercício do governo. Contrariamente, o "neoconservadorismo", apareceu no final dos anos 1960, em meio a crise econômica que atingiu o capitalismo. Estruturou-se como uma reação ao Estado de bem-estar social, à contracultura e a nova esquerda: fenômenos do pós-2a Guerra Mundial e começo do regime de acumulação fordista. Para os neoconservadores, a crise econômica era uma crise moral, ocasionada pelo abandono dos valores tradicionais que governam a sociedade, desde os primórdios da civilização ocidental, feito em nome de um igualitarismo artificialmente criado pela intervenção estatal. O principal motivo da crise, então, era o intervencionismo estatal. O abandono dos valores tradicionais da sociedade ocidental, apagou as diferenças naturais existentes entre os indivíduos. E, isso levou a uma degradação cultural sem precedentes. A prova disso, seria a "infestação" de *hippies*, sindicalistas, estudantes, comunistas, negros e feministas, impulsionada pelas permissividade e assistencialismo estatal. Como solução para essa crise, as pautas neoconservadoras, advogam em favor da restauração da autoridade da lei, do restabelecimento da ordem e da implantação de um estado mínimo que não embarace a liberdade individual e a livre iniciativa (ALMEIDA, 2018, p.27-28).

Essa estética recente da guerra cultural e sua linguagem, presentes nas plataformas digitais, pelos argumentos de Tavares (2022, p.139) sustentados por Blanco e Alejandro (2021, p.1), advem das "inusitadas escolhas dos personagens retratados, quanto na difusão de

shitposting, modalidade de comunicação digital definida como ‘parte da memecultura da internet, bem como de um gênero discursivo estrutural da comunicação semiótica a partir do qual o “*nonsense*” passa a fazer parte do símbolo e da mensagem a ser comunicada’”. Seu surgimento, dá-se em 2010, a partir dos “chamados *chans*, fóruns *online* onde, sob anonimato dos usuários, criou-se um ambiente de total liberdade para troca de informações, imagens, tutoriais, e até mesmo incentivo à prática de crimes” (TAVARES, 2022, p.140). Essas redes reuniam “*nerds*, *gamers*, *trolls*, *incels*, antifeministas, supremacistas e outros atores ressentidos em relação ao comportamento politicamente correto apregoado pela esquerda liberal munidos de um forte sentimento anti-*establishment*” (TAVARES, 2022, p.140). Nagle (2017, p.16) afirma que “foi a cultura baseada na imagem - e no humor da irreverente fábrica de memes do *4chan* e depois do *8chan* - que deu à *alt-right* sua energia juvenil, com sua transgressão e táticas *hacker*”.

E, na cena *heavy metal* brasileira, o início do avanço do neoconservadorismo, remonta à 2010, nos discursos de oposição aos governos petistas de Lula e Dilma, tendo escalado ainda mais, a partir das Jornadas de Junho de 2013 e do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016 (TAVARES, 2022, p.111-117). Uma estética do choque, da guerra cultural que, em certa medida, coaduna-se com uma tradição *headbanger* de apelo ao grotesco, ao violento e ao escatológico (TAVARES, 2022, p.138), muito usada por R. Bala, quando mostrei, páginas atrás, suas publicações em um dos seus perfis do *facebook*. Mas, não só ele. Outros também.

Juntaram-se a Roosevelt Bala (*Stress*), Alexandre Ribeiro (*DNA*), Marcelo “Kalunga” Silva (ex-*DNA*, *Endless* e *The Ways*), Marcos Braga (*Corsário*), Elton Braga (*Corsário*), Moisés “Môa” Machado (Ex-*Ceifador* e *Morfeus*), Max Rothe-Neves (Ex-*Sacrilégio* e *Morfeus*) e Marlos Pereira (ex-*Kaliban* e *Morfeus*), outros músicos da cena local. Eles, abraçaram a masculinidade branca cristã guerreira, viril, meritocrática, de ética grupal rígida ligada à retidão, fidelidade e lealdade aos códigos de conduta e o nacionalismo bolsonaristas. A bem da verdade, cantaram muitos desses assuntos, desde os anos 80. E, os apoiaram quando saíram em favor de Bolsonaro, desde 2018, quando concorreu à presidência pela primeira vez.

As performances e imagens dos guerreiros/heróis, tão presentes nas letras das bandas locais citadas por mim, foram por sua vez, fundamentais para sua iconografia e identidade (DENSKI; SHOLLE, 1992, p.49), fincadas no projeto nacionalista de homens brancos (BENTO, 2022, p.51). Contribuiu para o fortalecimento e manutenção da ordem das relações de poder existentes nesse meio musical que, foram instrumentalizadas, para a arena política. Comparadamente, Jon Schaffer (*Iced Earth*), Micheal Sweet (*Stryper*), Tom Araya (*Slayer*), James Hetfield (*Metallica*), Dave Mustaine (*Megadeth*) e Steve “Zetro” Souza (ex-*Hatriot* e,

atual *Exodus*), músicos dos EUA, simpatizaram e posicionaram-se ao lado de Donald Trump (ERNANI, 2021; MIRANDA, 2020; RODRIGUES, 2018)[97], presidente norte-americano, indicador da extrema-direita no país e pró fortalecimento da supremacia branca, do militarismo, o desprezo por leis e instituições, o machismo, o racismo, o ódio a intelectuais e artistas, amor ao chefe autoritário, forte nacionalismo, desprezo aos estrangeiros, aos direitos e às dignidade das pessoas (BENTO, 2022, p.51-52). E, na Grã-Bretanha, Bruce Dickinson da mundialmente famosa *Iron Maiden*, apoiu e votou no *BREXIT*, em 2016, proposta de saída do país da União Européia, algo que prejudicou a livre circulação de pessoas, mercadorias e capital dos britânicos e demais europeus (BORELL, 2021).[98] Boris Johnson, o primeiro-ministro da ocasião foi mais um político que alinhou-se com o momento de ascensão da extrema-direita no mundo e encampou o BREXIT. Ainda foram registrados no *metal extremo*, várias bandas de *black metal* concentrando-se na extrema-direita e seus valores conservadores na Europa e Ásia (KAHN-HARRIS, 2007).

Esses casos, servem para mostrar, o quanto esse fenômeno não foi isolado, afetou o globo todo, o Brasil e a Amazônia. Movimentos nacionalistas vinculados à extrema-direita, tem se fortalecido na Europa Central, Ásia, mundo muçulmano e outros países da América Latina (REIS FILHO, 2020), manobrando de maneira intensa e agressiva os meios digitais, especialmente as redes sociais. Símbolos associados aos *skinheads* e aos neonazistas e, portanto, à supremacia branca, passaram a ser muito utilizados pelos representantes da extrema direita como símbolo do nacionalismo (BENTO, 2022, p.61).

6.6 Interseccionalidade: intersecções da masculinidade e feminilidade

Uma grande porção de participantes da cultura do *heavy metal* são, predominantemente, brancos e homens (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2009, 2000). Um perfil reincidente na cena *heavy metal* de Belém-PA (MACHADO, 2004; SILVA, 2021, 2022, 2014, 2010). Entretanto, pequenamente, desde os anos 80 e 90, conviveram com músicos e fãs negros e

---

[97] ERNANI, F. Jon Schaffer (Iced Earth) diz que foi atacado com fezes e urina na prisão. Notícias **(Tenho Mais Discos Que Amigos, 23/07/2021)**. Disponível em:https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/07/23/jon-schaffer-fezes-urina-prisao/. Acesso em: 6 mai 2023; MIRANDA, I. Eleições nos EUA: 10 músicos do rock e metal que apoiam Donald Trump. **Notícias (Whiplash, 31/10/2020)**. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_738/325985.html. Acesso em: 6 mai2023; RODRIGUES, L. Tom Araya critica "esquerda" e cria mal-estar com fãs e colegas de Slayer. **Música (Rock, UOL, 30/10/2018)**. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/10/30/tom-araya-critica-liberais-e-cria-mal-estar-com-fas-e-colegas-do-slayer.htm. Acesso em: 6 mai 2023.

[98] BORELL, G.V. Arrependido? Bruce Dickinson votou a favor do Brexit e agora está reclamando. **Notícias (Tenho Mais Discos Que Amigos, 28/06/2021)**.Disponível em: https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/06/28/bruce-dickinson-brexit-polemica/. Acesso em: 6 mai 2023.

mulheres musicistas e fãs. A partir do século XXI até os dias de hoje, um balanceamento ocorreu, tanto em termos de bandas, quanto de público. Branquitude, negritude, gênero, classe, sexualidade e nação são encenações performativas que operam como fios emaranhados de identidade associados com a cultura do *heavy metal*. Por isso a importância da interseccionalidade para estudar as masculinidades e suas relações com as feminilidades da cena local.

As movimentações ativistas das feministas negras (EUA e Brasil) e chicanas/latinas (EUA e México), entre o final do século XIX até os anos 80, fizeram nascer as bases formadoras do conceito de interseccionalidade.

O final dos anos 80, testemunhou os estudos interseccionais virarem um campo de estudos institucionalizado, inserido no mundo acadêmico, sem deixar de lado a aliança com a prática política ativista que os originou. Kimberle Crenshaw, jurista negra norte-americana, com seu texto "*Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*" (1989), cunhou a primeira definição conceitual de "interseccionalidade". Depois, em 2002, no texto "Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero", escreveu assim:

> A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos,constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p.177)

Seguindo o rastro de Crenshaw, Patricia Hill Collins, eminente feminista negra norte-americana e socióloga, atuante desde os anos 60 em educação comunitária negra, nas universidades nas décadas de 70, 80 e 90, debatendo questões de gênero, sexualidade, raça e classe pela lente do feminismo negro e tendo publicado em 1990 o importante livro "*Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento*", junto com Sirma Bilge socióloga turca radicada no Canadá há décadas especialista em estudos de gênero e sexualidades, escreveu sobre "interseccionalidade" assim:

> A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação

> sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (COLLINS; BILGE, 2021, p.15)

Para o caso da minha tese, em que considero as masculinidades brancas moldando-se na cena *heavy metal* de Belém-PA (Amazônia, Brasil, América Latina), ao longo dos anos 80 e 90 do século XX até os dias de hoje do XXI, em relação às masculinidades não brancas (negras, negras/indígenas) e feminilidades brancas e não brancas (negras, negras/indígenas), os comentários de Nira Yuval-Davis e Mara Viveros Vigoya à respeito da interseccionalidade, são os que melhor se encaixam em minha problemática.

Yuval-Davis socióloga feminista branca israelita radicada em Londres na Inglaterra, teceu algumas críticas à interseccionalidade. Yuval-Davis colocou que mesmo:

> originalmente desenvolvida como um contraponto às políticas de identidade que enfatizavam (como também homogeneizar e reificar) versões unidimensionais de identidades, algumas dessas abordagens interseccionais se transformaram em um tipo de políticas de identidades fragmentadas, nas quais o foco não é mais, por exemplo, mulheres ou negros, mas mulheres negras (YUVAL-DAVIS, 2017, p.3)

Yuval-Davis não foi a primeira autora a criticar e rever o conceito e o uso da interseccionalidade. Dentro do próprio feminismo negro norte-americano, a própria Collins (1990) foi a precursora em sugerir que a interseccionalidade não fosse uma ferramenta analítica manuseada para apreender só as relações interseccionais de poder que impactam as relações sociais de mulheres negras, mais também, outros grupos sociais. Unindo-se a Collins, Yuval-Davis falou de uma outra expressão de interseccionalidade, que atendeu melhor às demandas revisionistas: a interseccionalidade situada. A interseccionalidade situada é "que analise interseccional deveria ser aplicada a todas as pessoas e não apenas para mulheres marginalizadas e racializadas, com quem a origem da teoria interseccional é historicamente ligada" (YUVAL-DAVIS, 2017, p.3). Ela continua dizendo:

> Nossa argumentação é que enquanto o politico, o profissional, e interesses disciplinares daqueles que usam a análise interseccional podem variar, apenas uma abordagem genérica à análise interseccional poderia finalmente evitar o risco de excepcionalismo e de reificar e essencializar fronteiras sociais. Como os estudos críticos de raça e estudos de etnicidade apontaram, não apenas pessoas negras são racialmente construídas, e feministas também lembram os homens eles também tem um gênero. Ainda mais importante para nosso interesse aqui, não apenas pessoas de minorias étnicas tem 'cultura e tradição'" (YUVAL-DAVIS, 2017, p.3-4)

Quanto às irredutibilidades, defende Yuval-Davis (2017, p.4-5), que ocorrem em uma abordagem interseccional situada, são cruciais "as diferenciações analíticas entre diferentes

facetas da análise social". Como por exemplo, os diferentes posicionamentos das pessoas ao longo das redes sócio-econômicas de poder, as perpectivas experienciais e identificatórias de onde elas pertencem e seus sistemas de valores normativos. Essas diferentes facetas relacionam-se entre si mas são também irredutíveis entre si. Elas precisam ser estudadas autonomamente, em vez de, automaticamente implícitas por cada uma como as políticas identitárias tendem a fazer. Ainda, os significados dessas diferentes facetas só podem ser entendidas em relação entre uma e outra. O fundamental aqui é que "nós precisamos de uma metodologia de pesquisa que combine a abordagem intercategorial com a intracategorial", já que as pessoas posicionadas nas mesmas posições sociais, muitas vezes, desenvolvem diferentes identificações, significados, atitudes normativas e ligações a elas.

A interseccionalidade situada, portanto, "em todas as suas facetas, é altamente sensível ao locais geográficos, sociais e temporais dos indivíduos particulares ou dos atores sociais coletivos examinados por ela, contestados, móveis e múltiplos como eles usalmente são" (YUVAL-DAVIS, 2017, p.5). Nessa abordagem, é preciso destacar a análise dos problemas de translocalidade (as formas que categorias particulares de divisões sociais tem diferentes significados – e muitas vezes relativos poderes diferentes – nos diferentes espaços nos quais as relações sociais analisadas tomam lugar), transcalaridade (as formas que diferentes divisões sociais tem muitas vezes diferentes significados e poder quando nós os examinamos em pequenas escalas familiares ou vizinhanças, em particulares cidades, estados, regiões e globalmente) e transtemporalidade (como esses significados e poder mudam historicamente e até em diferentes pontos dos ciclos das vidas das pessoas) (YUVAL-DAVIS, 2017, p.5).

O diálogo com Mara Viveros Vigoya começa aqui. A antropóloga colombiana negra feminista, ao discorrer sobre o uso da abordagem interseccional para estudar os diferentes grupos de homens existentes na América Latina, no caso da sua pesquisa, os da Colômbia:

> A analise interseccional, como forma de leitura das desigualdades sociais, refere-se à distribuição do poder e dos recursos da sociedade entre todas as posições, incluídas as dominantes, pensadas em todas as suas dimensões (FASSIN, 2015). Em meu trabalho, proponho uma análise interseccional, não apenas dos grupos sociais marginalizados, aos quais está vinculada historicamente esta teoria, mas também daqueles que ocupam posições dominantes em distintas ordens sociais, como os homens, as pessoas brancas ou mestiças de pele clara na Colômbia e as pessoas heterossexuais. Ao mesmo tempo, busco dar conta das desigualdades de gênero, classe e raça de forma diferenciada, levando em conta que cada uma dessas formas de dominação 'tem um discurso ontológico diferente da dinâmica das relações de poder, exclusão e/ou exploração' (YUVAL-DAVIS, 2015, p.194) (VIGOYA, 2018, p.23-24)

Ficou patente, pelo comentário de Vigoya, a decisão de optar pela interseccionalidade

situada elaborada e proposta por Collins (1990) Yuval-Davis (2017), por ela considerar a investigação das desigualdades sociais (distribuição do poder e dos recursos da sociedade) também entre os dominantes, não somente entre os marginalizados. Exemplificando, considerar também homens brancos heterossexuais, além de homens negros, homens mestiços de pele clara, mulheres brancas e mulheres negras. Daí, a necessidade de uma perspectiva teórico-política em que se considere uma "concepção de gênero como uma categoria relacional que dá conta de uma ampla dinâmica social na qual formas de dominação interagem em diferentes escalas (macro e micro)" (VIGOYA, 2018, p.59).

Da mesma forma que a minha pesquisa sobre os diferentes grupos masculinos na cena *heavy metal* de Belém-PA, lidou com a masculinidade branca cúmplice, suas performances de traços regressivos hipermasculinos ligados ao neoconservadorismo de extrema-direita, masculinidade branca antifascista, masculinidades não hegemônicas (não brancas (negras, negras/indígenas) e, suas relações com feminilidades brancas e não brancas (negras, negras/indígenas).

Fugir de um tipo mais "tradicional" e "clássico" da análise interseccional e, caminhar por uma estrada da interseccionalidade situada mais afeita às masculinidades latino-americanas e brasileiras, ao tratar das construções das masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA, foi um dos objetivos dessa pesquisa.

Embora muitos(as) possam argumentar que, a maioria dos homens brancos heterossexuais classe média/média alta com ensino superior completo mais pós-graduação (especialização e mestrado), profissões liberais tidas como "tradicionais" e "prestigiadas" (advogado, odontólogo, economista, arquiteto, contador, engenheiro), origens em famílias de políticos, magistrados e servidores públicos e moradias em bairros centrais da cidade (Nazaré, Campina, Cidade Velha, Batista Campos), o grupo dominante da cena *heavy metal* de Belém-PA, não é, necessariamente, subjugado, existiram outros grupos de homens, produtores de "música pesada" na capital paraense. Homens não brancos heterossexuais classe média baixa moradores de bairros periféricos da cidade (Jurunas, Guamá, Sacramenta, Una), alguns com o Ensino Médio completo e outros Ensino Superior completo, atuando como professores, administradores, contador, mecânico, tatuadores, trabalhadores de supermercado, uma oscilação entre algumas profissões liberais e trabalhos braçais e menos exigentes quanto a qualificação, estão presentes. E, também, alguns deles, são moradores de municípios (Ananindeua, Santa Izabel, Castanhal) e distritos integrantes da Região Metropolitana de Belém (RMB) (Icoaraci), localidades essas, afastadas da capital e seus bairros centrais. Esses diferentes grupos de homens mostraram as masculinidades presentes na cena e, mostraram

músicos/fãs que se encaixaram entre os "dominantes" e "subjugados", atuantes em suas movimentações.

Foi importante adicionar mulheres brancas heterossexuais classe média/média alta com Ensino Superior Completo, atuando em recursos humanos, biblioteconomia, publicidade, produção cultural, administração e, mulheres não brancas (negras, negras/indígenas), cis heterossexuais, LGBTQUI+, classe média baixa, moradoras de bairros periféricos atuando na tatuagem, como técnica de enfermagem e vendedoras informais que, relacionam-se com esses homens, estabelecendo diferenças em relação a eles por conta de seus marcadores identitários, operando agências, resistências à essas hegemonias masculinas e propondo existências plurais na cena local.

Segundo JJ Bola (2020, p.107), os "homens são diferentes das mulheres, mas os homens também são diferentes dos homens", os homens são diferentes entre si, porque existem variações da masculinidade e da virilidade.

Sendo assim, advoguei o emprego das lentes analíticas do conceito feminista da interseccionalidade que, foi de muita utilidade para esse estudo de como questões de masculinidade, branquitude, nacionalidade, neoconservadorismo e classe interseccionaram para moldar as identidades masculinas performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA. Connell (2005, p.76) sumarizou isso, tranquilamente, ao enfatizar que "para entender gênero, então, nós precisamos constatemente ir além do gênero. O mesmo é aplicado ao contrário. Nós não podemos entender classe, raça ou desigualdade global sem constantemente mover-se em direção ao gênero". Bola (2020, p.109) explicou ainda mais:

> Mas somos pessoas complexas, com várias camadas, e vários elementos das nossas identidades condicionam o modo como a sociedade nos trata, pois esses elementos tem relação direta com as diferentes repercussões dos sistemas sociais em nossos cotidianos. Em outras palavras, partes das nossas identidades se sobrepõem, algumas nos dando vantagens ou privilégios, enquanto outras partes nos oprimem e formam obstáculos ou barreiras variadas (BOLA, 2020, p.109)

Essa análise das nuances dos elementos identitários, continuou o autor (2020, p.110), é essencial "para compreendermos como as nossas experiências diferem uma das outras como resultado das nossas identidades, para não falar no quanto essa crítica nos revela sobre as estrututras hierárquicas da sociedade". Portanto, conceitualmente, a interseccionalidade relaciona-se com o *heavy metal* de Belém-PA, no qual, os elementos da identidade estão interligados nesses enclaves.

Após essas resumidas análise histórica e descrição das práticas sociais das

masculinidades da cena *heavy metal* belenense, no decorrer dos anos 80 e 90 do século XX, até certo estágio do XXI. Só desse modo parti para suas ações em ambientes digitais, nos anos 2000 do século XXI, mais precisamente, 2015 até 2025, o epicentro dessa tese.

Fiz, não me concentrando exclusivamente nas plataformas digitais (*youtube*, *facebook*), *sites* e *blogs*, mais também, dialogando com as evidências encontradas no mundo físico. Coletei um material considerável de ações de usuários(as) nas plataformas digitais que, me ajudaram a entender as masculinidades da cena belenense. Todavia, quando se tratou de detalhamentos necessários às elucidações de questões de gênero, sexualidade, raça, classe, idade, nacionalismo e neoconservadorismo, fixei um diálogo contínuo entre cena e ambientações digitais. Os exemplos mais gritantes disso, foram não abrir mão das entrevistas, para explicar melhor os laços entre hipermasculinidade, neoconservadorismo e *heavy metal* mais estética antifascista e dinâmica das relações de gênero, dados pelas suas produções audiovisuais (mais concentradamente, os videoclipes), plataformizados em rede, via *youtube*, *facebook*.

As seções VII e VIII, são estudos à partir dos videoclipes das bandas/artistas Roosevelt Bala, *Stress*, *DNA*, *Inferno Nuclear*, *Social Hate* e produção audiovisual da *Rhegia*, com relação às masculinidades da cena. E, amostrei seus traços regressivos hipermasculinos, suas interrelações com questões de gênero, sexualidade, raça, classe, idade, nacionalismo, neoconservadorismo e conexões com a estética antifascista, visíveis nas plataformas digitais e, concomitantemente, na própria cena local.

7.“*Rocker Old School* Conservador (de valores, honra e respeito) é Verde e Amarelo!...”: masculinidade cúmplice branca, hipermasculinidade performada, neoconservadorismo e *heavy metal* em ambientes digitais

7.1 “Eu também fui aquele *Rocker* de Esquerda, contra o SISTEMA...”: hipermasculinidade, branquitude, autenticidade e neoconservadorismo performados nos videoclipes, “*Working To Pay My Beer*”, “*Motorocker, a Lenda*” e “*Ditador do Metal*” à luz dos roteiros performáticos

7.1.2 “*Working To Pay My Beer*”

7.1.2.1 *DNA*: histórico e produção audiovisual

A *DNA*, entre 2011 e 2015, marcou a cena local, pelo seu mais recente retorno aos palcos, além de suas produções fonográfica e audiovisual inéditas. O álbum “*Love And Hate*”, foi lançado oficialmente, no dia 23 de outubro de 2015, em um show no Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH), outrora espaço que abrigou uma concentração grande de shows de *heavy metal* nas décadas de 80 e 90. Contou com grande produção, divulgação e participação especial da *Mitra*, relevante nome da “música pesada” da capital. Impulsionando ainda mais a propagação desse trabalho, foram lançados, no mesmo ano, “*Deadly Attack*” e “*Working To Pay My Beer*”, dois videoclipes de duas músicas do álbum.

Esses videoclipes, estrearam no canal próprio da banda, no *youtube*, importante plataforma de compartilhamento de vídeos. Com o fim do “*Fúria Metal*” em 2000, programa do canal *MTV* Brasil, dedicado ao *heavy metal* e *hardcore*, a exibição de videoclipes de *heavy metal*, mudou completamente de direção. E, acabou indo para as plataformas, como o *youtube*. As bandas locais, passaram a utilizá-lo para escoar seu conteúdo audiovisual, desde 2009, quando a *Disgrace And Terror*, mostrou “*Gas Chamber*”, videoclipe da faixa de “*Terror Nuclear*”, *CD-Split*, dividido com a *Inferno Nuclear*.

Ambos os clipes da *DNA*, contaram com equipes de produção que iam desde a direção, produção, montagem, fotografia, filmagem, edição, atores e atrizes. Apesar de gastos menores, o profissionalismo dominou, em grande medida. As diferenças residem mais nos tipos de produção e financiamento. “*Deadly Attack*” foi pensada e executada pela *3D LUX Filmes*, produtora privada, atuante entre 2013 e 2018, contratada e paga pela banda. E, “*Working To Pay My Beer*” foi uma iniciativa acadêmica gratuita, vinda do curso de Artes Visuais, na disciplina sobre produção audiovisual, mas que, contou com os requisitos básicos mencionados para esse tipo de empreitada.

Especificamente, “*Working To Pay My Beer*”, mostrou uma narrativa com personagens que, via suas ações, estabeleceram representações e suscitaram questões de gênero, classe,

raça e sexualidade. Todas elas, girando em torno da masculinidade construída pelas imagens, sons e letras desse produto midiático.

7.1.2.2 "*Working to pay my beer*": concepção e produção do videoclipe

"*Working To Pay My Beer*", foi um videoclipe que nasceu do diálogo entre Mauro Seabra e Paulo Roque, professor do curso de Artes Visuais da Faculdade Estácio/Unidade Belém e Diretor de Produção Artística da RBATV/BAND. Paulo é também, fã da *DNA* e demonstrou grande entusiasmo pela proposta, surgida em uma aula. Mauro esclareceu:

> Uma proposta, de um trabalho. Eu tava fazendo o curso de produção audiovisual. E, era voltado pro cinema e televisão. E, tinha um amigo nosso lá, amigo meu, na verdade. O Paulo Roque que, tava dando aula pra gente, de edição de vídeo. E, conhecia o trabalho do *DNA*. Aí, ele disse assim pra mim: 'Quando é que tu vai me dar uma chance de produzir um clipe do *DNA*?'. Aí, eu virei pra ele: 'Agora! O próximo clipe é teu. Bora fazer'. Ele: 'Cara, posso mesmo?'. Eu: 'Pode'. Ele: 'Tá aí! Então, vamos embora! Eu quero fazer esse clipe'. Eu: 'Vamos sentar, pra ver valores e tudo'. Ele: 'Não! Não quero nada! Eu quero fazer o clipe do *DNA*, eu gosto da banda. Quero ajudar vocês'. Eu: 'Tá bom! O que tu precisas?'. Ele: 'Escolhe a música que vocês querem gravar. A única coisa que eu quero de ti é o roteiro' (SEABRA, 2022).

Uma "broderagem masculina" envolvendo trabalho acadêmico e admiração pela banda, levaram a um videoclipe gratuito. Não é à toa que, os atores e atrizes selecionados eram estudantes do curso, exceto um ator. Ele trabalhava em um dos locais usados para as filmagens. E, a direção, produção, roteiro, fotografia, filmagem, edição e locações ficaram à cargo de Mauro e Paulo. Os locais de filmagens usados foram: os fundos da Faculdade Estácio (VALE, 2011, p.98-124)[99] e o andar de cima do Bar Cosa Nostra (BRAGA, C.; CABRAL, D.; OLIVEIRA, E.; SILVA, E., 2016, p.1-16).[100]

Paulo apontou para a música "*Working To Pay My Beer*" para fazer o clipe, por "gostar daquela da cerveja, aquela História da cerveja, daria um clipe legal" (SEABRA, 2022). Com a

[99] A Universidade Estácio de Sá (UNESA) é uma universidade privada brasileira, fundada em 1970, pelo então magistrado João Uchôa Cavalcanti Netto. Começou no bairro carioca de Rio Comprido, Zona Central, como uma faculdade de Direito. Depois, em 1998, expandiu nacionalmente, por vários estados brasileiros, dentre eles, o Pará. Desde 2005, ela é sustentada por mantenedoras como a Faculdade do Pará (FAP). Oferece cursos presenciais e à distância. Localiza-se na Avenida Governador José Malcher, N°1148, bairro Nazaré, centro de Belém, capital.

[100] O Cosanostra Caffé e Tabacaria foi inaugurado em 1986, por Gualberto Mario Dedini, argentino que veio para o Brasil desde a década de 1970. Localizado na travessa Benjamin Constant, entre as avenidas Brás de Aguiar e Gentil Bittencourt, bairro de Nazaré, área central e nobre da cidade. bairro de Nazaré, área nobre da cidade, possui dois andares e uma decoração "híbrida", tanto considerada "rústica" como também de pub ou bar, com quadros que destacam não somente o próprio estabelecimento (como reportagens, crônicas e certificados de premiações), como também cartazes sobre bebidas alcóolicas, em especial cerveja. Mantem uma programação fixa de segunda à sábado, com cardápio e atrações musicais que passeiam pela MPB, pop rock, blues e jazz. Junto com o Roxy Bar (37 anos), é um dos bares mais antigos de Belém, com 36 anos de existência.

música do clipe definida, Mauro e Paulo fizeram "o roteiro em cima da letra da música" (SEABRA, 2022). Ela "fala de um cara que se mata trabalhando, pra ganhar dinheiro e ir pro bar encher a cara, certo?" (SEABRA, 2022). Já, Alexandre Ribeiro (2022), guitarrista e letrista dessa música, afirmou ter se inspirado em uma cena de filme norte-americano, na qual um homem trajava uma camisa com esses mesmos dizeres mais a sua admiração pelo consumo de cerveja. Porém, "'*Working To Pay My Beer*', já é uma pegada, assim, diversão. Fala um pouco daquele lance 'sexo, drogas e *rock and roll*', né?" (RIBEIRO, 2022). Aqui, para Alexandre, "drogas, no sentido da cerveja" e, o apelo sexual foi a "pegada de mulher, *dancing queens*, que eu botei na letra" (RIBEIRO, 2022).

Além da base fílmica, Alexandre não nega serem o *heavy metal* e o *hard rock*, os subgêneros que mais aprecia e, o influenciam. Eles mesmos, em especial o *hard rock* ou *glam metal* como muitos se referem, passeiam por temáticas dionisíacas que, constantemente pontuam o comportamento hedonista, em busca de prazeres exacerbados, como festas, relações, sexo e drogas (KUMMER, 2016, p.35-108; WALSER, 1993, p.117-128; WATTS, 2016, p.165-179; WEINSTEIN, 2000, p.33-38). *Iron Maiden*, *Saxon*, *Krokus* e *Judas Priest*, essas últimas, as preferidas do músico da *DNA*, por exemplo, são bandas que revelaram em vídeos de suas músicas, narrativas que apontaram para androginia, virilidade, força, potência e objetificação, retratadas em deuses, reis, guerreiros, operários, criminosos e motociclistas (ASHEDE; FOKA, 2020, p.97; AVELAR, 2016, p.17-44; LOPES, 2006, p.75-76), personagens masculinos recorrentes na produção audiovisual da década de 80 (WALSER, 1993).[101]

"*Working To Pay My Beer*" mostra em suas cenas, imagens de um roteiro de masculinidade, entrecortado por elementos como o trabalho, a roupa operária, consumo de alcool, dinheiro, sexualidade e raça, que situam a identidade do trabalhador, o ser homem trabalhador.

7.1.2.3 "*Working to pay my beer*": roteiro de masculinidade performado através do audiovisual

Conforme fui pesquisando no *facebook*, sinais da produção audiovisual da *DNA* do *youtube* compartilhada, me deparei com o perfil de Mauro "Gordo" Seabra, baterista da

[101] Ver: IRON MAIDEN. Iron Maiden - The trooper (1983). **Iron Maiden**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X4bgXH3sJ2Q. Acesso em: 11 mar.2022; JUDAS PRIEST. Breaking the law (1980). **Judas Priest**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L397TWLwrUU. Acesso em: 11 mar.2022; KROKUS. Krokus - Screaming in the night (1983). **KrokusEVO**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=reL4GuYhtMY. Acesso em: 11 mar.2022; SAXON. Power and glory (1983). **Saxon**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3pESK87BCn0. Acesso em: 11 mar.2022.

banda. Nele, no dia 16 de novembro de 2015, ele compartilhou com amigos e conhecidos, o *link* do *youtube*, para eles assistirem "*Working To Pay My Beer*". Este, foi lançado um mês antes. Mostro e cito os comentários deles à respeito do clipe.

Fig.25: Comentários no facebook sobre o videoclipe de "*Working to pay my beer*", após seu lançamento.



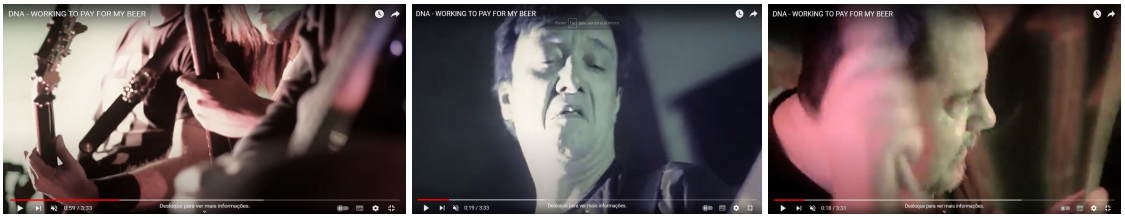
Fonte:SEABRA, M. **Publicações (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.facebook.com/profile/100001882719477/search/?q=WORKING%20TO%20PAY%20MY%20BEER. Acesso em:9 mar.2022

"Boa noite cinderela" e o "famoso rupinol", são medicamentos que, ao serem ingeridos, induzem qualquer pessoa ao sono. Os termos usados pelos usuários em seus comentários, podem parecer deslocados e sem ligação com o videoclipe da *DNA*. No entanto, eles se referem ao final dele, no qual, num bar duas mulheres põem essa substância no copo de cerveja de um homem, deixando ele sob o seu efeito e fazendo-o dormir.

Quem é esse homem? Quais marcadores sociais definem sua identidade, sua masculinidade? Quais imagens dele são apresentadas na narrativa desse videoclipe? Como sua relação com as representações dessas mulheres nas cenas do videoclipe moldam seu processo identitário? Qual o roteiro de performance de masculinidade encenado por esse trabalhador? Como ele se dá?

O clipe começa com seus nove segundos, já mostrando a *DNA*, típica banda de *heavy metal*, tocando, fazendo a execução da música. Todos, músicos homens, brancos, classe média e média alta. A câmera se movimenta conforme os andamentos sonoros guiados pela guitarra de Alexandre. Os demais, Bruno Carrera (vocalista), Paulo Henrique (guitarrista), Mauro (baterista) e Sidney K.C. (baixista). Muitos *closes* são dados com ênfase nos manuseios dos instrumentos realizados pelos músicos com suas mãos e dedos, como uma forma de mostrar autenticidade ao ato de tocar *heavy metal*. Todavia, não somente isso. Como também, alguns ângulos na maneira de empunhar as guitarras e o contrabaixo, mostrando homens que se definem por levantar seus instrumentos de trabalho, próprias extensões dos seus corpos masculinos, algo muito fálico, falocêntrico (WEINSTEIN, 2009, p.17-18).

Figs.26, 27 e 28: Cenas da *DNA* no videoclipe "*Working To Pay My Beer*"



Fonte: DNA. Working to pay my beer (clipe, 2015). **DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021

São captações de seus músicos em um show ao vivo qualquer da banda. Transbordadores de um exagerado tecno-poder masculino do *heavy metal* (culto do herói da guitarra, domínio técnico do instrumento, volume intenso, um certo poder sexual). E, ele é fechado com esse domínio físico da máquina (os instrumentos musicais) (DENSKI; SHOLLE, 1992), remetedor de outra ancestralidade, a dos primeiros músicos de *heavy metal* dos anos 1970 e 1980. Pelo menos, nesse pedaço do clipe, ele cumpre um ponto fundamental dos videoclipes de *heavy metal* que é "representar e produzir espetáculos que dependem dos seus apelos à exclusão de mulheres" (WALSER, 1993, p.115). Em outras cenas mais à frente, elas aparecem, contudo, secundarizadas e frequentemente com menos aparições do que o personagem masculino, o principal.

Fiquei me perguntando, incomodado: e, se fossem mulheres fazendo esses movimentos ou, até músicos negros, que sempre tiveram papel de destaque no *rock*, mas foram aos poucos discriminados, excluídos, invisibilizados e apagados da memória roqueira? A pergunta me ajudou a entender que, o gênero masculino é identificado no tempo, por meio dessa repetição de atos estilizados (BUTTLER, 2003, p.200-201). Esses atos performativos produzem essa significação cultural e exibem uma determinada noção de sexo masculino essencialista, a que domina no *heavy metal*.

São também indicativos, das disciplinarizações e regulações, pelas quais os corpos passam, dentro da biopolítica praticada em nossa sociedade, na qual a música insere-se (FOUCAULT, 1988, p.129-135). Impõem-se controles para encaixar os corpos dissidentes na dita "norma". E, as desigualdades de gênero na "música pesada" transbordam, nesse sentido, para a segregação horizontal do sexo (crença no estereótipo da mulher que "não se encaixa" ou "não é boa" para o *metal*) e vertical (monopólio masculino das bem pagas e prestigiadas funções de uma banda, deixando às mulheres apenas o cargo de vocalista) (BERKERS; SCHAARP, 2018, p.66).

Num próximo momento do clipe, aparece um jovem trabalhador branco, usando luvas, camisa verde escura com mangas, calça jeans e cabelo curto. Ele está trabalhando no que parece ser um ferro-velho. Remexendo em lixo de metal, levantando e mudando de lugar

grandes placas de aço, carregando canos de plástico, barras de ferro e apertando parafusos. Todas essas atividades são repetitivas, cansativas e irritantes. As expressões do operário denunciam essas características do seu trabalho. Não obstante, a *DNA* canta: "*There are many ways to commit a crime*/*Time's passing fast and it blinds your eyes*/*You see many people showing their guns*/*This is no place to live for anyone*/*Open your mind*/*And discover the way*/*I'm working so hard, so hard*/*To pay for my beer*" (Tradução minha: "*Existem muitas maneiras de cometer um crime*/*Tempo está passando rápido e cega seus olhos*/*Você vê muitas pessoas mostrando suas armas*/*Esse não é um lugar para ninguém viver*/*Abra sua mente*/*E descubra o jeito*/*Eu estou trabalhando tão duro, tão duro*/*Para pagar pela minha cerveja*").

Fig.29 e 30: Imagens do trabalhador no ferro-velho e repetindo várias tarefas braçais.





Fonte: DNA. Working to pay my beer (clipe, 2015). **DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021

O trabalho é, junto com o desempenho sexual, uma das principais referências para a construção do modelo de comportamento dos homens (NOLASCO, 1993, p.50). Algo que os acompanham desde a infância: os meninos serão reconhecidos como homens quando começarem a trabalhar. Com o trabalho, uma dimensão cartográfica está embutida e ela proporciona uma linha divisória entre as vidas pública (entrada no mundo do trabalho, solidariedade operária, dinheiro e poder) e privada (saída do âmbito familiar, independência financeira, compromisso com a produção e a reprodução dos valores da ordem capitalista) (NOLASCO, 1993, p.50-51). A esperteza, a prepotência, a dominação, capacidade de ação, praticidade, objetividade, competição, iniciativa e sucesso, são elementos capitalistas incorporados ao padrão de conduta dos homens e, atributos de sua virilidade (NOLASCO, 1993, p.53-54). E, a repetição, o continuísmo e a estranheza do processo produtivo tornaram-se parâmetros dos seus cotidianos, desde o século XVIII até os anos 70 do XX, quando uma crise mundial do capitalismo abalou os centros industriais e a masculinidade popular (JABLONKA, 2021, p.251; NOLASCO, 1993, p.57), algo

visualizado na lide do jovem operário branco classe média, durante as primeiras cenas do clipe.

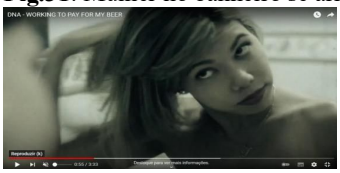
Ele atingiu, nas famílias, tanto o marido imerso no desemprego longo, quanto o pai imigrante sobrevivendo em canteiros de obras (JABLONKA, 2021). Especialização, qualificação, feminização, automatização, terceirização e individualização, foram mudanças técnicas e sociológicas que alteraram o exercício da masculinidade e virilidade no âmbito operário (PILLON, 2013, p.387-390).

Mas, apesar desses desiguais contextos econômico e de condições de trabalho, inclusive com a automatização industrial fazendo desaparecer profissões "operárias" (operário de chapas metálicas, operador de torre de perfuração, técnico em eletromecânica, motorista de caminhão e maquinista) (JABLONKA, 2021, p.259), o trabalhador do ferro-velho de *Working To Pay My Beer*, seguiu representando a resistência viril operária branca, sem desaparecer totalmente, naquele instante até hoje.

Contestando insidiosamente o sumiço de seu ofício, engajando-se repetitivamente em movimentos forçosos de carregamentos metálicos (o aperto repetitivo do parafuso, por exemplo) e reativando uma forma masculina, que está em insistente desaparecimento (PILLON, 2013, p.385). Nessa profissão, o recurso à força permanece imperativo por causa da sua forma de organização e, o corpo fortalecido pela disciplina, repetição chega à exaustão, exaure-se por chegar na perfeita execução das tarefas (NOLASCO, 1993, p.60). Desse jeito, assegura o seu lugar no grupo dos homens, porque esteve "à altura da possibilidade que lhe é oferecida de fazer crescer sua honra buscando a glória e a distinção na esfera pública" (BOURDIEU, 2012, p.64) do trabalho (NOLASCO, 1993, p.60).

A *DNA*, até canta nessas primeiras estrofes da música, que diante de "um lugar para ninguém viver", cheio de "várias maneiras para cometer um crime" e com "muitas pessoas mostrando suas armas", o "trabalho duro" desse trabalhador braçal, abrirá a sua mente. Pelo trabalho, descobre um jeito de escapar da ilegalidade, mantendo sua renda e potencializando sua masculinidade, ao ponto de exercer suas práticas viris gestadas no ferro-velho, afirmando-as novamente, durante seu lazer, em um bar, como mostram as próximas cenas do clipe.

Fig.31: Mulher no banheiro se arrumando e maquiando.



Fonte: *DNA. Working to pay my beer* (clipe, 2015).**DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021

Ao seguir as imagens de som e fúria dessas encenações (SOARES,2014, p.330) embaladas pelo *heavy metal* corrido da *DNA*, percebe-se que, enquanto o homem trabalha esforçadamente em local externo, público, duas mulheres se arrumam em frente à um espelho de um banheiro, no qual ambas preparam-se e maquiam-se. Pelos formatos e contornos do espelho e parede, elas certamente, estão na mesma residência, privada, logradouro doméstico.

Essas cenas que, se mostram simultâneas, dão-se em localidades e momentos díspares. Trazendo à tona, a constituição da masculinidade em relação à feminilidade. O homem, aqui, define-se em referência às mulheres, como aquele que tem toda a liberdade em investir e atuar em todas as esferas – economia, guerra, poder, esporte, trabalho -, materializadas na cidade, nos espaços públicos, tidos como aqueles usados para a palavra, os discursos, as negociações, as diversas ações (JABLONKA, 2021, p.49-50). Enquanto, as mulheres, de acordo com o patriarcado, sistema social focado no homem, interpreta biologicamente os corpos femininos, naturalizando para eles as funções reprodutora, materna, matrimonial, relegadas a serem exercitadas no plano doméstico (JABLONKA, 2021, p.49).

Portanto, o esforço, a força, a energia muscular, a iniciativa, o manuseio e a prática demonstrada pelo trabalhador do ferro-velho, são atribuições da virilidade operária, que dentro desse convívio social, marcado pela dominação masculina, geram as desigualdades de gênero, as dissimetrias fundamentais entre homens e mulheres, reforçadoras da inferioridade e exclusão femininas (BOURDIEU, 2012, p.55).

Após essa parte do clipe, a *DNA* aparece em mais um momento ao vivo, com os *air guitar*, *air bass*, bateria veloz e agressiva, *headbanging* e a voz grave, violenta de Bruno Carreira, dizendo: "*You're with your favorite girl*/*Sex machines and rock'n roll queens*/*Burnning desires set my heart on fire*/*Your satisfaction is my inspiration*" (Tradução minha:"*Você está com sua garota favorita*/*Máquinas sexuais e rainhas do rock'n roll*/*Queimando desejos incendeia o meu coração*/*Sua satisfação é minha inspiração*"). A corporalidade do *heavy metal* indica as relações entre dança e performance que, exibem as "convenções corporais dos gêneros musicais" e trazem "indícios dos aparatos discursivos em clipes", resultando em um "importante aparato de reconhecimento de matrizes estéticas" da "música pesada" (JANOTTI JR, 2005, p.10; SOARES, 2014, p. 330).

Entretanto, são matrizes nas quais estão os lugares do fazer, manuseio, execução, controle, ação e violência, tidos como masculinos, atravessados pelo sistema patriarcal dominante, no qual encontra-se tal gênero musical (VASAN, 2011; WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2009). Eles são de honra, prestígio e status, adequados às suas normas. Por sua

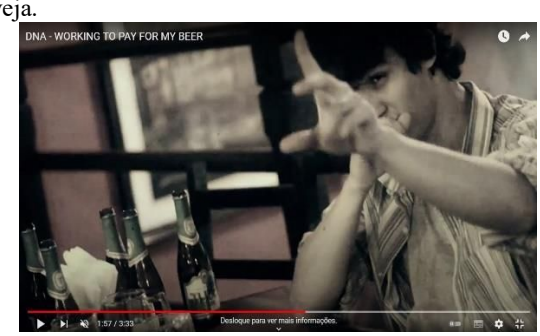
vez, diferenciam-se dos do feminino, sendo esses, deixados para a passividade, admiração, inspiração e objetificação. O contrário, para as mulheres, as colocaria como desviantes dessas regras (BATISTA; SANTOS, 2020, p.1-22; PACHECO, 2006, p.1-8).

A música, as imagens e os personagens, nos levam a um bar. O trabalhador usando calça *jeans* preta, camisa verde com tom acinzentado, uma camisa de botão listrada por cima e tênis, difícil de precisar qual tipo e cor, porque a câmera não chega a captar o seu corpo inteiro. Ele adentra, olhando maravilhado com o bar, tendo um balcão extenso do seu lado esquerdo. E, conforme adentra nele, vê um salão com mesas e cadeiras, sem ninguém e senta-se sozinho. A partir daí, ele começa a pedir vários *chopps*, seguidamente. E, consumindo-os com aceleração.

Esses momentos, acabam marcando "*Working To Pay My Beer*" a partir da relação que ela traz com a "memória social", de uma Belém urbana e noturna, uma possível "*Metal City*", da qual *headbangers* apropriam-se no quesito sonoro-musical, diante de bares, casas de shows, pontos de encontro, aparelhos de som, acrescidos pelas linguagens radiofônica, televisiva e telefonia móvel (JANOTTI JR, 2005, p.6; SOARES, 2014,p.335).

Fig.32 e 33: Trabalhador no bar consumindo e pedindo cerveja.





Fonte: DNA. Working to pay my beer (clipe,2015). **DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021

Então, o personagem, após secar copos de *chopp* e garrafas *longnecks* de cerveja, mesmo mostrando desorientação, leve tontura, soluço e sonolência, ele continua pedindo mais ao garçom, resistindo com postura firme, sólida, reta, investindo em sua visceralidade (BOURDIEU, 2012, p.92). Como se a cerveja significasse um tipo de teste, uma prova de hombridade entre seus pares, ser respeitado por eles (OLIVEIRA, 2004, p.261). A bebida alcóolica é um dos muitos objetos que conferem ao homem uma qualidade viril. Sua ingestão, favorece a sociabilidade masculina, a interação entre homens, a solidariedade viril. Confraternizações, comemorações tem no álcool permissões e vetores que guiam essas ocasiões másculas (JABLONKA, 2021, p.80).

Todavia, nessas imagens, esse jovem operário, está bebendo cerveja sozinho. Logo, estão em jogo nesse momento do roteiro desse personagem, seus vigor e força do corpo, traduzindo-se na compreensão de uma maior "resistência" desse organismo em relação ao feminino (ZANELLA, 2011, p.4), já que, mesmo depois das mulheres também chegarem ao bar, não consomem cerveja quando estão no balcão e, nem ao sentarem na mesa onde esse rapaz está.

Tanto que, essa demonstração de força, deságua em sentimentos de confiança, convicção quanto às duas moças no recinto. Primeiro com olhos arregalados, espantado com elas ao chegarem. Depois, quando eleva a mão direita fechada à boca, cobrindo-a, encostando no nariz e fechando um pouco as sobrancelhas e os olhos, mostrando uma certa confirmação da beleza das moças. Por fim, ele gesticula, levantando um pouco o copo com cerveja, sinalizando um convite para elas sentarem com ele.

Fig.34 e 35: Homem levantando o copo de cerveja em forma de convite para as mulheres



Fonte: DNA. Working to pay my beer (clipe, 2015). **DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021

Elas aceitam. Sentam-se com ele e, os três começam a conversar, rir e trocar carícias (beijos e abraços). Somente ele, continua bebendo. Numa cena anterior, ele já havia puxado um bolo de notas de cem reais para pagar ao garçom o que havia consumido quando estava bebendo solitariamente.

Aqui temos um homem e duas mulheres se encontrando e frequentando o mesmo lugar. Situação que retrata os sexos se procurando, numa intimidade chamada sedução, romance, amor e sexo.

A sedução é uma relação social altamente codificada. São dois os códigos que, remetem a uma tradição da galanteria. O convite para sentarem juntos foi feito pelo homem e, não pelas mulheres. E, os contínuos pedidos e ingestão de cerveja, feitos apenas pelo homem. Ele honra as mulheres no âmbito dessa civilidade erotizada, significando uma certa submissão delas, já que os elogios feitos a elas pelo olhar, já manifestaram sua autoridade, superioridade.

Elas viraram objetos do seu julgamento, quando essa autoridade foi reforçada pela ideologia cavalheiresca, supervalorização da aparência das mulheres e a cortesia de proteção. Os olhares trocados entre eles, nas imagens, revelam a erotização dos corpos das mulheres, via um olhar masculino que objetifica, transforma-as em mercadorias sexuais.

Por isso, essas gentilezas, perpetradas por ele, de fato são importunações. Elas mostram-se difíceis de perceber, mas são tais sutilezas que fazem das culturas amorosas, lugares de desigualdades de gênero. Sem igualdade na relação de sedução, troca, comunhão mínima de intenções, atenção aos sinais de receptividade e não receptividade.

Não apenas questões de gênero perpassam pelo roteiro de masculinidade desse personagem. Afinal ele é homem, heterossexual, classe média baixa e branco. Componentes de raça e classe estão nessa narrativa audiovisual. Um pouco antes das moças se juntarem a ele, em sua mesa, o garçom é chamado. O jovem trabalhador do ferro-velho quer pagar a rodada de cervejas que bebeu. Ele está com o dinheiro do trabalho diário. Aparentando um pouco de embriaguez e estado de soluços, quando o garçom se aproxima da mesa e, o homem tira do bolso de sua camisa de botão, um maço de notas de cem. Ao pegar uma nota dele, o garçom abre bem ela, estica-a e levanta-a para o alto, em direção à luz. Ele começa a verificar a autenticidade da nota e, enquanto faz isso, vira o rosto, lançando um olhar suspeito, duvidoso, parecendo não acreditar que esse consumidor possa arcar com toda essa despesa.

Fig.36, 37 e 38: Jovem trabalhador pagando ao garçom parte do seu consumo de cerveja.

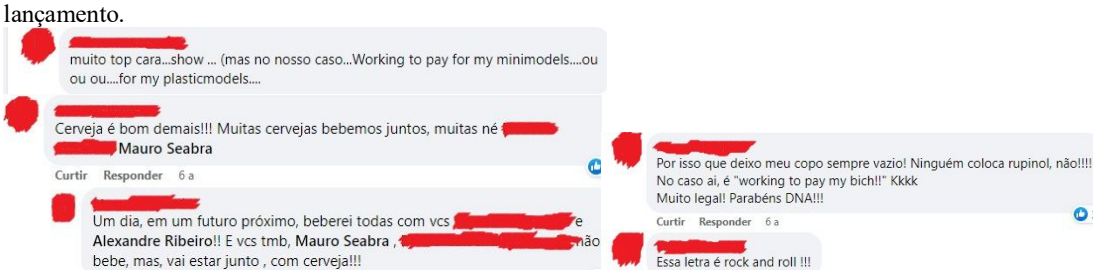


Fonte: DNA. Working to pay my beer (clipe, 2015). **DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021

O trabalhador presente no bar, quando do pagamento de seus consumo parcial, ao fazer questão de sacar um conjunto de notas de cem reais do bolso, deixando-as à vista para o garçom as ver e, após isso, entregando uma a ele, quis expor sua vantagem salarial, seu poder de compra e inteligência apurada, para entender que, esses gestos reforçam sua aura de superioridade (CARDOSO, 2014, p.17).

Retornando aos perfis da *DNA* e seus músicos do *facebook*, percebi que, no compartilhamento do *link* de lançamento do videoclipe, Mauro Seabra, seu baterista, tinha mais comentários em sua publicação:

Fig.39, 40 e 41: Comentários no *facebook* sobre o videoclipe de "*Working to pay my beer*", após seu lançamento.



Fonte: SEABRA, M. **Publicações (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.facebook.com/profile/100001882719477/search/?q=WORKING%20TO%20PAY%20MY%20BEER. Acesso em:9 mar.2022

Os dois primeiros comentários de usuários, abordam os papéis desempenhados pelas duas mulheres, especialmente, ao término do clipe. E, o terceiro é acerca da solidariedade viril entre os usuários em torno da cerveja. Mas, não apenas eles, mais também, o restante dos músicos da *DNA*.

A respeito do final do clipe, em um determinado momento, quando o homem está distraído conversando com uma das mulheres, a outra coloca algum tipo de substância no seu copo, que o faz desmaiar e roubam seu dinheiro, finalizando o clipe. A partir desse episódio, as falas acima extravasaram comentários com relação aos corpos femininos e os usos de suas sexualidades, aparecidas nas narrativas audiovisuais do *heavy metal* local. Como se fossem objetos, para os quais devem direcionar seus investimentos oriundos de seus salários, para "montá-las", "moldá-las", como se fossem "artificiais", à luz dos seus desejos, visando apenas "satisfazê-los", esses homens também, as colocam enquanto "putas" ("*bitches*") que, "ludibriam" os homens com "carinhos", colocam "rupinol" nas suas bebidas, "aproveitando-se" deles. Não obstante, o crime realmente ocorrer, as mulheres não podem definir sua própria beleza, sem a dependência dos critérios definidores masculinos? Não pode se vestir livremente, sem passar por qualquer tipo de erotização dos seus corpos? Não podem recusar a submissão a um homem e a entrada em uma relação sexualizada? E, não foi irônico, depois do poder masculino exibido no clipe, as mulheres terem usado o "boa noite cinderela" no operário? O humor da situação, na qual, vexatoriamente, o macho que parecia exercer seu poder e acabou sendo vítima de um golpe que se vale justamente desse excesso de confiança masculina? Isso, ao final, não foi um golpe nessa masculinidade?

Mergulho mais em relação aos comentários feitos no perfil do *facebook* de Mauro "Gordo" Seabra, baterista da banda, quando da sua publicação acerca do lançamento do videoclipe e, noto ser central examinar a relação do rupinol com a violência de gênero.

Especificamente, a violência sexual que, é a pauta do que os usuários digitaram nos comentários dessa publicação.

A violência sexual, segundo a Lei Maria da Penha (BRASIL, 2006) é "qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos (art. 7º, inciso III)".

E, o rupinol ou, mais corretamente, *Rohypnol* (*flunitrazepam*) é uma "Droga Facilitadora de Crime" (DFC), um item chave dos comentários em questão. Preferencialmente, "utilizado para facilitar o estupro". Nesse caso, o "Ataque Sexual Facilitado Por Drogas", outro termo usado "para descrever casos de abuso sexual em que se faz a utilização de substâncias incapacitantes em concomitância a bebidas alcoólicas, que facilitam de forma ardilosa a violação de uma vítima sem o seu consentimento no ato sexual, por essa estar intoxicada, e, portanto inconsciente" (MONTEIRO, C.A.; COSTA, B.A., 2020, p.1-7).

As conversas entre esses usuários, relacionadas à narrativa do clipe, são discursos sobre uma "cultura do estupro". A cultura do estupro é "um conjunto complexo de crenças que encorajam agressões sexuais masculinas e sustentam a violência contra a mulher. É uma sociedade em que a violência é vista como sensual e a sexualidade como violenta. Na cultura do estupro, as mulheres percebem a ameaça da violência como um contínuo que vai desde comentários sexuais até o contato sexual e o estupro. A cultura do estupro tolera o terrorismo físico e emocional contra a mulher como norma. Em uma cultura do estupro tanto homens como mulheres assumem que a violência sexual é um fato da vida, tão inevitável quanto a morte ou os impostos. Essa violência, no entanto, não é biologicamente nem divinamente determinada. Muito do que aceitamos como inevitável é, de fato, a expressão de valores e atitudes que podem ser modificadas" (BUCHWALD, E., FLETCHER, P. R.; ROTH, M., 2003, p.11).

A cultura do estupro, em torno da violência sexual escrita pelos usuários, é naturalizada, normalizada e até incorporada ao humor desses homens, como se fosse um assunto para ser "rizivel", "hilário" e "engraçado". Algo que, deveria ser tratado de modos absurdo e inaceitável, já que, os dados sobre o número de estupros de mulheres, escancaram a realidade dessa violência de gênero. Segundo o Ministério da Justiça e Segurança Pública "mais de

meio milhão de ocorrências de estupro de mulheres foram registradas entre 2015 e 2024 no Brasil. Foram 591.495 casos. Esse dado é preocupante e expõe a gravidade e prevalência da violência sexual no país" (BRASIL, MIN. DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA, 2025, p.108-109).

A *DNA*, amostra da masculinidade cúmplice branca, continua perseguindo os traços regressivos hipermasculinos. Como se, perseguir essa performance hipermasculina, fosse um meio de reviver essa predominância de tempos passados. Esse foi o caso de "*Working To Pay My Beer*" (2015). Aliás, assim como em "*Alcoholic Coma*" faixa de "*Dust 'N' Bone*" (1994) 4ª *demo-tape*, masculinidade, feminilidade, trabalho, heterossexualidade, bebida alcoólica e violência de gênero, entraram em cena, agora na narrativa audiovisual do clipe.

Os questionamentos e averiguações, ainda pouco feitos, foram guias para continuar questionando o patriarcado e a masculinidade, através da produção audiovisual da cena *heavy metal* belenense. Unidos, infelizmente, são eles que provocam as desigualdades de gênero e, contribuem para a sua colonialidade, obliterando corpos femininos, negros,indígenas e LGBTQIA+. Essa abordagem interseccional da masculinidade, mapeou e problematizou, os marcadores sociais (gênero, classe, raça, sexualidade) que, atravessam as imagens do operário nesse videoclipe de *heavy metal*.

7.1.3 "*Motorocker, a Lenda*"

7.1.3.1 *Stress* e R.Bala: histórico e produção audiovisual

Mesmo com projeções local e nacional, além de contrato com a *Polygram*, gravadora multinacional, a *Stress* sucumbiu em meio às pressões do mercado fonográfico por mudanças musicais e instabilidade em sua formação. Ao longo dos anos 1990 e 2000, irregulares lançamento de álbum, shows de retorno aos palcos, álbum ao vivo até chegar ao "*Devastação*" (2019)[102], 4º álbum que imprimiu solidez à formação da banda com "Bala" (vocal e baixo), E.Lopes (guitarra) e A.Chamon (bateria). E, junto a ele, divulgação de

[102] Para esse álbum, em particular, a *Stress*, lançou uma crowdfunding, campanha de financiamento coletivo direcionada aos fãs que quisessem investir na gravação, produção, lançamento, circulação e venda dele. Ela foi hospedada na *Catarse*, uma plataforma voltada para esse tipo de iniciativa. A banda arrecadou mais de 17 mil reais e atingiu suas metas. Fechou pacotes de quantidades de exemplares a serem vendidos para os fãs investidores e, depois estabeleceu as *Dia Hard* e *Baratos Afins*, lojas especializadas, como pontos de venda do "Devastação" para o país inteiro. O álbum foi gravado, mixado e masterizado no *Studio Z*, por Thiago Albuquerque. Ver: CHAMON, A. Stress – Devastação. **Catarse (2018)**. Disponível em: https://www.catarse.me/stress. Acesso em: 30 jul.2022; STUDIO Z. Sobre. Disponível em: https://www.facebook.com/StudioZ-171809873023081/about/?ref=page_internal. Acesso em: 30 jul.2022; STRESS. ATENÇÃO, ROCKERS 'N'BANGERS DE SÃO PAULO! JÁ TEM O "DEVASTAÇÃO" NA 'GALERIA DO ROCK' NAS LOJAS "DIE HARD" E "BARATOS AFINS" Poucas unidades ... Go, Heavies! **Publicações (2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/bandastress/photos/a.370030806361079/2404486616248811. Acesso em: 30jul.2022.

videoclipes como "*Motorocker, a Lenda*" e dentre outras músicas, no canal Roosevelt Bala do *youtube*. Mas, paralelo à *Stress*, com atuações noturnas em bandas cover pelos bares de Belém, Bala vem lançando músicas próprias nesse mesmo canal, desde 2018. "*Ditador do Metal*" e seu clipe, são exemplos claros dessa situação.

Especificamente, "*Motorocker, a Lenda*" e "Ditador do Metal" mostraram narrativas com personagens que, agiam nas suas cenas, estabelecendo representações e suscitando questões de gênero, classe, raça, sexualidade e política. E, concentrando-as nas masculinidades construídas pelas imagens, danças, sons e letras desses produtos midiáticos.

7.1.3.2 "*Motorocker, a Lenda*": concepção e produção do videoclipe

"*Motorocker, a Lenda*", não fugiu muito às circunstâncias do patriarcado dominante no *heavy metal* (BAHY, 2019; HILL, 2013; KLYPCHAK, 2007; SPRACKLEN, 2020; VASAN, 2011; WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000). Via uma "broderagem" masculina, a *Stress* e Bala, conseguiram confeccioná-lo. Marcelo Barros, publicitário responsável pelo "*Metal Pará*", *blog* criado em 2012, para "divulgar e maximizar o cenário *ROCK* no estado do Pará em especial o *ROCK UNDERGROUND* (*Metal* e variantes) e as bandas que desenvolvem um trabalho autoral, assim como a cultura urbana que gira em torno do *Rock* e suas mais variadas vertentes"[103], Eduardo Souza vocalista da *Mitra* e banda *cover* própria[104], Paulo Roque o já gabaritado diretor local de conteúdo audiovisual[105], K. Chaar e T. Albuquerque produtores somados à outros profissionais, ficaram encarregados da direção, produção, filmagem, fotografia, edição, mixagem e masterização desses clipes.

Pelas palavras de Bala, sobre "*Motorocker, a Lenda*", foi uma "Homenagem dos Pioneiros do *Heavy Metal* BR a toda nação de Motociclistas, Motoclubes, os Irmãos de Colete".[106]

As matrizes metálicas oitentistas do *heavy metal* e *hard rock*, versadoras de histórias à respeito da cultura motociclística e dos motociclistas, reprisaram-se nos minutos de "*Motorocker, a Lenda*".

---

[103] METAL PARÁ. Sobre. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/metalpara/about. Acesso em: 30 jul.2022.

[104] EDU SOUZA SINGER. Gravação do Teclado Solo em "O Guerreiro" de Roosevelt Bala (Stress). Videos. **Edu Souza Singer (27/12/2017)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IeczzyyciCI. Acesso em: 30 jul.2022.

[105] BALA, R. O Guerreiro. **Roosevelt Bala (23/01/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5jpzSq9yccg. Acesso em: 4 abr.2022.

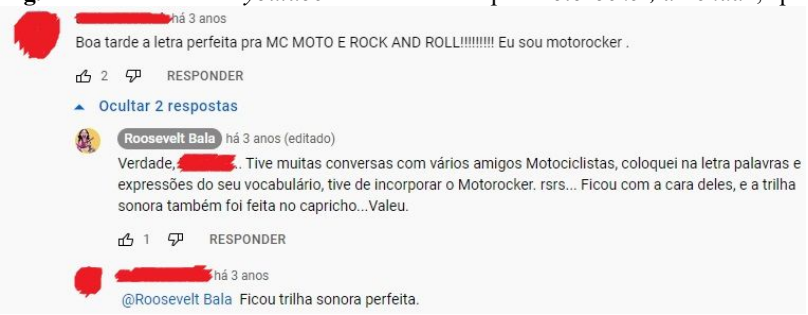
[106] BALA, R. Stress - Motorocker, a Lenda. Legenda. **Roosevelt Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022.

"*Motorocker, a Lenda*" têm história centradas no "motociclista" que, passeia por ambientes imaginários como rodovias desérticas, grupos de motociclistas recheados de couro preto (jaquetas, calças e luvas) e motores potentes.

7.1.3.3 "*Amanheceu/É hora de partir/O Brilho da moto/Reflete o sol em mim/Ponho o colete, a bota e a calça jeans/O ronco do motor é tudo o que eu quero ouvir*": motociclista e o roteiro de masculinidade performado

Eu naveguei pelos *youtube* e *facebook*, em começo de 2022, para a elaboração dessa análise. Surfei mais no canal oficial do *youtube* de R. Bala da *Stress*. Pelos comentários extraídos dele, verificamos suas percepções sobre "*Motorocker, a Lenda*":

Fig.42: Comentários no *youtube* sobre o videoclipe "*Motorocker, a Lenda*", após seu lançamento



Fonte: BALA, R. Stress – Motorocker, a Lenda. Comentários. **Roosevelt Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022.

As falas de Bala envolvendo canção/letra, dizem acerca do "motociclista". Figura masculina imprescindível para a formação do imaginário metálico e corroboração da masculinidade do *heavy metal*.

Quem é esse "motociclista"? Quais são seus marcadores sociais e por quais maneiras, ele esculpe sua identidade masculina? De quais formas, as imagens do "motociclista", são apresentadas nas narrativas desse videoclipe e, como elas, me ajudam a entender o seu roteiro de masculinidade performado? Quais, como se dão as performances masculinas dos usuários, ao comentarem, nos *faceboook* e *youtube*? E, suas performances reforçam a masculinidade cúmplice branca performadora de hipermasculinidade neoconservadora da *Stress* e Bala?

Depois de ligado o motor de uma moto que, parece ser a de uma *harley-davidson*, veículo típico aos motociclistas, um ronco poderoso emerge, mostrando as várias partes da moto, começando pela descarga avantajada e indo até ao centro do motor. Uma paisagem feita de deserto e estrada aparece, junto com um motociclista branco paramentado com calças *jeans* preta e jaqueta de couro preto, botas e capacete também pretos. Após isso, ele arranca com a

moto e inicia uma viagem pela rodovia com outros motociclistas de perfil igual. Tudo isso, a partir daí, passa a se misturar a um *riff* de guitarra pesado, repetitivo. O clipe de "*Motorocker, a Lenda*", vem à tona.

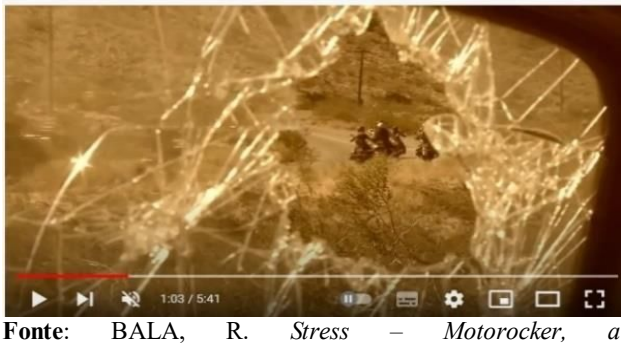
Logo, a logo da *Stress* aparece na tela, com bateria e baixo acelerando a música. Em seguida, os seus músicos surgem posando com grandes motos em frente ao Forte do Castelo, ponto turístico famoso, por simbolizar a fundação de Belém, no século XVII, feita pelos portugueses. Todos eles, portando a vestimenta de couro e *jeans* pretas referentes ao universo motociclista e *heavy metal*. Possivelmente, uma foto evocadora do mito de origem do gênero musical e, *heavy metal* amazônico, paraense. Com a música progredindo, são mostradas em letras garrafais, os primeiros versos dela, cantados por Bala: "*Amanheceu/É hora de partir/O Brilho da moto/Reflete o sol em mim/Ponho o colete, a bota e a calça jeans/O ronco do motor é tudo o que eu quero ouvir*" (STRESS, "MOTOROCKER, A LENDA", DEVASTAÇÃO, 2019).

Fig.43: Foto dos integrantes da *Stress*, no clipe "*Motorocker, a Lenda*"



Fonte: BALA, R. *Stress – Motorocker, a Lenda*. **Roosevelt Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022.

Fig.44: Imagem de grupo de motociclistas na estrada, presente em "*Motorocker, a Lenda*"



Fonte: BALA, R. *Stress – Motorocker, a Lenda*. **Roosevelt Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022.

Os motociclistas e seu grupo em questão são as bases do comportamento masculino no *heavy metal*. Além dessa cultura *biker*, a operária, ligada aos trabalhadores da indústria

pesada. Ele é lapidado pelos cruzamento e apropriação do estilo dos motociclistas (dureza, irmandade, fisicalidade, habilidade de luta, preparo para a luta e cuidado próprio, sem deixar que outros se aproximem) (WILLIS, 1978, p.20-23). Dessa maneira, a cultura do *heavy metal* é criada por uma comunidade de discurso masculina. E, ela tem esquemas de comunicação, sistemas simbólicos compartilhados e meios mútuos de interpretar a experiência (WOOD, 2011, p.130-132). Esse universo simbólico de liberdade individual masculina, tão óbvio entre os motociclistas, acabou por ser agenciado como lugar da liberdade de expressão neoliberal neoconservadora da extrema-direita e acionou o universo dos motoclubes brasileiros durante as eleições presidenciais de 2018 e 2022. Algo explícito nos comentários no *youtube* deste clipe, mostrados mais à frente.

Fig.45: Imagem de motociclista acelerando e fazendo ultrapassagem na estrada



Fonte: BALA, R. *Stress – Motorocker, a Lenda*. **Roosevelt Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022.

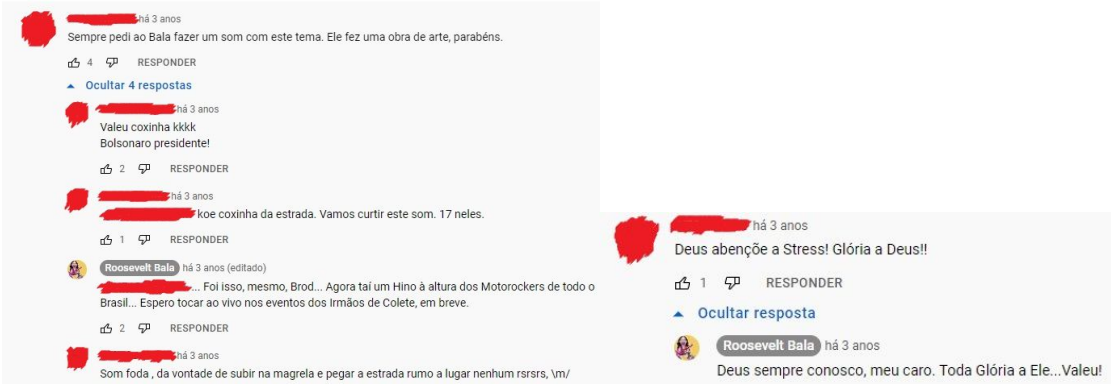
No decorrer da música cadenciada, pesada e marcante, com "motos da pesada" seguindo pela estrada e "rasgando o asfalto", muitos desses motociclistas se empolgam, aceleram e ultrapassam a velocidade permitida, desobedecendo a lei e rompendo com a ordem. Já nessa segunda parte dos versos, Bala entoa, acompanhado de uma levada marcial, perfeita para viagens em rodovias: "*Tocando fundo*/ *Queimando gasolina*/ *Vento no peito*/*Sobe adrenalina*/ *Cavalos de aço cromado, puxam o trem*/ *Cowboy do asfalto, tem sua própria lei*" (STRESS, "MOTOROCKER, A LENDA", DEVASTAÇÃO, 2019).

Na esteira dessa prática criminosa, surge até uma certa ancestralidade com o *cowboy* do velho oeste norte-americano, outro ser masculino e másculo, "definidor de seu próprio caminho" e "sem dar satisfações de sua vida para ninguém". Viver no limite, descumprindo as regras, em alta velocidade, adrenalina pulsando, exibindo a virilidade, força, domínio, potência, esperteza no manuseio da máquina automobilística. São os significados de ser motociclista, ser um "*motorocker*", "motoroqueiro", motociclista *headbanger*.

Essa “rebelião contra o sistema” – que, não é revolucionária, por não querer a alteração das estruturas que perpetuam as desigualdades sociais (BATISTA; SANTOS, 2020, p.1-22) - é causada pelo desejo de ser livre, de agir irrestritamente, em prol do seu clube, seus irmãos e modo de vida *biker* (HOPPER; MOORE, 1983, p.59 e p.62). Algo que se conecta ao *headbanger*, fã de *heavy metal*, concentrador de uma estética motociclista e operária, modos de autoapresentação hipermasculinos, regadas a couro e *jeans*, tanto nas calças, quanto nas jaquetas e camisas, tatuagens, *patches* de bandas (SEWELL JR, 2012, p.63). Ele mesmo, duro, viril, gesticulando, falando alto, com frases ríspidas e assertivas, quase intimidadoras, quando está em uma roda de outros *headbangers*, querendo provar que está certo, domina o conhecimento sobre o *heavy metal* mais o que acontece na cena da qual faz parte (SEWELL JR, 2012). Esse mesmo *headbanger*, assim como o motociclista citado, querem se manter em destaque, exercendo o poder e o prestígio nessa comunidade de discurso masculino.

Em mais alguns comentários sobre esse clipe, feitos por usuários, constatou-se a conexão entre a cultura *heavy metal* permeada pelo jeito de ser *biker* e os valores neoconservadores praticados pelo governo do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, tido como de extrema-direita.

Fig.46 e 47: Comentários sobre o clipe *Motorocker, a Lenda* (2019)



Fonte: BALA, R. *Stress – Motorocker, a Lenda*. Comentários. **Roosevelt Bala (30/09/2018)**.Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022.

O primeiro conjunto de comentários deu-se entre os usuários e R. Bala, vocalista e líder da *Stress*. Um deles, logo, colocou-se como fã da banda e revelou ter pedido a Bala várias vezes para “fazer um som com este tema” (sobre os motociclistas). Com isso, notou-se o quanto muitos fãs de *heavy metal* gostam desse tipo de música, por associarem tal gênero musical com a vida dos *bikers*. Não à toa, até vários deles possuem motos e integram grupos de motociclistas. Assim, a música funciona como uma “trilha sonora” do seu dia-a-dia repleto

de viagens por rodovias ou, como afirma outro usuário, um "som foda, da vontade de subir na magrela e pegar a estrada rumo a lugar nenhum".

E quando este mesmo usuário disse ser essa música uma "obra de arte" feita por Bala, um segundo emendou em resposta "Valeu coxinha kkk Bolsonaro presidente!". O próprio usuário do primeiro comentário finalizou dizendo "koe coxinha da estrada. Vamos curtir este som. 17 neles". Essas colocações não deixam de indicar a relação estabelecida entre o ex-presidente e o apoio de vários clubes de motociclistas do Brasil dado a ele, desde as últimas eleições presidenciais de 2018. Apoio que, continuou em sua gestão passada, materializado em motociatas (atos públicos protagonizados com passeios de motos) feitas nas capitais do país durante suas visitas, paralelo à pandemia global de Covid-19.[107] E, Belém, foi uma delas.[108]

Já Bala, não rejeitou tais posições políticas e, nem as confirmou. Entretanto, não deixou de pontuar que esse é "um Hino à altura dos Motorockers de todo o Brasil", além de aguardar "tocar ao vivo nos eventos dos Irmãos de Colete, em breve". Consequentemente, até de maneira implícita, confirmou esse "compromisso masculino" de homenagear apropriadamente os "*motorockers*" do país, não com uma música qualquer e, sim com um "Hino". Um hino aos bikers *headbangers* bolsonaristas. Logo, ele esperou "retribuições" dos "Irmãos de Colete", que seriam suas apresentações em eventos dos clubes de motociclistas, em grande parte, bolsonaristas. Aqui, interesses musicais, financeiros e políticos se cruzam. Ao mesmo tempo, é um meio de ampliar a base de fãs da *Stress* e ratificar o alinhamento político-ideológico bolsonarista da banda, apesar da maneira implícita feita por ela.

Encerrando, o segundo conjunto de comentários trouxe uma percepção de que a *Stress* devia ser "abençoada por Deus". O usuário responsável por essa declaração, acabou performando via seu comentário a noção de predestinação. Atribuiu ela a *Stress*, como se a banda fosse "escolhida" por Deus para executar esse *heavy metal* "divino". Por isso, "deveriam sempre glorificá-lo". Bala responde que Deus está "sempre conosco, meu caro. Toda a Glória a Ele...Valeu!". A presença divina "sempre esteve na banda", "abençoando-a" e "iluminando" o caminho do *heavy metal* "escolhido por Deus" para a *Stress*. Segundo Bala, é

---

[107] FERRARI, H. Bolsonaro anda de moto por Brasília na manhã deste sábado. **Poder 360 (4/12/2021)**. Disponível em: https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-anda-de-moto-por-brasilia-na-manha-deste-sabado/. Acesso em: 6 jan.2022.

[108] O LIBERAL. Bolsonaro já está em Belém e participa de motociata. **Política (17/06/2022)**. Disponível em: https://www.oliberal.com/politica/bolsonaro-ja-esta-em-belem-e-participa-de-motociata-1.550073. Acesso em: 22 out.2024.

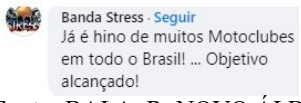
a “missão” da banda “propagar o estilo que nos conquistou”[109], visto ser o grupo “pioneiro do *heavy metal* em solo tupiniquim”[110] e, dado isso, é “merecedor” de tal “graça”.

O repertório hipermasculino dos motociclistas de “*Motorocker, a Lenda*”, encontraram terreno fértil nas defesas da família patriarcal (instituição erguida em torno do poder central masculino) e do cristianismo conservador (catolicismo e evangelismo), feitas pela agenda neoconservadora da extrema-direita. Sem nenhum espanto, alguns usuários que curtiram, comentaram e audiovisualizaram “*Motorocker, a Lenda*”, não tiveram nenhum pudor, em se manifestar explicitamente à favor de Bolsonaro. Bala não os fiscalizou, dando a eles permissão de posicionarem-se à extrema-direita, com a própria *Stress*, usufruindo desse prestígio da hipermasculinidade – perdida pela banda, depois dos anos 1980 - propagandeada nas eleições de 2018, na qual Bolsonaro foi candidato e, posteriormente, na sua gestão de presidente. Um período no qual os clubes de motociclistas aderiram a ela e a Stress viu a oportunidade, com a música e clipe, aproveitá-la para si, inclusive, também economicamente.

Bala, certamente, usou isso para arrebatar mais fãs e consumidores. Seu perfil no *youtube* tem mais de 2 milhões e 60 mil subscritores, “*Motorocker, a Lenda*” 6.696 visualizações, 353 curtidas e 69 comentários. Com esses números favoráveis, para uma banda instável e muitos anos de duração intercalados com hiatos, Bala e a *Stress,* atingiram possibilidades de monetizar, transformá-los em lucros para suas carreiras e, geraram mais engajamento em outras plataformas, a exemplo, *facebook*. Não observei só isso.

Fundamentei-me no fato citado em jornais nacionais e locais que, muitos(as) motociclistas e motoclubes do país e Belém, comportaram-se como apoiadores de Bolsonaro. Bala, alguns meses depois do lançamento do videoclipe, no dia 8 de dezembro de 2018, em um dos seus perfis do *facebook*, deixou claro sua felicidade com a projeção da música entre os(as) motociclistas.

Fig.48: Comentários sobre o clipe “*Motorocker, a Lenda*” (2018)



Fonte: BALA, R. NOVO ÁLBUM DA Banda Stress ... VAI TER ESSA "MOTOROCKER, A LENDA'. **Vídeos (18/12/2018)**. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala/videos/10218544532392815. Acesso em: 22out2024.

[109] BALA, R. *Stress – Motorocker, a Lenda*. Comentários. **Roosevelt Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4abr.2022.
[110] PRATA, T. Cenário. *Stress*: devastação, fogo e poder. In: **Roadie Crew**, São Paulo, SP, Ano 22, N°249, Out./2019, p.10.

O *facebook* e *youtube*, em rede, para Bala e *Stress*, viram "espaços de negócio", nos quais "o capital primo são seus usuários, consumidos (grifo nosso) por estratégias de marketing" (PEIXOTO, 2014, p.228). Seus usuários(as) inscritos em seus canais no *youtube* e em seus perfis no *facebook*, acabam figurando enquanto "produtores de conteúdo", por ajudarem a impulsionar os videoclipes da banda, inscrevendo-se nesses canais onde são veiculados, curtindo-os, comentando sobre eles, compartilhando os seus *links* com seus amigos no *facebook* e, ao mesmo tempo, "consumidores potenciais" de tais produtos midiáticos (PEIXOTO, 2014, p.228). Que, por sinal, movimentou os fãs a consumirem outra parte da cadeia de produtos da banda: *cd's*, *dvd's* e camisas. Sendo que, pelo o que ficou patente, no *youtube*, os novos acréscimos de consumidores de produtos da *Stress* e R.Bala, vem de extratos neoconservadores da extrema-direita.

As supostas "incertezas" de Bala, no quesito posicionamento político, caíram por terra, quando ele passou a despejar mais e mais músicas solos no seu canal do *youtube* e no seu perfil do *facebook*. A trilogia "*Troozão da Net*", "*Os Cães Ladram e a Caravana Passa*" e "*Ditador do Metal*", fizeram ele hastear de vez, a bandeira da extrema-direita.

7.1.4 "*Ditador do Metal*"

No dia 6/05/2022, próximo das eleições presidenciais, marcadas pelo duelo entre a esquerda petista de Lula e a extrema-direita do então presidente Jair Bolsonaro, Roosevelt Cavalcante, o "Bala" da *Stress*, publicou no seu perfil do *facebook*: "A diferença é que eu não sou mais Esquerdista, não compactuo com os atos, ideologias e valores que esse espectro revelou...caiu a ficha" (BALA, 2022).

Esses(as) são os(as) mesmos(as) "Bala" e *Stress* que, no final dos anos 1970 e começo dos 1980, na escolha do seu nome "isso tem a ver com som que a gente quer fazer, né? Agitação, tensão nervosa, pressão, neurônios à flor da pele" (BALA, 2008), gravação do seu icônico primeiro álbum ("*Stress*", 1982) "não tinha idéia do que essa gravação representaria pra gente, como seria um marco na história do *heavy metal* brasileiro" (BALA, 2008), repressão sofrida na ditadura militar pela censura federal quando boa "parte das nossas letras originais, que iriam para esse primeiro álbum, foi vetada pela censura em Brasília" (BATALHA, 2012,p.91) e em relação ao pós-primeiro registro (1983-1986), quando se mudaram para o Rio de Janeiro, fizeram turnê nacional e obtiveram reconhecimento artístico. Defendia agora "atos, ideologias e valores" da extrema-direita, já que havia deixado de ser da esquerda, conforme anunciado por ele em publicação no *facebook*, no início das eleições presidenciais de 2018 (BALA, FACEBOOK, 6/10/2018) e abraçado o neoconservadorismo

extremista. Um rompimento gradativo, com seus primeiros sinais, remontando ao período do Mensalão (2005-2007) episódio de corrupção do 1º mandato do presidente Lula (PT, 2003-2006), com suas falas anticorrupção e antiesquerda aumentando e atravessando seu 2º mandato, o período da ex-presidenta Dilma Rousseff (PT, 2011-2016), as Jornadas de Junho de 2013, Operação Lava-Jato (2014-2021), o impeachment de 2016 até se consumar no pleito presidencial de 2018 (Seção VI, item 6.4).

Como a sua masculinidade cúmplice branca performa a hipermasculinidade, tão em voga na gestão Bolsonaro em práticas do ex-presidente, integrantes do governo e apoiadores, enquanto meio de reviver a perdida masculinidade hegemônica dos anos 1980 e obter benefícios das relações desiguais de gênero executadas pelo governo bolsonarista? Tal masculinidade atrelou-se à quais aspectos do neoconservadorismo? E, se moldou oposta em relação às outras masculinidades e, feminilidades, da cena por quais pontos?

Fortaleci o entendimento de que, o conteúdo de "*Ditador do Metal*", as conversas e defesas travadas na seção "Cometários" do canal do *youtube* de R.Bala pelo próprio líder da *Stress* com seus (suas) fãs e usuários(as) e, as posteriores divulgações do clipe nos seu perfil e na página "*Mundo Metal*" do *facebook* amalgamados com os comentários de seus seguidores(as)/amigos(as), ajudaram a esquematizar melhor, a guinada política de Bala à extrema-direita e sua adesão à agenda neoconservadora.

7.1.4.1 "*Ditador do Metal*": masculinidade cúmplice branca performando hipermasculinidade

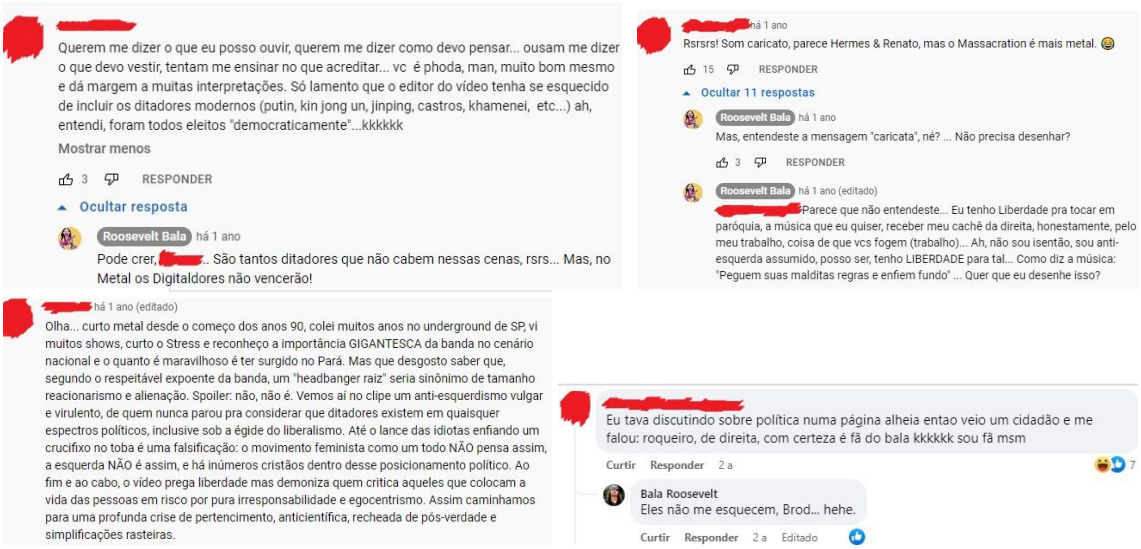
A audiovisualização do videoclipe de R.Bala, no *youtube*, em seu canal oficial e, nos compartilhamentos dele no seu perfil do *facebook* com seus amigos e seguidores, me mostraram as seguintes evidências sobre essa masculinidade performada de "*Ditador do Metal*" (2020):

Fig.49, 50, 51: Cenas do clipe "*Ditador do Metal*" de R.Bala



Fonte: BALA, R. *Ditador do Metal*. **Roosevelt Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021

Fig.52, 53, 54 e 55: Comentários de usuários nos *youtube* (canal de R.Bala), *facebook* (perfil de R.Bala) sobre "*Ditador do Metal*" (2020)



Fonte: BALA, R. *Ditador do Metal*. **Roosevelt Bala, Comentários (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021; MUNDO METAL. Ouça "Ditador do Metal", a música mais ácida do ano!. **Publicações (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/mundo.metal.page/photos/a.224280884422709/1458776310973154/. Acesso em: 1 set.2023.

De acordo com as palavras do próprio Bala (MUNDO METAL, FACEBOOK 2/08/2020), o "*Ditador do Metal*" é para falar daqueles "caras que querem colocar as regras para nós que curtimos *heavy metal*. Quais são as regras? Tem uma porrada de regra aí, você não pode ser cristão, você não pode ser de direita, você não pode ser conservador". Esses "caras", supostos "ditadores", "digitaldores" da cena e até ditos "vagabundos" por "fugirem de trabalho", como disse Bala que, sempre teve liberdade "pra tocar em paróquia, a música que eu quiser, receber meu cachê da direita, honestamente, pelo meu trabalho" (BALA, YOUTUBE, 10/10 /2020), são da "Esquerda chegou ao poder (com nosso apoio) e se tornou o próprio SISTEMA Corrupto e Bandido que combatíamos, com valores bizarros, contra Família, Religião e Vida e etc..." (BALA, FACEBOOK, PUBLICAÇÕES, 22/04/2022).

Essa mobilização em torno da audiovisualização em rede de "*Ditador do Metal*", enredando *youtube* e *facebook*, expõem performances de gosto (JANOTTI JR, 2020,p.54) no consumo do videoclipe de banda local de *heavy metal*, por essas tramas de expressões que, ao se mobilizarem, geram fluxos culturais/identitários igualados a engajamentos afetivos e alianças identitárias (GUTMANN, 2021, p.74). Nesse cenário, das performances de gosto, emergem os processos políticos que balizam as disputas em torno das estratégias de coerência expressiva (autenticidade e sinceridade), distinções e valoração cultural da produção de *heavy metal*.

Fig.56: Publicação da página do *facebook* "*Mundo Metal*", sobre o lançamento de "*Ditador do Metal*"(2020)



Fonte: MUNDO METAL. Ouça "Ditador do Metal", a música mais ácida do ano!. **Publicações (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/mundo.metal.page/photos/a.224280884422709/1458776310973154/. Acesso em: 1 set.2023.

O processo político, presente em "*Ditador do Metal*", é mostrado pelos jogos de poder dicotômicos à respeito de questões de gênero, sexualidade, vestimenta, preferência musical, credo religioso e tipos de governo, envolvendo "regras" dos "ditadores" da cena, obrigando a ser de esquerda ou de direita, ser socialista ou capitalista, ser cristão ou não ser cristão, ser feminista ou não ser feminista. "*Headbangers* lacradores", "metaleiros fracassados" foram outros termos definidores, usados pelo *Mundo Metal*, - grupo do *facebook*, criado em 2014, com o desejo de "produção de material editorial especializado e a criação de redes de fãs" (TAVARES, 2022,p.121) – página divulgadora do "*Ditador do Metal*", o qual, afirmou ser "SENSACIONAL", "A MÚSICA MAIS ÁCIDA DO ANO" e "a música que deverá fechar definitivamente essa trilogia "anti-lacração"" (MUNDO METAL, FACEBOOK, 10/10/2020). As terminologias usadas, seriam para designar "aqueles partidários da utilização do *heavy metal* como meio de difusão de ideais progressistas" (TAVARES, 2022,p.124).

Indo mais fundo, me deparei com uma "gradativa substituição no debate público de temas relacionados ao bem comum e à melhor distribuição das riquezas por pautas que dialogavam com valores morais" (TAVARES, 2022,p.106), a caracterização das Guerras Culturais, fenômeno da política contemporânea, surgida nos EUA, durante os anos 1990. Elas entraram no Brasil, a partir da campanha presidencial de Jair Bolsonaro, nas eleições de 2018, enquanto um dos aspectos centrais do neoconservadorismo da extrema-direita nacional (MELO; VAZ, 2018, p.18). E, na cena *heavy metal* brasileira, o início do avanço do neoconservadorismo, remonta à 2010, nos discursos de oposição aos governos petistas de Lula e Dilma, tendo escalado ainda mais, a partir das Jornadas de Junho de 2013 e do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016 (TAVARES, 2022, p.111-117).

No repertório de "*Ditador do Metal*" recheado de sonoridade e visual típicos do *heavy metal* por parte dos músicos e melodia da música, atrelados à música regional (carimbó) e letra política ácida, com cenas repletas de imagens montadas, as "obrigações" dos(as) *headbangers*/músicos (cistas) de *heavy metal* colocadas pelos "ditadores" das cenas brasileira e belenense, foram enfileiradas assim: ligação à regimes socialistas "ditatoriais", não escutar músicas do próprio Estado (o carimbó) e somente ouvir o *heavy metal*, usar unicamente vestes pretas (couro, *jeans*, camisas de bandas, *patches* com logotipos de bandas, cabelo grande), ser adepto do feminismo, não ser cristão e colocar-se em oposição aos elementos de sua moral, como monoteísmo, criacionismo, monogamia, heterossexualidade, família nuclear e patriarcal, dominação masculina e submissão das mulheres e educação cristã às crianças e jovens. Bala, sobre as colocações "obrigatórias" dos "*headbangers* lacradores" para os demais pares, cantou contrariamente: "*Querem me dizer o que eu posso ouvir/ Querem me dizer o que eu devo vestir/Ousam desfazer da minha fé/Querem decidir o que você é/Yeahh!/Peguem suas malditas regras e enfiem fundo!/Yeahh!/O Metal é liberdade pra todo mundo!*". Todos esses últimos elementos conservadores da moral cristã, criticados pelos "*headbangers* lacradores" e defendidos por Bala, constituem o neoconservadorismo brasileiro da extrema-direita brasileira, do qual o membro da *Stress* virou adepto (BARREIRA, 2022, p.15; LACERDA, 2018, p.39-67).

Foquei nos comentários de um usuário acerca das representações das mulheres na sociedade, no *heavy metal* e feminismo e, o que Bala esperou delas nesses mesmos espaços. Neles, ficou evidente a generalização, passividade e objetificação em torno delas. Para Bala e a imagem mostrada no clipe, com mulheres seminuas insinuando a introdução de crucifixos de madeira no ânus, tal qual um protesto contra o cristianismo, isso é o "retrato geral" do feminismo e, o que as mulheres "são" nos demais espaços. Em outra parte, do clipe, são mostradas cenas de shows ao vivo de *heavy metal*, nos quais mulheres, em cima dos ombros de homens, levantam suas camisas e deixam seus seios à mostra. Prática conhecida como "*flashing*" nos EUA.

Fig.57: cena do videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala



Fonte: BALA, R. *Ditador do Metal*. **Roosevelt Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021

O trecho cantado por Bala "*O Metal é liberdade pra todo mundo!*", momento exato em que aparecem as imagens das mulheres exibido os seios em um show de *heavy metal*, vem, debaixo da capa da "liberdade de expressão", congelar a feminilidade e atrelá-la à passividade, com as mulheres apenas como fãs, espectadoras e adoradoras dos "*metal gods*" masculinos que estão no palco tocando, fazendo, produzindo "música pesada". As provas de suas "adorações", portanto, são os seios à mostra, não somente para o público masculino, como também, os músicos. Ora, isso é um indício do regime dominante de masculinidade, particular dos anos 1980, instante de destaque da *Stress* e Bala. Ao qual, ele enalteceu via clipe, performando essa hipermasculinidade. Tentou, de alguma forma, revivê-la, usufruir dos seus privilégios que, não possui mais, na atualidade. Usufruir, pelo menos, dos privilégios da hipermasculinidade que foi vigente no governo Bolsonaro (2019-2022) de extrema-direita e, referendando o modus operandi da sua masculinidade cúmplice, performando a hipermasculinidade em "*Ditador do Metal*" (2020), clipe contemporâneo à gestão citada.

Ela, a hipermasculinidade performada por Bala, está inserida em uma "comunidade imaginada" dum grupo de *headbangers* belenenses, sustentada em comunalidade, agregações gerais, únicas e exclusivamente, em torno da música *metal*. No fundo, é uma comunidade homosocial, na qual, membros de um grupo de mesmo gênero interagem de um modo não romântico. A conhecida masculinidade hegemônica dessa "comunidade imaginada" – forte nos anos 1980 e, hoje, desprovida de hegemonia, por isso práticas hipermasculinas, buscaram obter vantagens do momento político bolsonarista que a exaltava -, promove o sexismo e o heterossexismo. Criando uma hierarquia, na qual, homens dominam mulheres e, onde, diferenças sexuais e de gênero são usadas como justificativas para desigualdades de gênero. Esses *headbangers* dessa "comunidade" podem até, incluir membros do gênero oposto, mas apenas como uma presença minoritária, com todas as possíveis desigualdades, resultantes dessa condição estrutural. E, esse ambiente misógino, pode até levar às circunstâncias, nas quais, assédio, agressão sexual e violências contra mulheres, podem ocorrer, como resultados de agressão, sexismo e atitudes hipermasculinas (ROGERS; DEFLEM, 2022, p.8).

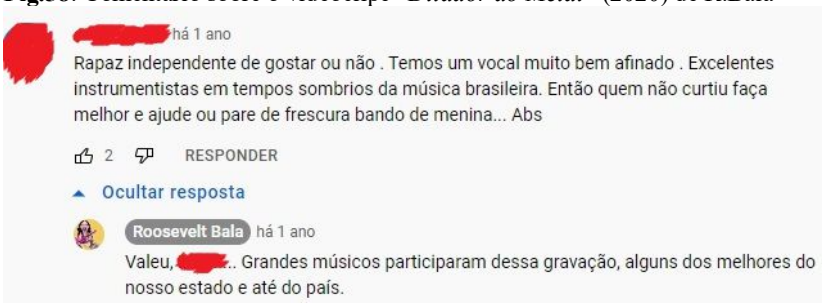
Uma dessas atitudes é a objetificação sexual feita nesse momento do clipe, quando o corpo dessa mulher e, de outras também, "é visto como um objeto de prazer por outra pessoa, com todas as repercussões devidas" (ROGERS; DEFLEM, 2022, p.17). A objetificação sexual das mulheres é "um grande fator a contribuir para a prevalência da agressão sexual" (ROGERS; DEFLEM, 2022, p.17). Quando essas mulheres são vistas como objetos, é "fácil para um agressor justificar suas ações porque um limite é desenhado entre o eu, como um

humano com necessidades, e o objeto que pode satisfazer essas necessidades, mesmo que se possa argumentar que sua dinâmica gira em torno de poder" (ROGERS; DEFLEM, 2022, p.17).

Com tais práticas, como a exibição de seios em show de *heavy metal*, rotineiramente aplicadas, "mulheres tornam-se uns espetáculos sexuais, exibidas como umas imagens que correspondem a fantasias sexualizadas", algo completamente nítido na música *heavy metal* e sua cultura em geral (LOSADA, 2010, p.31-41; WALSER, 1993, p.108-111; WEINSTEIN, 2009, p.26).

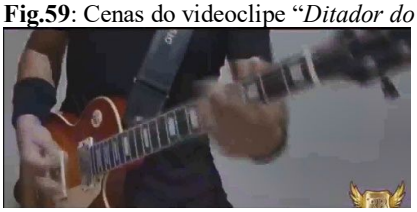
Como consequências mais amplas, homens e mulheres do meio metálico veem tais imagens e começam a internalizá-las como aceitáveis e deste modo reforçam uma estrutura de poder de gênero (ROGERS; DEFLEM, 2022, p.17). Estrutura que, Bala e muitos (as) que se engajaram e performaram nos comentários do *youtube* de "*Ditador do Metal*", dando *likes*, *dislikes* e comentando, tal qual, um usário ao escrever "Então quem não curtiu faça melhor e ajude ou pare de frescura bando de meninas...Abs" (BALA, 2020, comentários), insistem em ter "liberdade de expressão" para continuá-la. Como não perceber o sexismo voltado aos que deram *dislikes* e fizeram comentários condenatórios do clipe e a afirmação da masculinidade séria, reta e capaz tecnicamente de fazer um clipe melhor?

Fig.58: Comentário sobre o videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala



Fonte: BALA, R. *Ditador do Metal*. Comentários. **Roosevelt Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021

Fig.59: Cenas do videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala





Fonte: BALA, R. *Ditador do Metal*. **Roosevelt Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021

Em termos históricos mais amplos, por essas perfomances masculinas do *heavy metal* local em "*Ditador do Metal*", audiovisualizei parte da "masculinização da tecnologia". Processo que refletiu as relações internacionais, raciais e de gênero no século XX (final do século XIX e final dos anos 1930) nas fábricas e acesso às tecnologias de áudio (OLDENZIEL, 1999).

Nele, a guitarra elétrica também foi masculinizada pela sua eletrificação, alienando mulheres musicistas desse instrumento musical. Algo oposto ao final do século XIX e anos 1920 do século XX, antes da eletrificação, ponto em que as mulheres tinham como um *hobby* comum tocar violão (BOURDAGE, 2010, p.2).

Em termos de performances do *rock*, continuando com Bourdage (2010, p.3) que, por sua vez fundamentou-se na definição da guitarra como "tecnofalo" de Steve Waksman (1999), o uso da guitarra como símbolo fálico por músicos definidores do gênero, a ver, Jimi Hendrix, resultou no entendimento cultural dominante como aquela que é intrisicamente envolvida com masculinidade. Através de seus posicionamentos corporais e exibições físicas extravagantes, fortificaram o domínio masculino na guitarra com uma grande dose de simbolismo fálico.

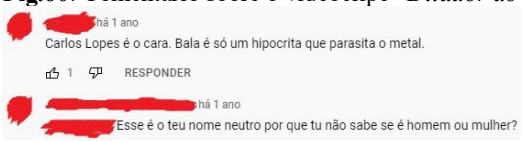
A guitarra, empunhada por Emerson (guitarrista, *Stress*) no clipe, nas palavras de Hill (2013, p.171), "é um instrumento musical que foi construído como masculino e simboliza o pênis. Na sua masculinidade o uso simbólico da guitarra elétrica trabalha ao lado do mito do guerreiro para reforçar a masculinidade do músico de *hard rock* e *metal*". Nesse ínterim, a conexão se dá pelo apelido, dentro do *heavy metal*, para a guitarra: "machado". E, o machado, nesse caso, significa a arma. Essa arma, dentro do contexto do imaginário guerreiro e sua linguagem, ressoa com as compreensões dos invasores *vikings* lutando com machados. Uma conotação da masculinidade poderosa, perigosa e assustadora (HILL, 2013, p.171).

7.1.4.2 Masculinidade, branquitude e neoconservadorismo enredados nos *youtube* e *facebook*

Assim, em nome da liberdade de expressão e da imparcialidade, Bala defende a maneira de ser *headbanger*/músico de *heavy metal*, uma maneira que, de fato, é conservadora. Deste modo, ele e seu clipe adotam "uma retórica que a aproxima da nova direita", já que a imparcialidade tem a função de "apresentar como universais as ideias particulares e essencialmente parciais das elites dominantes, uma forma de silenciar as vozes dissonantes, contra-hegemônicas" (COUTINHO, 2014, p.135) E, essa falta de posicionamento político, essa "despolitização não significa [...] a dissolução da política, mas, justamente, a retórica de sua negação, um pretexto para o radicalismo" (FASSIN, 2009; LAGE; SARAIVA, 2021, p.128).

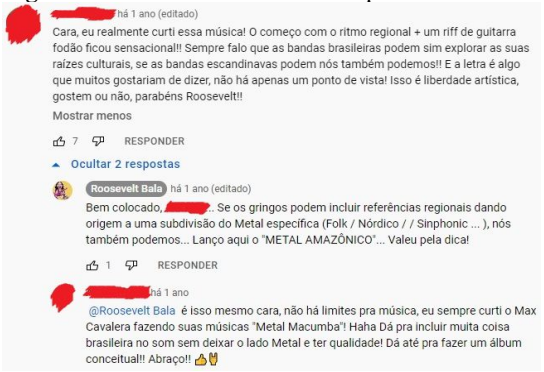
Um radicalismo vestido de "liberdade de expressão", dentro do qual "se escondem grupos que lançam mão de um discurso de ódio e intolerância, como racistas, machistas, xenófobos e outros relacionáveis a ideologias conservadoras" (SENRA; OTTATI, 2015, p.112). Essa defesa da liberdade de expressão é o mote do ativista de direita (TAVARES, 2022, p.133).

Fig.60: Comentário sobre o videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala



Fonte: BALA, R. *Ditador do Metal*. Comentários. **Roosevelt Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021

Fig.61: Comentário sobre o videoclipe "*Ditador do Metal*" (2020) de R.Bala



Fonte: BALA, R. *Ditador do Metal*. Comentários. **Roosevelt Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021

Vide, por exemplo, quando nos comentários do clipe no *youtube*, um usuário elegeu Carlos Lopes, contemporâneo de Bala e líder da *Dorsal Atlântica*, banda carioca de *thrash metal*, como "o cara" do *metal* nacional e Bala "um hipócrita que parasita o *metal*" (BALA, 2020, Comentários), outro usuário rebateu "Esse é o teu nome neutro por que tu não sabe se é homem ou mulher?" (BALA, 2020, Comentários), questionando o seu uso da linguagem neutra e colocando em dúvida a sua masculinidade ou a feminilidade. Por fim, mais um usuário, escreveu a respeito da inserção do carimbó em "*Ditador do Metal*" feita por Bala, "é isso mesmo cara, não há limites pra música, eu sempre curti o Max Cavalera fazendo suas músicas "*Metal* Macumba"! Haha Dá pra incluir muita coisa brasileira no som sem deixar o lado *Metal* e ter qualidade!" (BALA, 2020, Comentários), deixou claro o uso pejorativo, ofensivo e racista da expressão "*Metal* Macumba", para classificar o tipo de *heavy metal* feito pela *Sepultura* em *Roots*(1996), quando a banda colocou em suas músicas sons do povo Xavante e da *axé music*, gênero musical nascido na Bahia, marcado por expressões musicais

afro-brasileiras. Foi feita uma ligação do local, do regionalismo, através de um viés conservador, comum ao regime neoconservador de extrema-direita de Bolsonaro, época do clipe "*Ditador do Metal*".

As defesas dos princípios neoconservadores da extrema-direita, apareceram uma vez mais, em entrevista dada por Bala ao *Mundo Metal* (2/08/2020), mencionada página do facebook, no mês de agosto, dois meses antes do lançamento de "*Ditador do Metal*", em seu canal ofical no *youtube*. Aproveitou para promovê-lo e, é claro, sem qualquer tipo de proibição por parte dos donos da página, para se pocionar políticamente a favor de Bolsonaro, criticar a Lei Rouanet e os músicos que optaram pela neutralidade durante as eleições de 2018 e durante a gestão Bolsonaro (2019-2022): "para agradar todo mundo eu teria que ficar omisso, porque tem algumas pessoas que ficam sem falar nada, vocês sabem disso. Tem muitos colegas que não falam nada" (Bala, 2020). Bala sobre a Lei Rouanet mencionou que:

> Aí você vê uns caras com carreira solidificada, os grandes medalhões da música brasileira, uns sertanejos que já não tem mais onde guardar dinheiro, o cara tem a sua turnê bancada por uma lei, aí o cara além de ter uma verba bancando aquela turnê, ainda tem o dinheiro dos ingressos que ele embolsa também, e a gente não tem esse privilégio. Eu confesso que fico desestimulado, mas eu não sei se isso vai mudar. Eu tenho esperança que com essa reviravolta aí no comando do país, as coisas vão mudar (BALA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020).

Fig.62: Print da entrevista concedida por Bala ao *Mundo Metal*



Fonte: BALA, R. Primeira Live *Mundo Metal* com Roosevelt Bala da banda *Stress*. **Mundo Metal (2/08/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/mundo.metal.page/videos/589702041679579/. Acesso em: 1set.2023

Bala ao mencionar a Lei Rouanet, tocou no assunto financiamento à cultura no Brasil. Sobre isso, é importante contextualizar como ele ocorre, já que é "a principal política cultural federal e de maior impacto no país" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.7). O modelo de financiamento à cultura no Brasil "tem as leis de incentivo federal em seu centro. A atual lei de incentivo federal, Lei nº 8.313, que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) foi criada em 1991. Essa lei ficou popularmente conhecida como Lei Rouanet por conta do seu idealizador Sérgio Paulo Rouanet" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.7). Esse sistema de financiamento à cultura colocado pela lei foi "pensada como um sistema coeso", contudo, na realidade o que acontece "é uma supervalorização do mecanismo de

Incentivo Fiscal (Mecenato)" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8). Aproximadamente, "90% (PAIVA NETO, 2017, p.36) dos recursos disponibilizados do PRONAC vem desse mecanismo. Por conta dessa concentração dos recursos, inclusive, os termos Lei Rouanet e Incentivo Fiscal se confundem" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8).

Na esfera federal, o Incentivo Fiscal à Cultura funciona "com a seleção de projetos pelo Ministério ou Secretaria de Cultura que poderão buscar a captação de recursos junto a pessoas físicas e jurídicas que descontem parte do tributo do Imposto de Renda (IR) devido" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8).

Nos governos Lula e Dilma, foram implementadas políticas que "reconheciam as pluralidades e tensões das identidades de atores sociais com aumento de recursos do Fundo Nacional de Cultura com editais voltados a projetos com temáticas ou para públicos específicos como LGBTQIA+, mulheres, negros, indígenas, agentes culturais de pequenos municípios, mestres da cultura popular, ciganos etc." (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8). Somado a isso, houve um "aumento considerável no recurso financeiro por meio de incentivo fiscal (tanto a Lei Rouanet quanto a Lei do Audiovisual - Lei 8.685/93), o que trouxe a muitas pessoas a ideia de que a Rouanet tenha sido criada pelos governos do PT" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8). E, foi "ampliado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), mecanismo de fomento administrado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), cuja arrecadação vem principalmente da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Codecine) pago por toda obra audiovisual (inclusive publicidade)" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8).

Entretanto, esse mecanismo de incentivo fiscal à cultura continuou sendo "privilegiado de maneira ostensiva e priorizando, muito comumente, as produções artísticas que atraem maior público e visibilidade, e que acabam se concentrando no eixo Rio-São Paulo" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8). Essa fragilidade do Fundo Nacional de Cultura "não conseguiu dar conta da pluralidade das manifestações culturais do país, apesar dos destaques dados a editais dedicados às políticas de reconhecimento" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8).

Essa legislação sobre o financiamento à cultura "passou a ser amplamente criticada num campo semântico ligado às direitas, causando um tensionamento moral" (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8). Ela já vinha recebendo críticas há anos, em função dos seu problemas citados à pouco. Mas, foi a partir de 2016, instante do *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, polarização política e maior aparecimento de uma extrema-direita,

que “passaram a crescer críticas e polêmicas diferentes, em especial nas redes sociais” (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.8-9).

A fala de Bala sobre a Lei Rouanet situa-se nesse intervalo de mudanças políticas e, chama atenção pela desinformação quanto ao seu funcionamento, afirmações erradas sobre o uso de verbas públicas feito por músicos e apontamentos sobre mudanças em seu formato. Bala sobre os músicos e os usos que fazem da Lei Rouanet “Aí você vê uns caras com carreira solidificada, os grandes medalhões da música brasileira, uns sertanejos que já não tem mais onde guardar dinheiro, o cara tem a sua turnê bancada por uma lei, aí o cara além de ter uma verba bancando aquela turnê, ainda tem o dinheiro dos ingressos que ele embolsa também” (BALA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020). A turnê, dos “medalhões da música brasileira” e “uns sertanejos”, pelo que expôs da lei, não é financiada por ela, ou seja, o governo federal não financia nenhum tipo de turnê de nenhum artista. Esse montante tem que ser captado junto ao mercado, à iniciativa privada, seja pessoa fisica ou jurídica. Em vista do desconto no imposto de renda de algum ente privado, ele disponibiliza o patrocínio para atividades de músicos, musicistas e bandas. Desinformação e falas equivocadas de Bala quanto ao funcionamento da Lei Rouanet.

Bala sublinhou que os artistas da MPB e sertanejo “são caras com carreira solidificada” que “já não tem mais onde guardar dinheiro” (BALA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020). Por trás desse entendimento de Bala, está um olhar ultraliberal das críticas à Lei Rouanet de diminuição de impostos para que se tenha mais verba pública acessível ao setor cultural. No entanto, “os artistas famosos poderiam e deveriam financiar suas produções apenas com a iniciativa privada” (DUMAS; VASCONCELOS, 2021, p.9), assim, não precisariam usar recursos obtidos via Lei Rouanet, não enriqueceriam e sobraria dinheiro para “os músicos que mais precisam” como o próprio Bala. Nessa mesma entrevista ao Mundo Metal, Giovani Vieira, entrevistador e colaborador da página detalhou ainda mais esse ponto “foi criada uma lei chamada Lei Rouanet, que na minha opinião deveria favorecer bandas como o *Stress*, como o *Azul Limão*, como o *Metalmorfose*, mas na verdade essa lei foi usada para quê? Para quem já tem muita grana, como Ivete Sangalo, Luan Santana, Adriana Calcanhoto” (VIEIRA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020), assinalando os “privilégios” e “benefícios” obtidos pela MPB e sertanejo junto às ditas “verbas públicas dadas” pelo governo federal via Lei Rouanet e, marcando o seu uso “injusto” por ela não favorecer as bandas nacionais precursoras de *heavy metal* dos anos 1980, a saber, a *Stress*, *Azul Limão* e *Metalmorfose*.

Quando Lage e Saraiva (2021, p.136) apontam o ressentimento como um dos mais importantes afetos das Guerras Culturais, eles descrevem uma "frustração inculcada pelo populismo de direita no seio da classe trabalhadora em relação àqueles que, pela sua ótica, seriam beneficiários de um 'tratamento especial' na distribuição de verbas públicas, como as de fomento à cultura". Esse trecho da fala de Bala, não mostra só uma frustração. Ele mostra contradições dentro do próprio feixe discursivo da música pela extrema-direita neoconservadora, quando atravessada pelo *heavy metal*, já que, o foco dos discursos sobre utilização indevida de recursos públicos - caso da Lei Rouanet -, propagado pelos bolsonaristas era a MPB. Ela, considerada música de esquerdistas e, não a música sertaneja, considerada aliada, defensora de valores e ideários de direita. Em meio a essas frustrações e contradições, Bala queixou-se que "a gente não tem esse privilégio", o *heavy metal* não tem esse privilégio. E, depositou "esperança" no governo Bolsonaro, para ter esse privilégio, já que ele o apoiou.

Bala, partindo desse caso localizado de artistas/bandas e seus acesso às verbas públicas possibilitadas pela Lei Rouanet, dissecou esses impactos socioeconômicos produzidos por um projeto político criado para combater as desigualdades sociais:

> Eu só resolvi tomar uma atitude porque chegou um momento em que a gente foi tão prejudicado pela situação econômica do país, que nós, artistas, sentimos na pele a falta de shows, a falta de trabalho. Os próprios contratantes já não tinham condições de nos contratar, os donos de casas de show não tinham condições de pagar os músicos. Isso aí foi se refletindo em toda a cadeia de profissionais da música e da arte, e isso aí chegou aqui em casa. Chegou um momento em que eu tinha, por exemplo, sete shows por semana, com meu trabalho local, aqui, e chegou um momento em que isso se reduziu a dois shows por semana, só para você ter uma ideia. E com os cachês ainda reduzidos. Isso afetou muito a nossa casa, o nosso padrão de vida. Eu tenho uma filha, nós temos nossas contas, como todo mundo tem. E a partir daquilo, eu comecei a observar porque estava acontecendo isso. Não só eu, todo o Brasil viu o que estava acontecendo. Aquele sistema que estava ali, que a gente tanto defendeu quando era garoto. "Ah, eu sou contra o sistema, eu sou contra isso, sou esquerdista", aquela coisa toda que a gente sempre defendeu quando era garoto, né? Aquilo tudo era balela, a gente foi traído. Porque aqueles que a gente colocou lá, dando toda a assinatura, nós assinamos embaixo, aqueles nos traíram, nos deixaram na miséria, praticamente (BALA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020).

Desenvolvi mais essas afirmações de Bala, ao ponto de constatar que, situadamente, ele discursa sobre a "masculinidade branca ferida e raivosa" (BROWN, 2019, p.209). Ela teve seus privilégios e posições de poder diminuídas, em função dos sucessos das políticas públicas petistas implantadas para enfrentar as desigualdades do país. Por isso, o desapontamento e a desilusão, quando ele atesta que aquilo tudo (a posição política à esquerda defendida desde jovem) "era balela, a gente foi traído. Porque aqueles que a gente colocou lá,

dando toda a assinatura, nós assinamos embaixo, aqueles nos traíram, nos deixaram na miséria, praticamente" (BALA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020). Era preciso "abrir mão disso aí, cara, alguma coisa tá errada. Tudo que eu acreditava é mentira" (BALA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020).

Essa mesma masculinidade branca ressentida de Bala, lamentadora da gradativa perda de sua hegemonia na cena local e nacional, ao confirmar na Live da *Mundo Metal* por conta das restrições da pandemia de COVID-19 que, "*Ditador do Metal*" era a última parte sendo lançada de uma trilogia formada por "*Troozão da Net*" e "*Os Cães Ladram e A Caravana Passa*", ademais dizia, pelo prisma de Tavares (2022, p.131), serem canções com "teor altamente político, cujas letras versavam sobre o excesso de regras e divisões políticas na cena contemporânea de *heavy metal* e revelavam um certo saudosismo de um sentimento de liberdade experimentado durante as décadas de 1970 e 1980".

Sem embargo de Bala relatar na *Roadie Crew* de Outubro de 2019 que "criaram-se regras absurdas", "agora temos *headbangers* de direita e esquerda, ou seja, ainda tem mais essa", antes (anos 1980) "viviamos como uma verdadeira irmandade, todos procuravam se ajudar" e se "todo mundo fosse apoiador de uma cena só, o Brasil poderia ter a cena de *metal* mais forte do mundo" (BALA, ROADIE CREW, OUT./2019, p.10), o próprio, nessa Live da *Mundo Metal*, exclamou "Quais são as regras? Tem uma porrada de regra aí, você não pode ser cristão, você não pode ser de direita, você não pode ser conservador, você não pode vestir camisa cor-de-rosa, sabe, uma porrada de coisa que não pode. Como que não pode, velho? A gente pode tudo" (BALA, MUNDO METAL, FACEBOOK, 2/08/2020).

Ele toma partido da extrema-direita e todos os seus componentes, defende sua "liberdade de expressão" e adere à seus valores. Parece estar com a capa da neutralidade, o manto da imparcialidade, todavia, é apenas um recurso, para explicar o seu modus operandi, seu ativismo de extrema-direita. Esses discursos de ódio, essa "agressão e sevícia são alimentadas pela valorização neoliberal da liberdade libertária, pela masculinidade branca ferida e raivosa e pela depressão radical da consciência e da obrigação social realizada pelo niilismo" (BROWN, 2019, p.209). As organizações desses discursos, dão-se por "ataques neoliberais ao social e ao político e pela legitimação neoliberal da indiferença em relação aos apuros ou ao destino de outros humanos, de outras espécies ou do planeta" (BROWN, 2019, p.209). Efetivamente, enlaçado com o norte neoliberal, esse neoconservadorismo da extrema-direita, assume uma forma niilista de ação nos "ataques aos liberais e às pessoas de esquerda, às feministas, aos antirracistas e outros" (BROWN, 2019, p.209). E, essa liberdade de

expressão, “liberdade libertária” defendida por ela, ataca e destrói, “enquanto culpa seus objetos de chacota pela ruína dos valores e da ordem tradicional” (BROWN, 2019, p.210).

A plataforma e os influenciadores neoconservadores dela, foram centrais para o processo de consolidação de uma extrema-direita radicalizada no país, a começar pela eleição do ex-presidente Jair Bolsonaro em 2018 (FISHER; TAUB, 2019).[111] Tavares (2022), acerca da relação plataformas digitais, cenário *heavy metal* nacional e neoconservadorismo da extrema-direita, marcou o quanto muitas páginas especializadas em *heavy metal* do *facebook*, como o “*Mundo Metal*” por exemplo, se ligavam com outras páginas de militância política, tais quais, “*Headbangers do Brasil – Que Odeiam Socialismo*”, “*Opressores do Rock*”, “*Roqueiros e Headbangers de Direita*”, “*Pinochet Zuero*”, “*Pérolas do Estatismo*”, “*Comuninhas Camaradas*” e “*Verdades Cruéis*”, conceituadas por promoverem “ataques a minorias e figuras públicas associadas à esquerda, ridicularização de atores da cena que se declaram adeptos de posições progressistas, tratados como lacradores”, e utilização em larga escala de uma “estética do choque que, em certa medida, coaduna-se com uma tradição *headbanger* de apelo ao grotesco, ao violento e ao escatológico” (TAVARES, 2022, p.138).

E, o “*Mundo Metal*” espraiou-se e, funciona em rede, pelas plataformas *youtube* e *instagram*, além de ser um *site*. E, pensando com Miller-Idriss (2020, p.138-139), complementando as descrições “Sociedade da Plataforma” ou “Ecossistema de Mídias de Conectividade” (VAN DICJK, 2019, 2018, 2013), nesse estudo de caso, vislumbrei uma “ecologia do ódio *online*”, na qual, a “extrema-direita criou, cultivou e armou a internet”, basendo-se “numa combinação estratégica de atividades *online* e *off-line* que permitem a extrema-direita maximizar a circulação, comunicação e eficácia das ideologias da extrema-direita”, ajudando aqueles na extrema-direita “comunicarem uns com os outros, ampliando redes, construindo recursos que apoiem ativismo, violência e crescimento do movimento e, trazendo conexões online com *off-line* engajamentos e redes”.

No caso do *youtube*, ele provou ser uma plataforma especial útil, por causa de sua popularidade – rivaliza com a televisão tradicional em audiência – e porque o meio “permite as ‘e-celebridades’ da extrema-direita engajarem-se com influenciadores populares ao aparecerem como convidados em outros canais especializados” (MILLER-IDRISS, 2020, p.146). Isso, em troca, “empresta legitimidade e validação para retórica sexista e racista, que eles enquadram como meras tentativas de ‘desencadear’ liberais e lutar por ‘liberdade de

[111] FISHER, M.; TAUB, A. How youtube radicalized Brazil (The Interpreter). **The New York Times (11/08/2019)**.Disponível em: https://www.nytimes.com/2019/08/11/world/americas/youtube-brazil.html#:~:text=A%20New%20York%20Times%20investigation,stars%2C%20secretly%20record%20their%20instructors. Acesso em: 12 jan2023.

expressão'" (MILLER-IDRISS, 2020, p.146-147). Com 5.838 visualizações, 452 curtidas, 220 comentários, 2 mil e 600 inscritos no seu canal do *youtube* e, 3 mil e 700 pessoas assistindo, 158 curtidas, 215 comentários e 52 compartilhamentos na Live do *Mundo Metal* página do *facebook*, desde o seu lançamento e no dia dessa entrevista, "*Ditador do Metal*" e R.Bala, conseguiram formar alianças identitárias e incentivar o engajamento significativo entre os(as) usuários(as), em torno dos seus discursos extremistas (BALA, YOUTUBE, 10/10/2020; MUNDO METAL, 2/08/2020).

7.2 Todos os músicos brancos da cena *heavy metal* de Belém-PA são adeptos do neoconservadorismo da extrema-direita nacional?: notas sobre o caso da *Rhegia*

Não, não são. *Rhegia* é um exemplo disso. Representante do *heavy metal* melódico com influências de *prog metal* e presença de fortes sonoridades regionais. Escreveu o Diário do Pará, de 2 de novembro de 2018, um pouco antes do lançamento de "*Shadow Warrior*" (2019), seu primeiro *EP* "Formada em 2017, a banda *Rhegia* nasce dos sonhos de realizar um projeto que fala do cenário amazônico, com letras que trazem à vida personagens que simbolizam a região amazônica, concedendo à cultura indígena um destaque especial" (DIÁRIO DO PARÁ, 2/11/2018, CADERNO TDB, P.5)

Fig.63: Formação atual da *Rhegia*. Da esquerda para a direita: Saulo Caraveo (guitarra), Amanda Alencar (violoncelo), Naoto Shibata (baixo), Bianca Palheta (voz) e Yuri Alves (bateria)



Fonte: RHEGIA. Fotos. **Fotos de Rhegia (17/02/2025)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1170601855069687&set=pb.100063596495660.-2207520000&type=3. Acesso em: 1ago2025.

Uma banda de maioria branca, de 2 músicos homens brancos cis heterossexuais, 1 homem não branco cis heterossexual e 2 mulheres brancas cis heterossexuais. Sinalizou uma diversidade racial e de gênero, na composição da banda.

Saulo Caraveo, guitarrista, um dos seus principais compositores e fundador, postou em seu *facebook*, sua posição antifascista.

Fig.64: Publicação de Saulo Caraveo em seu *facebook* sobre sua posição antifascista



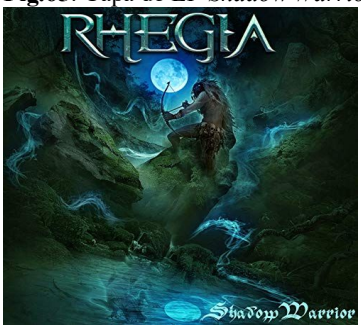
Fonte: CARAVEO, S. **Publicações (1/06/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=2669846416626114&set=pcb.2669846616626094. Acesso em: 13 ago.2022

Em conversas informais, Saulo citou que foi criticado e, pessoas que eram próximas ou amigas, se afastaram ou, o próprio Saulo foi forçado a cortar relações. Ele não fugiu à dinâmica da polarização política nacional, muito forte nas eleições de 2018 e permanente no governo Bolsonaro, entre o campo progressista, da esquerda, contra a extrema-direita, antifascista e, o neoconservador, da extrema-direita, fascista. Muitas relações (amizades, relações amorosas, familiares, de trabalho) chegaram ao fim por conta dessa tensão política. Saulo, assim como muitos músicos de *heavy metal* brasileiros, experimentou isso em Belém-PA. Representou uma masculinidade branca classe média antifascista da cena local.

A banda que fundou, a *Rhegia*, evoca, pelo menos nos planos sonoro, visual e verbal, uma regionalidade centrada na cultura e história dos povos originários, sobretudo do Pará (povos *Kayapó*, *Awete*, *Hunikuim*). Nisso, sobressaem-se, letras de algumas músicas sobre guerras travadas por esses povos e a figura masculina guerreira indígena. Um caso, a figura de Raoni Metuktire, líder do povo *Kayapó*, na letra de "*The March*", faixa do "*Shadow Warrior*", primeiro *EP* da *Rhegia*: "*Beyond the last curve of river I hear/OH OH/OH OH/OH OH/OH OH/Rumble of drums songs of war/Gathering only those have no fear/"Come and obey my command!"/Raoni Metukire is your lord/He is sitting on the skulls of his enemies/Bloody spears are his throne/Look in his eyes and not found your tears/Victory is your kingdom come/Back to the tribe with the head of king/Showing his prize to the crowd/Rumble of drums songs of victory/Talking the woods through this sound* (Tradução minha: *Além da última curva do rio eu ouço/OH OH/OH OH/OH OH/OH OH/Rufadas de tambores de guerra/Reunindo apenas aqueles que não tem medo/"Venham e obedeçam o meu comando!"/Raoni Metukire é o seu senhor/Ele está sentado nos crânios de seus inimigos/Lanças ensanguentadas são seu trono/Olhe nos olhos dele e não acha suas lágrimas/Vitória é o seu reino futuro/De volta à tribo com a cabeça do rei/Mostrando seu*

prêmio para a multidão/*Rufadas de tambores da vitória*/*Falando com os bosques através desse som*).

Fig.65: Capa do *EP Shadow Warrior* (2019) da *Rhegia*



Fonte: METAL ARCHIVES. *Shadow Warrior* (2019). Rhegia. **Metal Archives**. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Rhegia/Shadow_Warrior/768607. Acesso em: 1ago2025

Sobre a figura masculina indígena guerreira, presente na arte da capa do *EP*, Saulo comenta:

> O *Shadow Warrior* que, a gente ainda tá correndo atrás de um nome pra ele, é, ele representa a espiritualidade, a ancestralidade indígena. Religião indígena, né? O, a cultura indígena. Ele é a representatividade de tudo isso aí, né? Então, quando eu cheguei com o Felipe (Felipe Machado, ilustrador responsável pela arte da capa e, já encarregado de capas de álbuns de *Blind Guardian*, *Rhapsody Of Fire*, bandas consagradas) e falei: "olha, bicho, é isso que eu quero e tal". Ele, primeiro, topou fazer. E, segundo, o cara, essa aqui (mostra a arte da capa do encarte do CD) é a 1ª versão, que ele mandou. Não teve muito que mexer (CARAVEO, 2021)

De antemão, ela é uma contraposição às figuras masculinas brancas dos colonizadores europeus (sobretudo, os portugueses, os colonizadores da Amazônia), responsáveis pelo invasão do território que viria a ser chamado de Brasil, genocídio dos povos indígenas durante a colonização. E, mais nos dias correntes, aos grandes projetos voltados para exploração da Amazônia (minérios, construção de hidrelétricas, pecuária, rodovias) e territórios indígenas, às empresas internacionais, aos produtores rurais, madeireiros, garimpeiros e grileiros. O guerreiro indígena é o símbolo de uma cultura indígena que resiste à todas essas ameaças aos seus territórios. Em "*The March*", tal símbolo é materializado no exemplo real de Raoni Metuktire, liderança *Kayapó* e ativista pela preservação da floresta amazônica e direitos dos povos originários, e, cantado por Moadias Conceição, primeiro vocalista da *Rhegia*, nos versos da música.

Quando lancei a dúvida sobre as músicas da *Rhegia* serem todas de sua autoria e, se ela, em termos de proposta estético-sonora de *heavy metal*, é diferente de tudo aquilo que fez até o momento, Saulo explicou:

> Bernard Arthur: Boa parte (as músicas do "*Shadow Warrior*"(2019) 1º *EP* da *Rhegia*) é teu ou, teve também, assim, contribuição dos integrantes? E, se isso, foi uma continuação do Soledad ou, foi mesmo uma ruptura, foi um caminho diferente?
> Saulo Caraveo: É, também, dentro das temáticas que a gente foi conversando aqui, inclusive, a abordagem do tema local, foi idéia minha. Eu falei: "olha, a gente vai falar só de coisa nossa. Eu não vou falar de fora". Inclusive, até o que é nosso, a gente tem que tomar cuidado. Porque, eu não sou indígena, eu não sou, saca? Eu sou caboclo amazônida, né? E, a minha mãe é mexicana. A minha mãe é mexicana, né?
> Bernard Arthur: Tua mãe é descendente de mexicanos?
> Saulo Caraveo: Não. Ela é mexicana. Ela veio do México, pra cá (Belém-PA). "Caraveo" é mexicano, dela. Que, é uma família mexicana. E, o México tem essa raiz indígena, entendeu? Então, assim, é, tento falar de uma forma que não pareça que, eu tô me apropriando dessa cultura. Mas também, de levantar essas questões, que eu acho importante
> Bernard Arthur: Tu achas que tá certo a gente falar, aqui, a gente tá diante, digamos assim, de um trabalho musical, é, de uma banda que toca *heavy metal* meio que amazônico, né? Meio que paraense? Porque, com certeza, isso aqui, não tem nada a ver com a Europa, EUA, né?
> Saulo Caraveo: Não, nãõ tem. Pois é, esse processo de construção, não foi fácil. Eu lembro que, quando eu entrei no, a *Rhegia*, ela começou a se construir junto com o meu processo de mestrado, também. Eu tinha acabado de entrar no mestrado. Entendeu? [...] Mas, enfim, foi um processo natural, assim. Eu fui pesquisando e tal. A minha pesquisa de doutorado é sobre a guitarrada, né? Como eu sou guitarrista, me chamou muita atenção, ter um gênero musical onde a guitarra era protagonista, né? E, eu fui atrás disso. Pô, como é que a guitarra entra nesse cenário? E, aí, nessa busca, comecei a estudar cultura amazônica, pegar várias disciplinas que falavam de pesquisas de música indígena e tal. Depois, eu comecei a ficar fascinado por isso. Mais do que eu já era, enquanto cidadão amazônida, paraense. E, aí, eu comecei a entender, mais profundamente, o que representava a arte pra cultura indígena, né? O que representa a música, como eles vivem isso aí. Na verdade, é uma extensão da vida deles. Não pensam a música como música. Música é uma atividade cotidiana pra eles, é uma extensão deles próprios, né? Aí, eu li vários livros falando sobre a História do Brasil, sob uma perspectiva mais verdadeira, né? Do colonialismo, do genocídio indígena, do holocausto indígena, da, dos assassinatos, enfim, tudo que é, a gente sabe, o que é verdade em si. Porra, aí, eu comecei a ficar, assim, muito indignado com isso, né? Não que, eu não soubesse. Mas, pô, quanto tu tá estudando uma coisa, isso vem à tona, né? E, principalmente, no momento atual que a gente vive (então Governo Bolsonaro e a pandemia de covid-19). Então, isso foi uma forma que eu encontrei de dar luz pra essas questões, né? (CARAVEO, 2021)

Saulo também foi incisivo sobre a composição musical e lírica da *Rhegia* que deveria passar pela "cultura local. Enquanto, os caras (músicos europeus de *heavy metal*) falam das suas próprias culturas, eu falei: "cara, eu não sou *viking*, cara" (CARAVEO, 2021). Algo antagônico à boa parte do *heavy metal* europeu, concentrado em temáticas ligadas à história do norte do continente e seus povos, preferencialmente, os *vikings*. Pelas suas falas, frisou o início da sua tomada de consciência acerca da história e cultura paraense, amazônica e dos povos originários via seus estudos acadêmicos sobre a música paraense e música indígena; mesmo identificando-se como uma pessoa branca, não indígena, amazônida, paraense, não se furtou a reconhecer a importância da descendência indígena na sua família pela origem mexicana da sua mãe; notou que deve-se tomar cuidado ao falar da história e cultura dos

povos originários para não soar como uma “apropriação indevida”, uma “apropriação cultural”, sem qualquer tipo de diálogo, cooperação e mutualidade com os próprios povos indígenas.

Esse último ponto, muito bem praticado, quando nas gravações do “*The Battle Of Deliverance*” (2023), seu 1º álbum, contou em algumas faixas, com as participações de integrantes dos povos *Awete* e *Hunikuim*. O primeiro vive no Parque Indígena do Xingu (PIX), “localiza-se na região nordeste do Estado do Mato Grosso, ao sul da Amazônia Legal, numa zona de transição ecológica entre a floresta e a savana do Planalto Central” (CORREA DA SILVA, 2024, p.214). E, o segundo “habitam a fronteira brasileira-peruana na Amazônia ocidental. As aldeias *Kaxinawa* no Peru se encontram nos rios Purus e Curanja. As aldeias no Brasil (no estado do Acre) se espalham pelos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus” (LAGROU, 2004). Uma exibição de uma criação conjunta, entre indígenas e não indígenas, em torno do 1º álbum da *Rhegia*.

Fig.66: Capa do “*The Battle Of Deliverance*” (2023), 1º álbum da *Rhegia*



Fonte: METAL ARCHIVES. *The Battle Of Deliverance* (2023). *Rhegia*. **Metal Archives**. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Rhegia/The_Battle_of_Deliverance/1130853. Acesso em: 1ago2025.

O caso da *Rhegia*, mostra uma diversidade e diferenças, entre os músicos brancos da cena belenense. Dessa forma, não se fecha a percepção de que, eles somente são filiados às idéias do neoconservadorismo da extrema-direita. Pelos registros da própria banda, a *Rhegia* localiza-se em uma maneira decolonial de fazer *heavy metal* em Belém, na Amazônia, resistindo e contrapondo-se ao molde europeu e norte-americano de criar “música pesada”, ao sair da estética centrada no homem branco desses continentes, voltando sua música para as narrativas dos povos originários mais histórias do Pará e Amazônia.

E, as masculinidades não brancas? Como lidaram com a masculinidade cúmblice de fração de músicos brancos da cena local performando a hipermasculinidade, dominante nos anos 1980 e 1990 e, não mais na atualidade nas plataformas digitais e espaços físicos? Suas reações quando essa performance da hipermasculinidade por parte dessa masculinidade cúmplice branca conectou-se com o neoconservadorismo pregado pela extrema-direita nacional, para poder reviver esse regime masculino exagerado, já que o ex-governo extremista de Jair Bolsonaro o aplicou em sua gestão passada e esses músicos brancos procuraram nela legitimidade para suas performances hipermasculinas? Quais conclusões tiramos das entrevistas cedidas por músicos não brancos e suas produções audiovisuais veiculadas nas plataformas digitais acerca das relações de gênero, questões de raça, tópicos de sexualidade, pontos sobre classe e neoconservadorismo?

8. "*Seu verme fascista/Mata em nome da lei/Pátria e religião*"[112]: estética antifascista do *metal extremo* local, dinâmica das relações de gênero e raça nos videoclipes "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" e "*Ódio Social*" veiculados por *youtube* e *facebook*

8.1 Performance, fascismo e biopolítica através das imagens produzidas pelo *thrash metal* belenense

No dia 4 de fevereiro de 2019, a *Ação Violenta*, banda paraense de *thrash metal*, localizada em Ananindeua, município próximo à Belém-PA e inserida na Região Metropolitana da capital, através do seu perfil no *facebook*, publicou um vídeo em que mostrou seus integrantes, em sua maioria homens negros, tocando a música "*Lavagem Cerebral*", durante ensaio. Uma música que "fala sobre alienação religiosa e todas essas merdas que fazem em nome de um deus", segundo a legenda escrita por eles ao lado da postagem. Além dessa frase, constam também os dizeres "E pau no cu dos *bangers* conservadores. O *UNDERGROUND* VIVE!!! #*Fuck Bolsonazism*#Facada Fest 09/02".[113]

Em outra publicação, na sua atualização de foto de perfil, datada do dia 1º de junho de 2020, a banda sobrepôs ao seu logotipo a bandeira com as cores vermelha, branca e preta, com um crânio cheio de espinhos à amostra, cruzados por dois machados. A bandeira está envolta em dois círculos: o primeiro pequeno, contendo a bandeira; o segundo é maior e destaca o nome da banda, duas cruzes pisoteadas e quebradas, além da palavra "ANTIFASCISTA".

Fig.67: Foto do perfil da banda *Ação Violenta* no *facebook*

---

[112] Letra completa de "*Contra-Ataque*", faixa de "*Diante De Um Holocausto*", 1º álbum da *Inferno Nuclear*, lançado em 2021: "Olhe ao seu redor/Diga o que você vê/Corpos caídos no chão/Destroçados por você/Seu verme fascista/Mata em nome da lei/Pátria e religião/Não importa sua ganância/Seu poder, sua arrogância/O povo será seu algoz/Chegou a hora de lutar/Contra o mal, tirano e cruel/Vamos avançar/Contra-Ataque - Exterminar os falsos/Contra-Ataque - Lutar por ideias/Contra-Ataque - Se render jamais/Contra-Ataque/Contra-Ataque - Não adianta fugir/Contra-Ataque - Você vai pagar/Contra-Ataque - Pelos seus crimes/Contra-Ataque/ Não importa sua ganância/Seu poder, sua arrogância/O povo será seu algoz/Chegou a hora de lutar/Contra o mal, tirano e cruel/Vamos avançar/Contra-Ataque - Exterminar os falsos/Contra-Ataque - Lutar por ideias/ Contra-Ataque - Se render jamais/Contra-Ataque/Contra-Ataque - Não adianta fugir/Contra-Ataque - Você vai pagar/Contra-Ataque - Pelos seus crimes/Contra-Ataque/Contra-Ataque - Exterminar os falsos/Contra-Ataque - Lutar por ideias/Contra-Ataque - Se render jamais/Contra-Ataque/Contra-Ataque - Não adianta fugir/Contra-Ataque - Você vai pagar/Contra-Ataque - Pelos seus crimes/Contra-Ataque/Contra-Ataque/Contra-Ataque. Ver: INFERNO NUCLEAR. "Contra-Ataque". **Diante de Um Holocausto**. Belém. Bigorna *Records*/*Distro Rock Records*/*Metal Island*/*True Metal Records*. 2021. 1 CD.

[113] Esse mesmo vídeo, gravado de forma caseira e independente, na casa de um dos integrantes, conseguiu um alcance considerável, com quase 3 mil visualizações. A banda, que começou em 2017, ainda não tem nenhuma gravação oficial lançada. AÇÃO VIOLENTA. Facebook. **Vídeos (4/02/2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/acaoviolenta/videos/386182995293010. Acesso em: 26 Dez.2021.



Fonte: AÇÃO VIOLENTA. **Fotos do perfil (1/06/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=988161961597708&set=a.750246650435021. Acesso em: 26 Dez.2021.

O *thrash metal*, estilo musical ao qual a *Ação Violenta* pertence, é uma ramificação oriunda do *heavy metal*. Seguindo essa trilha, o *thrash metal* surgiu nos EUA, no estado da Califórnia, em uma região conhecida como *Bay Area*, entre 1981-1983, com a erupção das bandas *Exodus* e *Metallica*. Respondeu ao sucesso das bandas de *glam metal*, que tinham alcançado o reconhecimento midiático, de público, com sua presença no *mainstream* comunicacional e adesão às exigências da música *pop*. Fundiu o *heavy metal* tradicional e o *hardcore*, imprimindo rapidez, peso e vocais "irreconhecíveis". Realizou shows em bares pequenos, divulgação por fanzines, rádios universitárias e pequenas gravadoras. Assim, reaproximou-se dos *headbangers*, retomando a "autenticidade" do *heavy metal* (DUBIN, 2019; ERNST; SKATES, 2006; KAHN-HARRIS, 2007; WEINSTEIN, 2000).[114]

Mas o que tornaria o *thrash metal* produzido na cena local peculiar, único, ao ponto de ter iniciado o texto falando da publicação na rede social da *Ação Violenta*? O que essa imagem e suas legendas quiseram dizer, afinal? Estive diante de uma estética específica, suscitada por esse subgênero musical, performada por certos produtos midiáticos (capas de álbuns, videoclipes), registros escritos (letras das músicas) e publicações (imagens de logotipos das bandas, camisas, *bottoms*, cartazes de shows e comentários de usuários) nas redes sociais, como o *facebook* e *youtube*?

[114] Aqui, ocorre "a fragmentação do *heavy metal*", na qual se dá a intensificação da sua ramificação, em vários subgêneros, criando nichos especializados dentro do próprio gênero. Cada um deles enfatizou um ou mais elementos do código do *heavy metal*, levando à exclusão ou pelo menos à diminuição de seus uso em certos nichos. Metal Extremo foi o termo sob o qual se reuniram alguns desses subgêneros: *thrash metal, death metal, doom metal, grindcore e black metal*. Eles eram mais extremos em termos sonoros, visuais, verbais, além da segmentação do mercado fonográfico e público consumidor. Sobre a sonoridade, especificamente, reagiram à "ênfase burguesa na virtuosidade técnica no *metal*", apresentando uma "versão acelerada e simplificada do gênero", contendo "falta de competência técnica" e "ênfase nas noções tradicionais de musicalidade como as bandas de *heavy metal* faziam".

Essas performances midiatizadas referidas ao *thrash metal* belenense se adequaram ao entendimento de performance de Paul Zumthor (2000, apud CARDOSO FILHO, 2005). A performance assemelha-se a uma "forma-força". Ela possui status de regra e tem quatro aspectos: a performance implica o reconhecimento de certos traços característicos, chama atenção para si mesma, ao mesmo tempo em que projeta a audiência para outro contexto, promove repetições não redundantes e modifica o conhecimento na medida em que marca a comunicação. Com isso:

> [...] o ato de ouvir música requisita disposições físicas específicas, diferentes, por exemplo, das requisitadas pelo ato de leitura. Cada um desses atos requisita sua performance específica, que revela uma forma-força particular de apropriação do objeto, que nunca é estática, mas que se transforma cada vez que é acessada (CARDOSO FILHO, 2005, p.44).

A percepção de performance, assim, seria uma interação entre sujeito e objeto que possui determinadas reiterabilidades próprias. Visualizam-se "níveis" de performance. Uma vez que qualquer atividade interpretativa exige uma mediação – o fato de não haver co-presença do produtor e do receptor não implica não participação, ou não jogo entre esses dois sujeitos – é possível restabelecer os princípios da performance, inclusive, no âmbito de produtos midiáticos (ZUMTHOR, 2000, apud CARDOSO FILHO, 2005).

Além da *Ação Violenta*, outras bandas paraenses, adeptas do mesmo subgênero, como *Inferno Nuclear*, *Deathbanger* e *Social Hate*, adotaram também, esse repertório visual que, indicou uma estética musical e política antifascista. Seus símbolos se opunham, em termos políticos, ao governo brasileiro do ex-presidente Jair Bolsonaro. As bandas enxergam nele um regime fascista, marcado por autoritarismo, censura, discursos de ódio, perseguição às minorias sociais (negros, indígenas, trabalhadores rurais, comunidade LGBTQIA+, mulheres), movimentos sociais, partidos políticos, movimentos artísticos progressistas, de esquerda, além de nacionalismo exacerbado, "resgate" de um passado ultrarromantizado tido como "melhor", mais "nobre" (referindo-se à época da Ditadura Civil-Militar) e proselitismo religioso. Um regime, considerado por muitas pessoas, até equivalente aos que surgiram no período entre guerras (1918-1939) na Europa, como o nazismo alemão e o fascismo italiano (BRAY, 2017).[115]

[115] "[...] no caso do recém-eleito presidente do Brasil, ele apenas expressa e vocaliza questões comuns que características próprias da sociedade brasileira média: a misoginia, o racismo tropical e o nacionalismo ridículo submisso à influência dos EUA nos países da América do Sul. Então, Bolsonaro é um fascista e o bolsonarismo é uma versão tropical da alt-right planetária". E sua eleição deu-se de forma "político-institucional", nos moldes democráticos, junto ao reforço tecnológico da mobilização dos seus eleitores nas redes sociais.

A partir das eleições presidenciais de 2018, das quais Jair Bolsonaro saiu vencedor, a extrema direita no Brasil, identificada por muitos, com uma perspectiva fascista, se consolidou. Porém, a escalada dessa "nova direita" nos vários espaços sociais, dentre eles, o da música, segundo alguns estudos, originou-se nas manifestações de junho de 2013[116] (ARANTES, 2014; CHAUÍ, 2015; LOWY, 2015).[117] Isso se espraiou pela cena *metal* brasileira e belenense, expondo posições políticas, tanto de músicos, quanto público, à esquerda e à direita (SENA, 2019, p.14).

Bem recentemente, acrescentou-se a esse quadro também o negacionismo científico e o anti-intelectualismo, potencializados durante a pandemia global de Covid-19. Podemos exemplificá-los pelo descrédito em relação à letalidade do vírus, além de constantes ataques a institutos de pesquisa, fundações científicas e universidades públicas.

As suas manobras políticas, lendo-as pela ótica foucaultiana (FOUCAULT,1988, p.129-135), moldam um "poder político" que assume a "tarefa de gerir a vida". Essa "biopolítica da população" é constituída por "disciplinas do corpo" (escolas, universidades, instituições religiosas, forças armadas, adicionadas às práticas políticas e econômicas, como problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração) e "regulações". A partir desses pólos, desenvolveu-se a "organização do poder sobre a vida". O "biopoder" desse governo autoritário, vem "sujeitando os corpos, controlando as populações, proporcionando o fortalecimento do capitalismo e investindo nos espaços de suas existências". Daí que, para exercer suas prerrogativas, controlar a vida, pô-la em ordem, mesmo que no limite, mataria "legitimamente, aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros", no caso, as citadas minorias sociais.

Simultaneamente, houve reação oposta a ele, em várias partes do país.[118] Ao observar a cena belenense, em grande medida, o *thrash metal* lançou uma quantidade de produtos midiáticos permeados de conteúdo audiovisual antagônico ao ex-governo bolsonarista.

---

[116] Para saber mais sobre as manifestações de junho de 2013, ver: ALVARENGA (2016); FERREIRA (2019); PINHEIRO (2016).

[117] Lowy aponta para o "apelo aos militares", como um dos elementos "mais preocupantes da extrema-direita conservadora no Brasil". Os apelos públicos de "fechamento do Congresso Nacional", "fechamento do Superior Tribunal Federal (STF)" e "retorno à Ditadura Militar" ainda são uma constante, até hoje, em manifestações pró-Governo Bolsonaro. Ver: LOWY,M. Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, SP, n°124, out./dez.2015, p.652-664. Disponível em: https://www.scielo.br/j/sssoc/a/MFzdwxKBBcNqHyKkckfW6Qn/abstract/?lang=pt. Acesso em: 26 dez. 2021.

[118] No dia 29 de maio de 2021, em mais um dia de manifestações contra o governo Bolsonaro, vários artistas da cena metal nacional se posicionaram. Andreas Kisser (*Sepultura*), Fernanda Lira (*Crypta*) e Max Kolesne (*Krisiun*) sinalizaram positivamente, em suas redes sociais. Ver: MARQUETI, G. Manifestações anti-Bolsonaro: confira os nomes do *rock* que se pronunciaram. **Wikimetal (30/05/2021)**. Disponível em: https://www.wikimetal.com.br/manifestacoes-anti-bolsonaro-confira-os-nomes-do-rock-que-se-pronunciaram/. Acesso em: 26 dez. 2021.

No post da *Ação Violenta*, as presenças de corrupção religiosa, enfrentamento político, identidade e diferença avistadas, foram elementos que, me levaram a dialogar com a idéia de performance de Zumthor. Outros elementos presentes, como masculinidade, violência e homofobia, me guiaram a essa complementaridade, já que ela me possibilitou um olhar mais interseccional. Almejei, dessa maneira, esclarecer melhor, o que a estética do *thrash metal* local suscitou na rede social pelos seus produtos midiáticos.

Quando me deparei com as produções imagéticas, líricas e musicais das bandas *Inferno Nuclear* (Belém, capital), *Social Hate* (Belém, capital), *Deathbanger* (Ananindeua) e *Ação Violenta* (Ananindeua), exemplificadas pelas imagens dos álbuns *Diante de Um Holocausto* (2021) e *Nação Suicida* (2021), pelas letras das músicas "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) e "*Ódio Social*" (2021), seus dois videoclipes, respectivamente das duas primeiras bandas, bem como por fotos, comentários do *facebook*, *youtube* e entrevistas com os seus músicos, perguntei: a estética *thrash* original do caos não foi usada para provocar um dissenso na ordem democrática brasileira vigente, impregnada de autoritarismo e biopolítica? Acionou qual discurso para isso? Com o uso de um discurso específico, a sua estética não passou a ser antifascista? Surgiram, nas redes sociais, oposições? Quais e o que expuseram? E o que suas entrevistas cedidas revelam sobre questões de gênero, sexualidade, raça, classe e neoconservadorismo?

8.2 Cena musical, estética, política, mídia social, gênero e raça: perfis do *facebook* das *Deathbanger*, *Inferno Nuclear*, *Ação Violenta* e entrevistas com músicos não brancos

Já que, estou falando da cena belenense e bandas de *thrash metal*, foi necessário caracterizar, sucintamente, esse subgênero oriundo do *heavy metal* e definir sua estética, além, da relação dela com a atual cena política, pontuada pelas falas de seus músicos e seu extravasamento nos ambientes digitais via mídias sociais, com fotos e comentários de usuários.

Essas bandas foram formadas na primeira metade da segunda década dos anos 2000, com exceção da *Inferno Nuclear*, iniciada em 2006. Muitos de seus músicos são homens, não brancos (negros) e moradores de bairros periféricos de Belém e Ananindeua.

Fig.68 e 69: Formações atuais das *Inferno Nuclear* e *Social Hate*





Fonte: INFERNO NUCLEAR. Fotos. **Fotos de Inferno Nuclear**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos_by; OOKAMI, D.M. Fotos. **Fotos de Diego**. Disponível em: https://www.facebook.com/diegofilosofo/photos_by.

Ao olhar a prática do *thrash metal* dessas bandas, são observáveis as dimensões sonoras, visuais e verbais desse estilo. Sua musicalidade é marcada por altos teores de agressividade, rapidez e sarcasmo, junto com os traços sombrios e distorcidos do *heavy metal* tradicional, além do vocal gutural, mas "gritado", e bumbos duplos que aceleram os andamentos da bateria (JANOTTI JÚNIOR, 2004). A visualidade, que passa muito pela indumentária dos seus adeptos, apresenta-se com calças pretas coladas ou calça *jeans* rasgadas, tênis branco e o "clássico" colete *jeans* com *patches* costurados (CAMPOY, 2008). Sua dimensão verbal é referenciada por suas temáticas caóticas, os horrores concretos do mundo real ou possivelmente real, o isolamento e alienação dos indivíduos, a corrupção, os horrores feitos pelas pessoas, uns aos outros ou ao meio ambiente, humor, ironia e radicalismo político (WEINSTEIN, 2000).

A partir dessas descrições, em síntese, a estética do *thrash metal* fundou-se em um discurso a respeito do caos, repleto de imagens específicas. Porém, o que é a estética? A estética das bandas *Inferno Nuclear*, *Social Hate*, *Deathbanger* e *Ação Violenta* resumiu-se apenas a uma imagética do caos? Ou os seus discursos antifascistas alteraram essa estética originária? Como essa mudança foi operada nas imagens, produtos midiáticos, falas e comentários dos ambientes digitais? Quais são os aspectos desse discurso antifascista, que transbordou nas redes sociais das bandas?

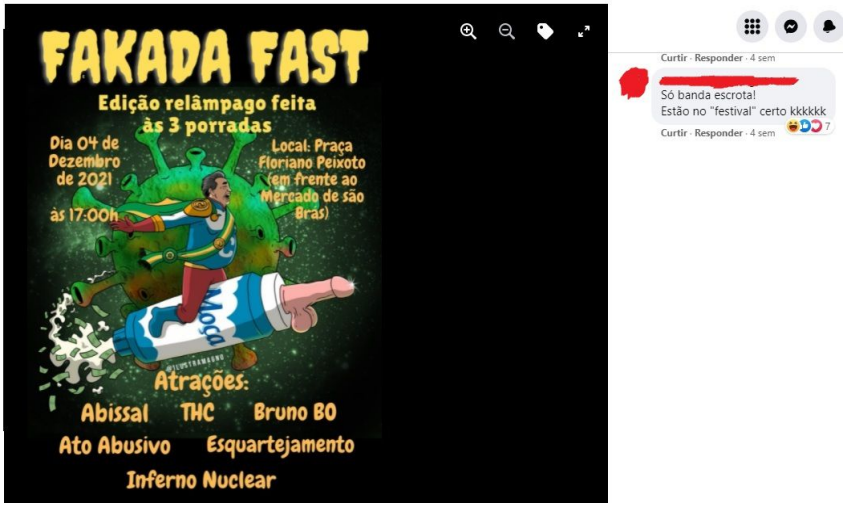
A estética, segundo Agamben (2012, p.15), "é a ciência da obra de arte". Mas não seria essa sua única dimensão. É preciso entender que, ela "não seria, simplesmente, a determinação da obra de arte a partir da apreensão do sensível do espectador". Todavia, nela "está presente, do início ao fim, uma consideração da obra de arte como opus ("obra") de um particular e irredutível operari ("trabalho"), o operari artístico" (AGAMBEN, 2012, p.22). O espectador, esse "homem de gosto", surgido na metade do século XVII em meio aos museus da época, é dotado de "uma particular faculdade, quase de um sexto sentido", que lhe permite

colher o "ponto de perfeição que é característico de toda obra de arte". Ele poria à prova o próprio estatuto da obra de arte, diria o que seria uma obra de "bom gosto" ou "mau gosto" e indicaria o limite da inteligência para não ceder à estupidez, ao "mau gosto".

Seguindo esse raciocínio e ligando-o ao entendimento da estética *thrash*, alguns autores (CAMPOY, 2008; FONSECA; LIMA; SARTORETO; SETTE-CÂMARA, 2009; LOPES, 2006; SILVA, 2010), fanzineiros e músicos de outras cenas do país, como a paranaense, carioca, mineira e até paraense, disseram que o *thrash metal* não tem "nenhuma ideologia além do som pesado"[119], que o estilo misturou o "*heavy metal* com o *hardcore*"[120], que sua sonoridade se resume apenas a uma conexão com o *thrash metal* alemão e que "veio pra quebrar essa porra toda" (FERRY, 2008, 2009) referindo-se ao *glam metal* oitentista. Como esses parâmetros de avaliação agiram quando a estética *thrash* local das referidas bandas inseriu uma posição política antifascista, antagonizando o governo, em seu conjunto visual, presente no *facebook*? Quais discursos sobre essa estética transbordaram nesses espaços digitais? Foram demarcadas por questões classistas, políticas, gosto, gênero, raça e nacionalidade?

As figuras abaixo, publicações dos perfis das *Inferno Nuclear* e *Deathbanger*, no *facebook*, foram algumas das apostas para desenvolver esses questionamentos.

Fig.70: Publicação de participação da *Inferno Nuclear* no *IV Facada Fest* e comentário de usuário

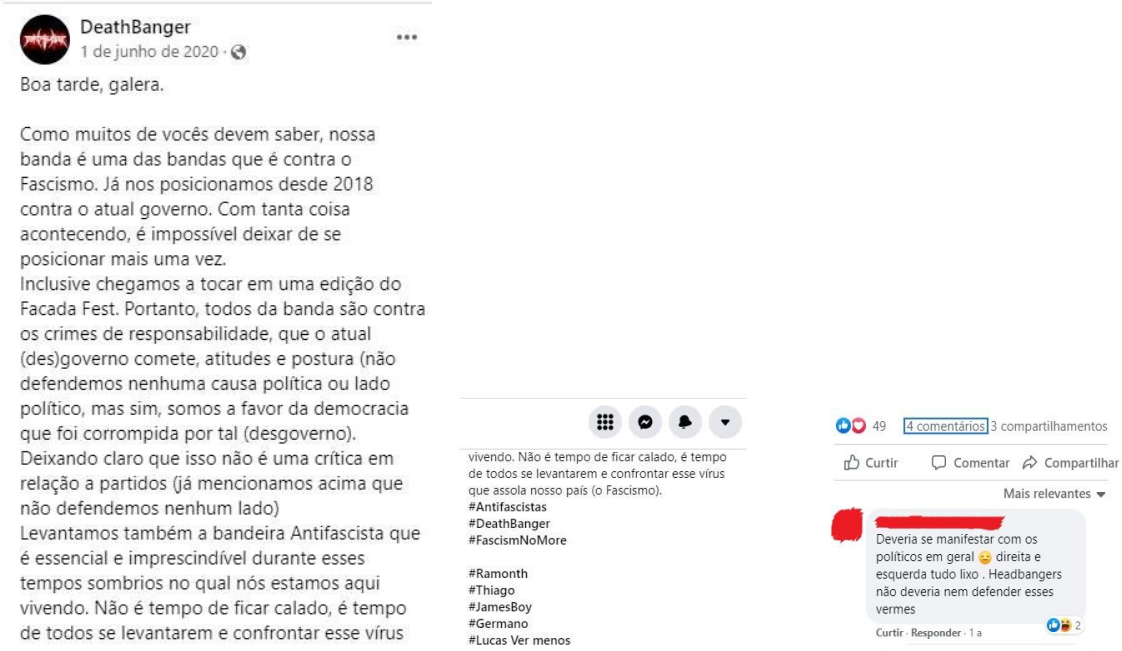


Fonte: INFERNO NUCLEAR. O já lendário Facada FEST está de volta! **Fotos (29/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/4396223577170735. Acesso em: 28 Dez.2021.

[119] Fala de Mauro Flores, vendedor de cd's de heavy metal emu ma loja, na Galeria do Rock, localizada no centro de São Paulo. Ver: CAMPOY, 2008, p.112

[120] Fala de Carlos "Vândalo" Lopes, vocalista, guitarrista e fundador da Dorsal Atlântica, precursora banda carioca de thrash metal, formada no começo dos anos 1980. Ainda ativa e produzindo, lançou em 2021 o bem avaliado e polêmico álbum Pandemia. Ver: GOMES; BARCINSKY, 1999, p.27 APUD LOPES, 2006, p.139-140

Fig.71: Publicação da *Deathbanger* e comentário de usuário sobre o posicionamento político da banda.



Fonte: DEATHBANGER. **Fotos (1/06/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/971997266201755/photos/pb.100054729353496.2207520000../2808334795901317/?type=3. Acesso em: 28 Dez.2021.

Pelos seus *posts* nos perfis do *facebook*, ficam nítidas suas oposições ao governo atual, marcado por ações fascistas. O primeiro informa sobre a participação da *Inferno Nuclear* junto com outras bandas de vários gêneros do *rock*, no *IV Facada Fest*[121], um "festival underground independente antifascista", ocorrido no dia 4 de dezembro de 2021[122]e que nasceu em 2016, a partir de "um ensaio aberto de bandas de *hardcore*" (JORNAL DIÁRIO DO PARÁ, 14/08/2019, CADERNO VOCÊ, p.7). Logo em seguida, temos a admissão pública da postura antifascista, no dia 1º de junho de 2020, por parte da *Deathbanger*.

Interessou-me aqui, nesses comentários, o julgamento estético-político em relação a uma certa "qualidade" das bandas que se apresentariam no festival e a imposição da definição do ser *headbanger* com o ser apolítico. Esses assuntos permearam o *facebook*, uma rede social que, via perfis das bandas e festivais, inundaram seu espaço com discussões a respeito de gosto, identidade e política.

---

[121]Houve uma edição remota, online, do *Facada Fest*, no dia 11 de julho de 2021, que contou com as participações de bandas cariocas e paraenses. A transmissão ocorreu pelo canal do *YouTube* Conjuntura Live. Ver: FACADA FEST. **Fotos (30/06/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/facadafestbelem/photos/pb.100063896896461.-2207520000/3035589350101945/?type=3. Acesso em: 3 jan. 2022

[122]FACADA FEST. Sobre. Disponível em:https://www.facebook.com/facadafestbelem/about/?ref=page_internal. Acesso em: 3 jan.2022.

Partindo desses indícios, digo que o *facebook* é uma plataforma de mídia social que integra a nova estrutura para sociabilidade e criatividade. Ela emergiu a partir da evolução da rede mundial de computadores no final dos anos 1990 (*Web 1.0*, 1991), para a nova geração de serviços na rede no limiar do século XXI (*Web 2.0*, 2004). Juntam-se a ela *youtube*, *wikipedia*, *twitter* e *flickr*, outras plataformas formadoras de um "ecossistema de mídia conectiva". Um ecossistema que nutre e, em troca, é nutrido por normas sociais e culturais que, ao mesmo tempo, evoluem em nosso cotidiano (VAN DIJCK, 2013).

Por fim, a cultura da conectividade (ação de se conectar e manter-se conectado) e a necessidade que a circunda está dentro da ordem capitalista e neoliberal. Logo, as plataformas estão assentadas em uma ideologia que considera somente a competição, o individualismo, os altos lucros e a hierarquia (VAN DIJCK, 2013). As imagens e os textos compartilhados no *facebook*, por conta do teor político, irromperam a democracia, reclamando a inclusão de um coletivo da cena, nessa produção artística, nessa partilha do sensível na cidade. A mesma democracia que, por seu turno, insistiu na perpetuação da sua exclusão.

As situações dos comentários do *facebook*, envolvendo as bandas *Inferno Nuclear* e *Deathbanger*, exibiram a cena belenense fincada nessa ordem. Essa ordem teve um regime democrático. Todavia, as plataformas deram visibilidade a uma polarização política (fascismo, práticas autoritárias x antifascismo, práticas progressistas) real desde junho de 2013 na sociedade brasileira e espraiado em ambientes *online* por integrantes da cena local. Na democracia, existem espaços, tempos e atividades. Eles formam um todo, um comum. Há um sistema de evidências que revela sua existência. É, nas palavras de Rancière, a "partilha do sensível":

> Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005, p.15).

Entretanto, o autor alerta que, na formação democrática, outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. Dessa forma, a própria partilha do sensível:

> [...] nos faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2005, p.16).

As práticas estéticas, as práticas artísticas desse comum existente na democracia são "formas de visibilidade", do lugar que ocupam e "fazem", no que diz respeito ao comum.

Quando se tratou de partilhar a produção artística, partilhar a produção musical do *heavy metal*, partilhar o sensível do *thrash metal*, existiu uma "hierarquia", "divisão" na democracia, que estabeleceu quem fará parte dela e quem não fará. Por sua vez, essa arte que é política, que é uma arte política, um *thrash metal* antifascista, almejando sair do privado, banal, reivindicando um espaço público para se mostrar, falar, se expressar, não foi considerada, não contou (RANCIÈRE, 2005). A *Inferno Nuclear*, a banda que produz *thrash metal*, é uma "banda escrota", "não tem boas qualidades" e, por isso, está no "festival certo", de "mau gosto", "má qualidade", nos dizeres de um usuário do *facebook*, acerca da sua participação no *IV Facada Fest*. Ou seja, o gosto e a filiação estilística a esse subgênero musical que, remetem à genealogia de suas dimensões sonoras, visuais e verbais, significativos para a constituição identitária da banda, dentro dessa dita "democracia", inexistiram (RANCIÈRE, 2005).

Outro usuário, ao opinar sobre a publicação da *Deathbanger*, sentenciou com veemência, escrevendo que "os *headbangers* não 'deveria' nem defender esses vermes", referenciando tanto Bolsonaro, quanto políticos de esquerda. Além disso, "deveria se manifestar com os políticos em geral, direita e esquerda tudo lixo". A isenção política, dentro dessa ordem democrática que funciona, sem os que não são contados, deve ser o laço identitário do *headbanger*, do *thrasher*. Alerto que o discurso de não alinhamento à política no sentido institucional não é novidade em gêneros musicais como o *punk* e o *heavy metal* e, não apareceu agora, no dito comentário, com a presença da isenção como alinhamento político. Ele faz parte de uma parcela do ideário *rocker*. Entretanto, acautelo também que, essa mesma parcela adepta da isenção, acoplou-se ao discurso da neutralidade política usado pela extrema-direita, como forma de escamotear seu ativismo e colocar sua retórica em ação. Um exemplo dessa isenção, é vista mais à frente quando a Inferno Nuclear lançou uma campanha pró-isolamento social e de conscientização acerca dos cuidados com a COVID-19.

Nesse comum da democracia, além de o *thrash metal* ser considerado "música escrota", seus músicos não devem se deter em "coisas públicas", no político, tomar uma atitude política, uma posição política, ocupar um espaço público e falar de suas opiniões políticas. Ou até poderia ter, desde que essa posição não tenha nenhuma filiação partidária. Finalmente, essas "tendências reflexivas" no tocante à política (KAHN-HARRIS, 2007, p.141-142),

merecem ser interditadas, sobrando a esses músicos de *thrash* unicamente, a prática de "experimentar o *metal*" e "permanecer em silêncio" (SCOTT, 2010, p.215).

Fig.72 e 73: Imagens dos logotipos das bandas *Deathbanger* e *Inferno Nuclear*, inseridos em bandeiras antifascistas





Fonte:DEATHBANGER. Boa tarde, galera. **Fotos (1/06/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/DeathBangerSpeedThrash/photos/pb.100054729353496.-2207520000/280833479590131 7/?type=3. Acesso em: 28 Dez.2021; INFERNO NUCLEAR. Sempre! **Fotos (1/06/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/2847572862035822/?type=3. Acesso em: 28dez2021.

Mesmo assim, as bandas *Inferno Nuclear* e *Deathbanger*, ao terem se anunciado como antifascistas nas imagens presentes em suas redes sociais e tocado em festivais com essa conotação, promoveram mutações em sua estética *thrash* a ponto de causarem dissenso. Divergências em uma cena musical, entre músicos, público e produtores de evento. Situações que ficaram nítidas nas falas dos usuários nos perfis das bandas e, nas referidas imagens. Suas visualidades, por seu turno, intensificaram as discordâncias.

Fig.74: Formação atual da *Deathbanger*



Fonte: DEATHBANGER. Fotos. **Fotos de DeathBanger**. Disponível em: https://www.facebook.com/DeathBangerSpeedThrash/photos_by. Acesso em: 25 out2024.

A figura, à esquerda, é acerca da bandeira antifascista, com o logotipo da *Deathbanger* colocado no meio dela. Aqui, temos algo bem delimitado da dimensão visual do *thrash metal*. Somado ao fato de que os artefatos visuais e seus efeitos dão suporte e melhoram o poder sonoro do *heavy metal*, estão os logotipos das bandas. Eles ajudam na identificação da banda e expressão de uma imagem significativa. Por eles, essa identificação se dá visual e verbalmente. A letra dessa logo requer angularidade e grossura. Helvética, por exemplo, não

serve. Neutralidade, eficiência e ordem são antiéticas para o *heavy metal*. As letras usadas na elaboração dos logotipos não podem comunicar imagens de suavidade (WEINSTEIN, 2000).

Sobre isso, a *Deathbanger* não negou partilhar desse código visual, tanto que seu logo seguiu suas exigências. Entretanto, afirmou que, agregado a isso, "nossa banda é uma das bandas que é contra o fascismo", ao ponto de inseri-lo na bandeira comumente reconhecida como um símbolo da luta antifascista. Desde 2018, seus membros se posicionam "contra o atual governo" e "todos da banda são contra os crimes de responsabilidade, que o atual (des) governo comete, atitudes e postura". E, mesmo não defendendo "nenhuma causa política ou lado político, mas sim, somos a favor da democracia, que foi corrompida por tal (desgoverno)". Daí, a urgência para eles em levantarem "também a bandeira antifascista", não sendo "tempo de ficar calado", e sim "tempo de todos se levantarem e confrontar esse vírus que assola o nosso país (o fascismo)" (DEATHBANGER, FACEBOOK, 1/06/2020).

E, Wellington Freitas, vocalista, letrista e líder da *Inferno Nuclear*, banda local de *thrash metal*, em entrevista à revista *Rarozine*, de agosto de 2021, acerca do seu primeiro álbum, foi indagado: "Como a situação política atual do país colaborou pra criação desse disco ["Diante de Um Holacausto" (2021)]?". Ele disse que "chegara a hora de se unir para resistir aos ataques que viriam pela frente", por conta da "eleição do genocida que está no poder" (RAROZINE, 2021,p.26-27).

Essa estética *thrash metal* antifascista, representadas nessas bandeiras e entrevista, expressaram na democracia que vivemos, uma interrupção no seguimento do seu processo político. Em vista disso, regressamos de novo a Rancière, para quem essa interrupção, suspensão, disrupção atrelou-se à noção de "atividade política":

> Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (RANCIÈRE, 1996, p.42).

As *Deathbanger* e *Inferno Nuclear* atingiram, destarte, a estruturação de "um argumento, uma postura sobre o mundo". Pelos seus *thrash* agitados, suas posições políticas e linguagens visuais, "expressadas e performadas", foram "ferramentas diagnósticas que expõem malefícios sociais e políticos". "Janelas sombrias" que, abertas, "escancaram o que está errado ou doente" na sociedade brasileira.

Em seguida, o humor, o risível ditou esse tipo de ação. Na primeira figura, antes daquela na qual está a bandeira antifascista com a logo da *Deathbanger*, jaz a arte do cartaz do *IV Facada Fest*. Ela foi uma paródia, uma imitação cômica do ex-presidente Jair Bolsonaro e as consequências de seu governo para o país. Uma caricatura que mostrou um planeta Terra representado pela forma do vírus causador do covid-19, completamente esverdeado. Da extremidade esquerda do planeta, que parece ser o Brasil, sai num foguete em formato de mamadeira de leite condensado, de marca "*Leite Moça*", pertencente à empresa transnacional suíça *Nestlé*. Na sua ponta direita, está um pênis, em vez de um bico convencional. Ao decolar, o combustível usado é uma mistura de leite e dinheiro público. Conforme o foguete se distancia do planeta, deixa um rastro dela. Montando no foguete, está o agora ex-presidente brasileiro, com toda uma vestimenta que remete a de um general. Ele está de braços abertos, feliz e sorridente, praticamente em êxtase, fazendo uma viagem para fora do planeta, do país, condenado pela pandemia que já matou milhões, com verba oriunda dos contribuintes.

A imagem do cartaz representou o ridículo da condição humana do ex-presidente, por ter se comportado ridicularizando, desprezando e ficando indiferente aos aspectos que envolveram a pandemia no Brasil, principalmente, os tratamentos dados à campanha de vacinação, estrutura de hospitais públicos, deficiência no número de médicos e descaso com os pacientes. Andar de *jet-ski* nas praias de Santa Catarina[123], realizar passeios motociclísticos em Brasília[124], ameaçar explicitamente instituições públicas[125], incentivar privatizações de empresas estatais[126] e gastar milhões em compra de leite condensado da Nestlé[127] foram alguns dos outros indícios de como ele gerenciou não apenas o impacto do Covid-19 no país, mas também o desemprego em alta, a inflação, a fome, a repressão à imprensa e os crimes ambientais.

---

[123] FOLHA DE SÃO PAULO (UOL). Governo Bolsonaro. Bolsonaro ignora tragédia na BA, anda de jet ski e fala em manter folga em SC. **Poder (28/12/2021)**. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/12/bolsonaroignora-tragedia-na-ba-anda-de-moto-aquatica-e-fala-em-manter-folga-em-sc.shtml. Acesso em: 6 jan.2022.

[124] FERRARI, H. Bolsonaro anda de moto por Brasília na manhã deste sábado. **Poder 360 (4/12/2021)**. Disponível em: https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-anda-de-moto-por-brasilia-na-manha-deste-sabado/. Acesso em: 6 jan.2022.

[125] BENITES, A. Bolsonaro faz discurso messiânico diante de Esplanada cheia e ameaça enquadrar o Supremo. Governo Bolsonaro **El País (7/09/2021)**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2021-09-07/bolsonaro-faz-discurso-messianico-diantede-esplanada-lotada-e-ameaca-enquadrar-o-supremo.html.Acesso em: 6 jan.2022.

[126] BRITO, R. Bolsonaro fala em fatiar Petrobras para privatizar e diz que empresa paga dividendo "absurdo". Negócios. **Isto é Dinheiro (8/11/2021)**. Disponível em: https://www.istoedinheiro.com.br/bolsonaro-fala-em-fatiar/. Acesso em: 6 jan.2022.

[127] CARDOSO, L. Brasileiros fazem memes para ironizar gasto de R$ 15 milhões do governo Bolsonaro com leite condensado. Economia e Finanças. **Extra (26/01/2021)**. Disponível em: https://extra.globo.com/economia-efinancas/brasileiros-fazem-memes-para-ironizar-gasto-de-15-milhoes-do-governo-bolsonaro-com-leitecondensado-24855719.html. Acesso em: 6 jan.2022.

Parodiar tudo isso, abrindo espaço para a zombaria, o burlesco e a caricatura dessas ilegalidades e autoritarismos, pelo visual, contribuiu para desvelá-las, exibi-las. Portanto o riso, presente na expressão corporal da figura de Bolsonaro no foguete definiu-se aqui, nas palavras de Fiore, com base em Bakthin, enquanto uma "verdade popular não oficial", que:

> [...] vai de encontro à seriedade autoritária e oficializada que se amalgama com a violência, com as interdições e com o poder tirânico, inspirador do terror místico (ou divino) e do temor moral que atormenta as populações pobres, oprimindo e obscurecendo a consciência do homem. Essa verdade é diferente, é resultado de brilhos de consciência humana que se põem a enfrentar todos os tipos de medo e de intimidação impostos, tais como tabus, mandamentos, leis, castigos de além túmulo e do inferno (FIORE, 2011, p.29).

Fiore continuou explicando que, em várias situações nas quais o riso foi usado nas imagens, ao longo da História, "mostrou-se dirigido eminentemente contra o Estado e a Igreja". Esses estratos superiores da sociedade, "seus ritos e formalidades são ridicularizados sem peias pelo povo na ocasião dos espetáculos carnavalescos e nas paródias e/ou alegorias com eles relacionadas" (FIORE, 2011, p.31), o que a imagem do cartaz do *Facada Fest* atestou visualmente, reiterando-o, conforme um acontecimento antibolsonarista, antifascista.

Visualizou-se, colada a esse aspecto, a simbologia do pênis, localizado no bico da "mamadeira-foguete". Exprimiu a "ameaça da ideologia de gênero", propagada e defendida pelo ex-governo bolsonarista, como algo que a esquerda "impôs" aos currículos escolares quando presidiu o país. Tornou-se um indicativo de quanto o sexo é um "foco de disputa política" dentro dessa biopolítica, por integrar as disciplinas do corpo e regulação das populações (FOUCAULT, 1988). Aqui, a sexualidade virou tema de operações políticas, de intervenções econômicas (incitações ou freios à procriação) e campanhas ideológicas de moralização ou de responsabilização (FOUCAULT, 1988). Foi um meio do poder, do biopoder, de esboçá-la, suscitá-la para, posteriormente, controlá-la, evitando sua escapatória (FOUCAULT, 1988). Com isso, a normatividade continuou sendo uma heterossexualidade compulsória, sem espaço para sexualidades divergentes (BUTLER, 2003).

Não sem razão, em mais um post da *Ação Violenta*, detendo imagens com rostos deteriorados misturados de Bolsonaro e Hitler, criticando o fascismo e dizendo "ESMAGUE O FASCISMO, SOMOS A RESISTÊNCIA", os comentários à respeito do assunto ultrapassaram as avaliações do governo atual e entraram em questões de gênero, conectadas à masculinidade, heterossexualidade, virilidade, somados a discursos de ódio explícitos, concentrados na homofobia.

Fig.75 e 76: Publicação da *Ação Violenta* sobre o conservadorismo no *underground* e comentários

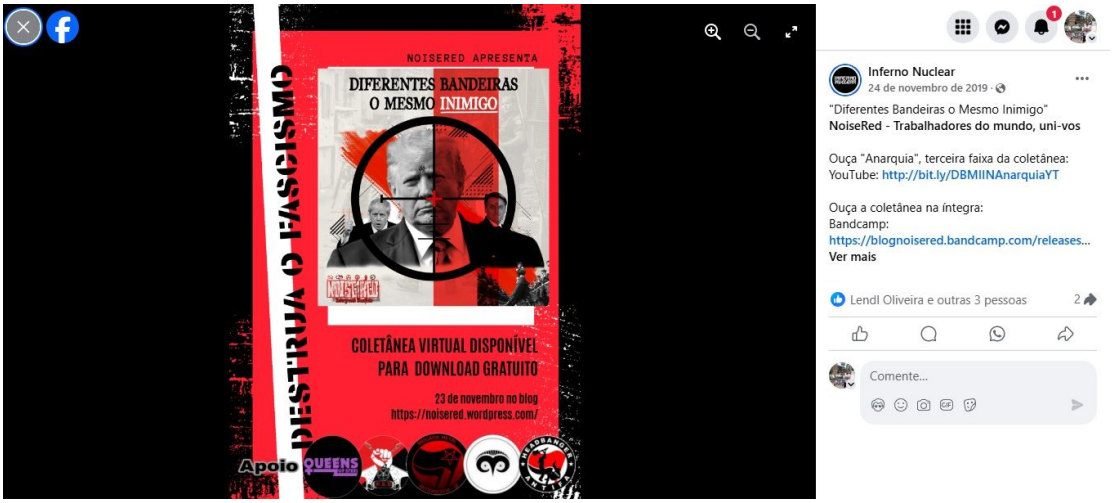


Fonte: AÇÃO VIOLENTA. O underground não é lugar pra conservador muito menos pra facho. **Publicações (28/10/2018)**. Disponível em: https://www.facebook.com/acaoviolenta/photos/pb.100063490796789.-2207520000/609104556170119/?type=3. Acesso em: 25 out2024.

"Homem que é homem não faz textão de choro" e "iiiiii carai os cara é tudo gay! É melhor vcs Jair sentando kkkkkkkkkkk", foram as palavras de um usuário, as quais foram retrucadas pela banda com as expressões "*banger* conservador só serve pra fazer nós ri msm" e "fã do Bolsonaro homofóbico não é nenhuma novidade". E, homem *gay*, seria uma ameaça às percepções do "autêntico" *headbanger*, às vistas desses usuários bolsonaristas. Percepções essas, estacionadas em um molde de ser homem branco cis heterossexual avesso à presença feminina e suas demonstrações de emoção, como o ato de chorar. Não chorar, seria um sinal de "força", "impenetrabilidade", "indestrutibilidade" e "firmeza", aspectos do ser homem, do masculino. Raciocínios machistas e sexistas, socializados desde a infância e, sustentadores de vários mitos da masculinidade, situadamente esse que acabei de citar: "homem não chora" (BOLA, 2020, p.28-29).

Ação Violenta fez uma música rechaçando o bolsonazismo e os *bangers* conservadores, rebateu-os com publicações e comentários, a *Deathbanger* soltou uma nota pública em sua página do *facebook*, colocando-se antifascista e participou na coletânea regional *Fúria Nortista* (7/09/2020), ação liderada pelo coletivo *Facada Fest*. Ela tinha a vontade de ser uma resposta politico-musical antifasfascista das bandas de *heavy metal* e *punk*/*hardcore* da região Norte (Amazônia), ao ex-governo Bolsonaro. A *Inferno Nuclear* fez tudo isso. E, foi além. Participou de uma coletânea nacional, capitaneada pela "*Noise Red-Underground Manifesto*" que, juntou várias músicas que criticavam regimes autoritários de bandas antifascistas.

Fig.77:Publicação da participação da *Inferno Nuclear* na coletânea "*Destrua o Fascismo – Diferentes Bandeiras o Mesmo Inimigo*" (2019), organizada pela *Noise Red*



Fonte: INFERNO NUCLEAR. "Diferentes Bandeiras o Mesmo Inimigo". **Fotos de Inferno Nuclear (24/11/2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/2427493254043787/?type=3. Acesso em: 30out2024.

A *Noise Red* é uma organização política antifascista e tem a missão de lutar contra a "opressão, fascismo, nazismo, racismo, homofobia, transfobia, misoginia". Ela possui um *blog* dedicado a promover e celebrar a cultura *underground* mundial. Possui os desejos de transformar a sociedade, um mundo mais justo, dar voz aos excluídos e divulgar bandas que tenham em suas propostas essas bandeiras. Também faz a divulgação de livros e textos para ajudar na luta antifascista.[128] Essa coletânea, foi uma articulação nacional e internacional, apoiada pelas páginas de *facebook*, *instagram* e sites próprios *Headbanger Antifa* (Brasil), *Queens Of Steel* (Espanha), *Brigada Metal Antifascista* (São Paulo, Brasil), *Hedflow* (Brasil-Portugal) e *Movimento Resistência Underground* (MRU, Brasil). Todos antifascistas, antibolsonaristas. *Queens Of Steel* foi a que segmentou mais e apresentou cortes de gênero e antipatriarcal. Uma frente de bandas antifascistas dos diferentes cantos do Brasil, apontaram contra o fascismo não só em território nacional, mas também, Inglaterra e EUA, países com gestões passadas de extrema-direita, daí, os alvos presentes na arte da coletânea, terem sido Bolsonaro, Trump e Johnson, os presidentes desses três países.

A *Inferno Nuclear*, participou também da *Fúria Nortista* com a *Deathbanger*, lançada no dia 7 de setembro de 2020.

Fig.78: Publicação na página do facebook do Facada Fest sobre a coletânea Fúria Nortista

[128] NOISERED. Noisered. **Sobre (16/11/2024)**. Disponível em: https://noisered.com.br/sobre/. Acesso em: 16nov2024.



Fonte: FACADA FEST. *BREVE MANIFESTO DA FÚRIA NORTISTA*. **Fotos de Facada Fest (7/09/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/facadafestbelem/photos/pb.100063896896461.-2207520000/2775565116104371/?type=3. Acesso em: 16nov2024

"*Insensatez Humana*" *single* de 2017, foi a faixa escolhida pela banda, para participar da coletânea. A letra da música já trazia discussões sobre a ganância, ambição, poder, guerra e autoritarismo, traços nefastos da natureza humana. A música foi a porta de abertura para a banda lançar seu primeiro videoclipe. Um trabalho audiovisual que, quando falou de regimes autoritários, inseriu imagens de Donald Trump, prenunciando a avalanche da extrema-direita a seguir, nos próximos anos.

Quando a pandemia de COVID-19 se alastrou pelo mundo, dominou o Brasil a partir de março de 2020, a *Inferno Nuclear* colocou-se a frente de uma campanha de esclarecimentos e luta contra o vírus. A banda conseguiu unir os músicos e as musicistas das bandas *punk* e *metal*, em prol de atividade de conscientização. Ela reuniu em um único vídeo, suas falas sobre a situação e divulgou-o em seu canal no *youtube*. Foi uma resposta muito imediata. O vídeo saiu pela plataforma no dia 27 de março de 2020. Usou, igualmente, sua página do *facebook* para isso.

Fig.79, 80 e 81: *Prints* do *youtube* da campanha contra a pandemia de COVID-19 que, uniu bandas de *metal* e *punk* da cena local e foi pensada e liderada pela *Inferno Nuclear*



Fonte: INFERNO NUCLEAR. Metal e Punk paraense contra o Coronavírus (COVID-19). **Inferno Nuclear (27/03/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sZIrjj3Ka6M. Acesso em: 16 nov.2024.

A *Inferno Nuclear* teimou mais com essa campanha anti-COVID-19 e contra a desinformação que, veio muito do ex-governo Bolsonaro via comandos do Ministério da Saúde, em sua página do *facebook*, no dia 5 de maio de 2020. Lá, deu instruções de alguns cuidados básicos, como o uso de máscaras, distanciamento social e, quis comunicar que era importante defender o Sistema Único de Saúde (SUS). Tanto o SUS, quanto o Ministério da Saúde, foram alvo de muitos ataques, - inclusive, de Bolsonaro, presidente à época, que vivia desacreditando as ações do ministério, como a apresentação pública de dados atualizados de infeccionados e mortos pelo vírus – durante, praticamente dois anos (2020-2022) de pandemia.

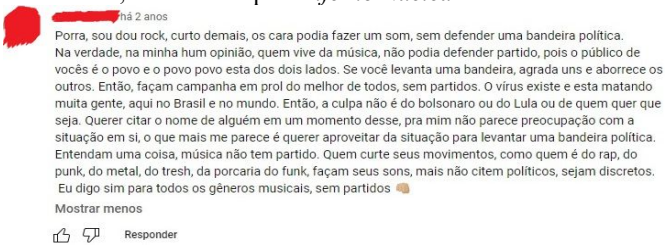
Fig.82 e 83: Publicação da campanha contra a pandemia de COVID-19 feita pela *Infeno Nuclear*, a favor do distanciamento social, medidas de higiene e da quarentena, em sua página do *facebook*



Fonte: INFERNO NUCLEAR. Entidades de saúde recomendam o uso de máscara para evitar a disseminação do novo coronavírus. **Publicações (5/05/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/2776985539094555/?type=3. Acesso em: 25 out2024.

As decisões anti-pandemia do COVID-19 e anti-desinformação da *Inferno Nuclear*, estavam no seu pacote antifascista, antibolsonarista. Quando a campanha apareceu no seu canal do *youtube*, um comentário discordando dele foi escrito. No vídeo que a *Inferno Nuclear* e outras bandas da cena belenense apareceram, suas palavras são em tom de crítica ao modo como a gestão Bolsonaro encarou a pandemia: com desinformação, discurso anti-ciência e contra o isolamento social.

Fig.84: Comentário sobre a campanha contra a pandemia de COVID-19 que, reuniu bandas *punk* e *metal* da cena belenense e, foi liderada pela *Inferno Nuclear*



Fonte: INFERNO NUCLEAR. Metal e Punk paraense contra o Coronavírus (COVID.-19). Comentários. **Inferno Nuclear (27/03/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sZIrjj3Ka6M. Acesso em: 16 nov.2024.

Ficou muito bem posto que a linha mestra da pessoa que fez o comentário foi a do ativista de direita: apartidarismo (não pertencer a nenhum partido), isenção de opiniões, o(a) artista, o músico, a musicista não podiam se posicionar politicamente, a música não deve ser relacionar com a política. Se, as bandas de *punk* e *metal* da cena belenense escolherem qualquer tipo de lado, estaria dando margem para um aproveitamento, um oportunismo político. Estaria se valendo do *punk* e do *metal*, da música em geral – um espaço "sagrado", "inviolável", que "não pode servir à conscientização e mobilização popular", "somente à contemplação" – para "levantar uma bandeira política", afirmativamente, "não parece preocupação com a situação em si". Sem muitas especulações, acerca desse comentário, apelei a fala de Gabriel Tavares apoiado em Coutinho (COUTINHO, 2014, p.135 APUD TAVARES, 2022, p.122), para quem "o mito da imparcialidade tem a função de "apresentar como universais as ideias particulares e essencialmente parciais das elites dominantes, uma forma de silenciar as vozes dissonantes, contra-hegemônicas". Essa despolitização apregoada "não significa [...] a dissolução da política, mas, justamente, a retórica de sua negação, um pretexto para o radicalismo" (LAGE; SARAIVA, 2021, p.128 APUD TAVARES, 2022, p.123). Um radicalismo conservador, sob as vestes da "liberdade de expressão", uma "roupagem dentro da qual se escondem grupos que lançam mão de um discurso de ódio e intolerância, como racistas, machistas, xenófobos e outros relacionáveis a ideologias conservadoras" e, que possui uma oratória ancorada "sempre em uma dicotomia nós/outros, na qual os adversários são desumanizados ou têm desabonados seus poucos direitos defensivos recentemente legalizados" (SENRA; OTTATI, 2015, p.112 APUD TAVARES, 2022, p.132-133).

A *Inferno Nuclear* sintonizou-se outra vez com o antifascismo, o antibolsonarismo e todas as suas lutas contra as suas pautas neoconservadoras violentas, como a violência de gênero, muito incentivada pelo modelo de família patriarcal, centrada no homem, do qual o ex-governo Bolsonaro foi signatário. No dia 3 de novembro de 2020, a banda publicou sua opinião sobre o caso Mari Ferrer, em seu *facebook*.

Fig.85: Publicação da *Inferno Nuclear* em seu *facebook*, sobre o caso Mari Ferrer e a violência de gênero sofrida por ela





Fonte: INFERNO NUCLEAR. #jutiçapormariferrer. **Publicações (3/11/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/pb.100047349893593.-2207520000/3285412364918534/?type=3. Acesso em: 25out2024.

A rastag "#justiçapormariferrer", tornada pública pela *Inferno Nuclear* em sua página do *facebook* é sobre o caso em que a "influencer Mariana Ferrer acusou o empresário André de Camargo Aranha de tê-la estuprado em dezembro de 2018, quando ela tinha 21 anos".[129] O fato tomou forma "em um clube de luxo em Florianópolis (SC)".[130] Dois anos depois, em 2020, quando, o caso foi a julgamento no Tribunal de Justiça de Santa Catarina, Rudson Marcos, o juiz ex-titular da 3ª Vara Criminal de Florianópolis, absolveu o empresário. Nas alegações finais de Thiago Cariço de Oliveira, o promotor do caso de Mari Ferrer, formulou uma tese, na qual, a expressão "estupro culposo" sintetizou-a, ao ponto do juiz ter sido convencida por ela e ter guiado-o na sua decisão pela absolvição do réu. De modo bem especificado, o promotor, com essa expressão, tentou "defender a tese de que o empresário não teve intenção de cometer um crime".[131] E, durante audiências do julgamento, Mari Ferrer, foi repetidamente, agredida verbalmente, por Cláudio Gastão da Rosa Filho, o advogado de defesa do empresário. Ele "mostrou o que chamou de fotos "ginecológicas" da jovem e afirmou que "jamais teria uma filha" do "nível" dela" e, com "o constrangimento, Mariana Ferrer foi às lágrimas, e o advogado seguiu atacando. "Não adianta vir com esse teu choro dissimulado, falso e essa lábia de crocodilo", afirmou".[132]

Essa decisão judicial, teve repercussões negativas, de várias pessoas famosas (Patrícia Pillar, Tatá Werneck, Camila Pitanga, Ivete Sangalo, Felipe Neto, Angélia, Ana Hickmann, Marcos Mion), públicas (as(os) então deputadas federal Maria do Rosário (PT-RS), Luciana Genro (PSOL-RS) e senador Jorge Kajuru (PSB-GO)) e não famosas, discordando dela. Elas

[129] ESTADÃO CONTEÚDO. Jornalista do caso Mari Ferrer é condenada à detenção e multa de R$ 400 mil. **CNN Brasil (16/11/2023)**. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/jornalista-do-caso-mari-ferrer-e-condenada-a-detencao-e-multa-de-r-400-mil/. Acesso em: 18nov2024.
[130] CARMO, W. Caso Mari Ferrer: CNJ notifica juiz para explicar processos em massa contra famosos. Justiça. **Carta Capital (5/04/2024)**. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/justica/caso-mari-ferrer-cnj-notifica-juiz-para-explicar-processos-em-massa-contra-famosos/. Acesso em: 18nov2024.
[131] Idem.
[132] Ibidem.

contrapunham-na colocando que ela não existia, que tal coisa chamada “estupro culposo” não existia. A *Inferno Nuclear* também a contrapôs. Ela, com isso, estaria performando uma “masculinidade feminista” na cena *heavy metal* belenense? Foi uma alternativa à hipermasculinidade neoconservadora performada pela masculinidade branca cúmplice local?

A masculinidade feminista, pelas notas de bell hooks, foi delineada assim:

> O que é e foi necessário é uma visão de masculinidade em que a autoestima e autoamor da pessoa, que é única, formam a base da identidade. Culturas de dominação atacam a autoestima, substituindo-a por uma noção de que obtemos nosso senso de ser a partir do domínio do outro. Para mudar isso, homens devem criticar e desafiar a dominação masculina sobre o planeta, sobre homens menos poderosos e sobre mulheres e crianças. Mas devem também ter uma visão clara do que é a masculinidade feminista. Como você pode se tornar o que você não consegue imaginar? E essa visão ainda precisa ser totalmente esclarecida por pensadores feministas, homens e mulheres (HOOKS, 2021, p.106-107)

A crítica e o desafio feitos à masculinidade patriarcal por Wellington da *Inferno Nuclear*, começou pelos seus contatos e suas vivências com ela, na sua família, bairro e cenas *heavy metal* e *punk*/*hardcore* locais. Em uma de nossas entrevistas, no rastro da minha pergunta sobre a existência de racismo nelas, ele se ocupou muito do tempo comentando isso e, finalizou somadamente, falando com criticidade qual era a visão dos *headbangers* locais sobre as mulheres:

> Bernard: Quando tu falas assim, que é “existente”, tu queres dizer que existe na cena [racismo]?
>
> Wellington Freitas: Uma outra coisa, que você vê com frequência extrema, é sobre a mulher. A mulher ainda é objeto pra maioria dos *headbangers*, saca? Às vezes, pra se manter ali, num relacionamento mais nas redes sociais, não tão ser, parecer que é um cara preconceituoso, o cara esconde. Mas, você vê muito isso cara, saca? O tratamento com as mulheres, é bastante, é ainda, indiferente, cara. Saca? É foda, cara. Infelizmente. Acontece, cara. Eu percebo. Eu percebo isso forte. Não percebo isso, fraco não. Isso não era pra acontecer (FREITAS, 2021)

Nossa conversa foi fluindo e, chegamos à seção relativa à parte lírica da *Inferno Nuclear*, relativa ao que a banda tematiza nas letras de suas músicas. Positivamente, caímos na relação questões de gênero e *heavy metal*. Mais precisamente, quando um letrista de banda de *thrash metal*, o caso de Wellington Freitas, escreve uma letra de música, na qual, canta via seu som pesado, sobre o feminismo:

> Bernard: Welington, agora, assim, falando especificamente, dessa questão lírica, que é algo que te agrada muito, né? Quando eu digo “agrada”, assim, o que o *Inferno Nuclear* comunica através das letras das suas músicas, é algo que vocês decidiram, que vocês queriam, que tu queres, realmente fazer, então, eu queria que tu falasses

> um pouco disso, né? Dessa, das várias questões políticas e sociais e ambientais que tão nas letras das músicas da *Inferno Nuclear*. Por quê essa opção? Tu achas importante discutir esses temas, dentro do *heavy metal*? Tu achas que é válido? Ou tu achas que falar sobre esses assuntos, divide a gente?
>
> Wellington Freitas: Na minha música, eu vou produzir, em explanar uma informação de conscientização, sabe? Levar esperança, levar humanismo, entendeu? Porque a gente não pode, cara, deixar de lado, sabe? A gente não pode deixar de falar sobre o, olha, o, um outro assunto, né? Feminismo. Hoje, tá em alta. A gente prega. A gente tinha uma música que falava sobre isso. O pessoal [restante da banda] preferiu não falar, porque ela era meio engraçada.Como ela era meio engraçada, aí, os caras: "vão querer julgar a gente como uma banda machista". Eu falei: "não, cara". Falava de liberdade sexual feminina. Entendeu? Mas, enfim, o que eu quero te dizer? A idéia de feminismo é o que o filósofo Cortella fala muito. Ele fala que o feminismo é igualdade entre os sexos. Simples. Igualdade entre os sexos. O que ele fala? Homens e mulheres que partilham idéias e pensamentos, eles são seres progressistas. Eles crescem juntos. O homem e mulher que guarda isso, se separa. Então, o feminismo, na visão dele, é a igualdade. Só que, hoje, a gente vive diante um outro cenário, em que, o feminismo, é a mulher pisando no homem, a mulher maltrando o homem, ela tendo emprego, o cara em casa. Como se fosse a inversão do machismo. E, na verdade, não é isso. Mas, hoje, eu não sei se é uma evolução do pensamento que, eu, não vejo nada como um processo evolutivo nisso (FREITAS, 2021)

Wellington, nesses fragmentos de nossa conversa, corroborou as conclusões registradas por muitos entrevistados por mim, para a minha pesquisa, além das mesmas considerações de trabalhos de vários (as) autores(as) já referenciados até aqui: a presença do machismo na cena *heavy metal* de Belém-PA e a sua manutenção até hoje. Mesmo que os entrevistados não tenham admitido diretamente, nomeado esse problema de gênero no universo musical local e normatizado-o. Opostamente a muitos deles, Wellington não se negou a falar disso, não mudou de assunto e falou que é um aspecto improdutivo da cena, é um preconceito dela. Ele problematizou a sua existência. Ela somente objetifica a mulher, trata-a como objeto e os *headbangers* machistas veem-nas com indiferença. Wellington problematizou tanto o machismo da cena belenense, verbalizando ser algo que não deveria acontecer. Falar de questões de gênero, falar de feminismo, para Wellington, seria um meio de explanar uma informação, de conscientização à respeito da condição feminina na sociedade. Escolher não falar de feminismo, é proibido na *Inferno Nuclear*. Falar de feminismo é uma forma de levar esperança, de levar humanismo. É realizar uma humanização.

A própria banda, de acordo com Wellington, chegou a compor uma música que versava acerca do feminismo. Entretanto, parte da banda, acreditou que a música ajudaria-a a ser taxada de machista. Wellington foi contrário a essa decisão e acreditava que era importante falar de liberdade sexual feminina, o tópico da dita música. Sua contrariedade e coragem quanto ao o que ocorreu, acusou a sua posse de uma opinião sobre o feminismo, um conhecimento sobre o feminismo. Conhecimento buscado, entrando em contato com as falas públicas (entrevistas, palestras, apresentações de programas de TV, vídeos nas plataformas

digitais e aulas nas universidades) do professor Mário Sérgio Cortella, filósofo, escritor, educador, palestrante e professor universitário (PUC-SP, FGV-SP e Fundação Dom Cabral). Ele entendeu que era importante buscar informações à respeito do feminismo, se esclarecer.

A despeito de indicar sua conscientização acerca da importância da igualdade de gênero pregada pelo feminismo e, de como isso é indispensável para uma relação justa entre homens e mulheres, Wellington ficou ciente do assunto, pelas falas públicas de Mário Sérgio Cortella. Por ser mais conhecido pelos seus livros e palestras direcionados para os temas educação, filosofia, carreira profissional, política, ética, família em vez de relações de gênero, tê-lo como base de informações à respeito do feminismo, cria uma visão não ampliada em torno da luta por igualdade de gênero. E, é um sintoma de que, Wellington, para obter mais alcance nas discussões feministas, necessita buscar referências específicas à respeito, conquanto, não deixa de ser o começo de uma masculinidade feminista, uma situação que vem ocorrendo no *heavy metal* nacional, em décadas recentes.

Posso afirmar que, no cenário metálico brasileiro, pesquisando no site *metal archives*, nos últimos 10 anos, bandas tem produzido músicas, nas quais, citam questões de gênero. Algumas referenciam violências de gênero (machismo e homofobia), acreditam que é um tipo de mal e precisa acabar (*Ação Libertária* com "*Desconstrução*" ("*Nazileiros*" (2021), 3º álbum, *crossover*, Natal-RN), *Toxic Carnage* com "*Social Cancer*" ("*Praying For Demise*" (2024), 2º álbum, *thrash metal*, Mairinque/São Roque, SP)). Outras nomeiam elas, descrevem suas práticas violentas, inaceitáveis e criminosas – cometidas até, pelos próprios *headbangers*, fãs de *heavy metal* - e as repudiam (*Payback* com "*Redpill*" ("*Violent Ecstasy*" (2023), 2º álbum, *thrash metal*, Belo Horizonte-MG), *Social Chaos* com "*Seu Machismo Me Envergonha*" ("*Dia do Óbido*" (2014), 4º álbum, *grindcore*/*crust punk*, São Paulo-SP)). Um dado a ser inquerido e que, gerará futuras pesquisas sobre as cenas metálicas de São Paulo, Belo Horizonte, Natal e interior de São Paulo. Até o presente momento, não foram escritas considerações sobre o que pensam os músicos homens de *heavy metal* dessas cenas, ao escreverem letras de músicas sobre masculinidade, machismo, homofobia e violências de gênero.

No âmbito global, poucos estudos, como o "*The New Metal Men: Exploring Model Of Alternative Masculinity In The Bandung Metal Scene*" (2020, p.158-168) de Hinhin Agung Daryana, Aquarini Priyatna e Raden Muhammad Mulyadi, pesquisadores(as) da Universidade Padjadjaran, universidade pública da Indonésia, que chegaram a achar, pelas entrevistas com músicos de *heavy metal* da cena de Bandung capital da província de Java Ocidental no país, preocupações, questionamentos e adoções de outras atitudes sobre a masculinidade da cena e

da própria sociedade indonésia, muito marcada ainda pelos valores patriarcais. Seus interlocutores, relataram que, passaram a assistir documentários sobre questões de gênero e feminismo, conversar mais com seus pais sobre as relações entre homens e mulheres mais cooperativas e não aceitar as desigualdades de gênero do seu universo metálico local. Desse ponto, os músicos foram enxergando suas namoradas e esposas como iguais, ouvindo-as, dividindo tarefas domésticas e distribuindo igualmente as responsabilidades quanto às criações de seus(suas) filhos(as).

Em seu "'*Body Count's In The House': Challeging The US Working-Class Metal Hero*", artigo de "*Heavy Metal, Gender And Sexuality: Interdisciplinary Approaches*" (2016), coletânea de textos organizadas por Florian Heesch e Niall Scott, Thorsten Hindrichs (2016, p.109) denomina de "desafio ao herói metálico classe operária norte-americano", uma representação da masculinidade branca heterossexual classe operária do *heavy metal* dos EUA (ex.: Bon Jovi em "*Livin' On a Prayer*" de "*Slippery When Wet*" (3º álbum, 1986)) – pra ser mais exato, originário do *heavy metal* inglês e, depois, mundializado, nos anos 1980 -, feito pelas bandas *Body Count*, *Living Colour* e *King's X*, todas de músicos negros norte-americanos. É mais um estudo sobre um regime alternativo de masculinidade ao hegemônico ou, pelo menos, uma contestação.

A caminhada de Wellington da *Inferno Nuclear*, assemelhou-se mais ao que se deu em Bandung, com os músicos da cena de lá. Ele conseguiu lapidar planos de ação para ajudar a criar uma visão radicalmente nova e transformadora da masculinidade, afastada dos estereótipos patriarcais (BOLA, 2020, p.158). A banda *Inferno Nuclear*, em encontros para ensaiar, gravar e se apresentar em shows, conversa sobre questões de gênero, sobre a condição feminina, o machismo. A própria banda funciona como um "grupo de apoio para homens", para os seus músicos (BOLA, 2020, p.161). E, em minhas conversas informais com Wellington, disse-me que era casado, pai de duas filhas, foi criado por sua avó paterna e, nos detalhes dessas informações, notei suas preocupações em como tudo isso podia refletir em suas atitudes (BOLA, 2020, p.165-166). Trocamos muitos detalhes sobre as criações de suas filhas, a parceria com sua esposa e a minha parceria com minha namorada e, suas sensações quanto a ser avô tão novo ainda. No fechamento dessas ações tomadas por ele, dentro da banda e conversas informais que tivemos, elas pesaram na sua visão da masculinidade e, desde daí, enxergou diferente o feminismo.

Elas pesaram também na minha visão de masculinidade, na visão que eu tinha sobre ser homem. Visualizar mais a vontade de abandonar o ser "machão, que comanda, está sempre certo, é o melhor, faz acontecer várias coisas de acordo com a minha vontade independente

das consequências, inferioriza e objetifica as mulheres" e ser um homem mais responsável, cooperativo, menos agressivo. Ler livros escritos por mulheres, assistir filmes e séries dirigidos e protagonizados por mulheres, animações contendo personagens femininos, ver mais esportes praticados por mulheres, escutar mais bandas de *rock* e *heavy metal* formadas ou integradas por mulheres e consumir seus *merchandising*, foram atitudes que tomei ao longo desse percurso e durante as entrevistas que fiz com Wellington. De tudo isso, o que mais me marcou, me fez enxergar o ser homem de outro jeito e ler mais sobre feminismo e masculinidade foi ler o romance "*Úrsula*" (1859, séc.XIX) de Maria Firmino dos Reis e autobiografia "*Quarto de Despejo: Diário de Uma Favelada*" (1960) de Carolina Maria de Jesus. Ambas escritoras negras. A primeira maranhense e a segunda mineira. As duas tem nessas obras questões atravessadas de raça, classe, sexualidade, nacionalidade, violência, fome e gênero. Sobre gênero, pelos seus personagens homens, discorreram sobre os aspectos da masculinidade. Reis, para mim, foi a que mais dissecou, as conexões entre ser homem, suas práticas violentas e relações com as mulheres. Foi uma guinada para mim. Continuo nesse desvio, agora, lendo textos de Beatriz Nascimento, sergipana, mulher negra, historiadora e ativista. Isso, com certeza, não é o ideal para ninguém. A desconstrução do meu "hiperhomem" é um processo lento, gradual e permanente.

Além de questões sobre a masculinidade, presentes nas minhas conversas com Wellington, outras como a relação *heavy metal*, branquitude, racismo e, as dimensões envolvidas em meio à *heavy metal*, posição política, neutralidade, neoconservadorismo e extrema-direita, emergiram na entrevista cedida por ele e demais dos músicos não brancos Leon Ferreira, Alexandre Durães, Nathan Carvalho, Hugo Andrey e Devyson Martes.

Inicio pelas colocações de Wellington acerca das cenas locais de *heavy metal* e *hardcore*, as interações de seus participantes e suas práticas racistas:

> Wellington Freitas: Eu quero dizer que, isso existe, na cena, infelizmente. Infelizmente, as pessoas, eu falo Metal, eu falo de toda a subdivisão, que inclui o Hardcore também. Eu vejo que as pessoas não colocam em prática, aquilo que falam, sabe? Eu vou usar um exemplo clássico que, você encontra no Metal e no Hardcore: "neguinho". É comum, o cara falar: "é porque o 'neguinho' ali, só quer ser". Que coisa é essa, "neguinho", saca? Ou, então, "carinha". No Metal e no Hardcore, essas palavras, elas são, assim, frequentes, cara, sabe? Tu diminui o cara, "carinha", "neguinho". É negro e, ainda é "neguinho", sabe? Infelizmente, isso tem muito no Metal. Eu já observei isso em ambos os cenários, ali, da sua subdivisão. Nós que pregamos o "não" à isso [racismo]. E, acontece também, de bandas, quando você sai do Estado. Eu já ouvi falar: "pô, a gente foi lá e, os caras ficaram olhando a gente meio estranho". Principalmente, quando você vai pro Sul. Você pega Floripa [Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, região Sul do Brasil], que você pega ali, Santa Catarina que, já não é São Paulo, mesmo, capital. Já é o Sul do Sul, vamos dizer assim. O pessoal um pouco mais...Tem amigos meus, de São Paulo que

> dizem: “poxa, o pessoal do Sul é muito enjoado!” Eu fiquei assim: “como assim?” É porque, tem essa diferença [diferença racial, racismo]. Tem São Paulo e tem o Sul (FREITAS, 2021)

Os olhares de Wellington sobre o racismo nas cenas *heavy metal* e *hardcore* belenenses, não titubeiam nem por um segundo. Para ele, fãs, músicos e musicistas, em geral delas, não praticam o que pregam. Existe uma negação do racismo, acredita-se que ele é inexistente na cena. Ao escolherem lidar com ele assim, não veem nenhum problema em usar certas palavras racistas, como “neguinho”, “carinha”. Um humor racista, com brincadeiras marcadas na linguagem, ridicularizam, diminuem, inferiorizam as pessoas negras. Os termos utilizados “nos insultos racistas evocam uma herança da sociedade escravagista” (OLIVEIRA; JANUÁRIO, 2022, p.12).

Guimarães em seu “O Insulto Racial: As Ofensas Verbais Registradas Em Queixas De Discriminação” (2000), escreveu que “os insultos raciais verbais costumam conter referências à situação de escravidão” ou “estratégias linguísticas que envolvem o uso de diminutivos, como “negrinho”, “negrinha” ou “crioulinho””, ou “neguinho” e “carinha”, termos citados por muitas pessoas das cenas *heavy metal* e *hardcore* belenenses, conforme o relato de Wellington. Guimarães (2000) expôs mais sobre essas estratégias linguísticas racistas e sustentou que “o uso de diminutivos deriva da crença na existência de uma hierarquia social, e pode ser interpretado como uma tentativa de colocar a vítima em uma posição de inferioridade”.

Ter pessoas negras nessas cenas musicais locais realizando ações de chefia, com competência e autoestima elevada, desacomodam os(as) brancos (as), grupo racial hegemônico nos universos musicais locais metálico e *hardcore*. Constrangem tanto os (as) brancos(as) que, estes se usam dos insulto raciais, dessas expressões diminutivas jocosas racistas. E, a função do insulto racial, para os(as) brancos(as) “é institucionalizar um inferior racial. Isso significa que o insulto deve ser capaz de, simbolicamente, a) fazer o insultado retornar a um lugar inferior já historicamente constituído, e b) re-instituir esse lugar” (GUIMARÃES, 2000). A atribuição de inferioridade “consiste na aposição de uma marca sintética, como a cor, e qualidades e propriedades negativas (em termos de constituição física, moralidade, organização social, hábitos de higiene e humanidade) a um certo grupo de pessoas consideradas negras ou pretas” (GUIMARÃES, 2000).

As situações de insulto, ou seja, aquelas em que a posição de inferioridade do negro precisa ser reforçada por rituais de humilhação pública, “ocorrem principalmente no trabalho e nos negócios, nos quais o cliente ou usuário se sente ameaçado pela autoridade de que o

negro está investido, ou em situações em que os brancos se sentem incomodados pela conduta igualitária do negro" (GUIMARÃES, 2000) e, as cenas *heavy metal* e *hardcore* belenenses, são também espaços de trabalho, espaços de trabalhos musicais. Sendo elas, também espaços de trabalhos musicais, acabam testemunhando os usos de "expressões, como "tomar liberdade" ou "meter-se à besta"" ou "é porque o 'neguinho' ali, só quer ser", para "alguém que se crê superior se referir à conduta "indevida" de outrem, que se crê socialmente igual a ele" (GUIMARÃES, 2000).

Wellington, na última parte da sua fala, lembrou de quando bandas de qualquer região do Brasil, tanto do Norte quanto do Sudeste, tocam na região Sul do país. É quando se deparam, mais fortemente, com as diferenças raciais, com suas desigualdades e o racismo. Ainda que tenha falado à respeito, não chegou a comentar mais. Quem realmente citou um caso específico de tensão racial, no decorrer de turnê nos estados do sul do Brasil, foi Hugo Andrey músico não branco (negro/indígena), previamente citado. Ele, durante turnê de divulgação de "*Battle Scream*" (1º álbum, 2015) da *Thunderspell* (uma de suas ex-bandas), em um dos shows pelos estados do Sul do Brasil, me colocou a par de duas situações que ocorreram. A primeira, a sensação de ser uma das poucas pessoas negras e indígenas num evento metálico de amplo público branco em Rio Negrinhos, município de Santa Catarina, ele expressou do seguinte modo:

> Hugo Andrey: Não vou te dizer, de todos os integrantes. Claro que, a gente via uns assim, claro que eles falavam com a gente. Mas, a gente via, assim, aquele certo, sabe? Olhar pra gente, assim, sabe? Ele não podia ficar com raiva, mas queria ficar com raiva, sabe? Porque, tipo assim, cara, a gente é homem. Ninguém vai aceitar, cara. Até lá, mesmo, no evento em si, parecia que a gente tava no Wacken [maior festival de heavy metal do mundo, realizado na vila de Wacken, em SchleswigHolstein, norte da Alemanha] ali, mano. Só gente ali, a maioria com descendência européia. A gente via. Claro que tinha pessoas de cor lá, mas era minoria, que nem eu. Andava lá, todo mundo ficava me olhando, sabe? E, eu andava na cara de pau e com nariz empinado, olhava pra cara dos caras, sério. Ninguém falava nada, sabe? (HUGO ANDREY, 2021)

Os olhares das pessoas brancas presentes no show da *Thunderspell* em Rio Negrinhos-SC foram incômodos. Incômodo das pessoas brancas com a presença de pessoas não brancas – Hugo Andrey, então guitarrista da banda – em um evento de *heavy metal*. Ali, naquele local, na maioria das ocasiões, os shows de *heavy metal*, tem bandas e público, amplamente, brancos. O incômodo em questão, é um "incômodo branco" que, por sua vez, ocorre "quando um negro ocupa espaço de poder, ocupa o 'lugar do branco', supostamente, isto é, o território material e simbólico de poder e de prestígio" (CARDOSO, 2014, p.98). Tal território, aqui na situação citada, ocupado por músicos não brancos da *Thunderspell* (caso de Hugo Andrey,

negro/indígena), quando foram tocar em Rio Negrinhos, interior de Santa Catarina, estado do sul do Brasil. Um local que, até a chegada da banda, presenciou a hegemonia branca no seu universo musical de *heavy metal*. Portanto, os olhares das pessoas brancas para os músicos não brancos da *Thunderspell*, tal qual Hugo Andrey, descortinaram as perturbações brancas quanto à perda dos seus poderes. Os poderes cultural, simbólico e estético que tinham no âmbito do *heavy metal* de Rio Negrinhos-SC. Poderes que, conferiam à essas pessoas brancas, maior prestígio na cultura do *heavy metal* local.

Em resumo, "o negro como personagem central, 'a personalidade negro-cêntrica'", caso de Hugo Andrey da *Thunderspell* (negro/indígena) em show de *heavy metal* no município de Rio Negrinhos-SC, "podem resultar no incômodo branco" (CARDOSO, 2014, p.98-99).

E, a segunda, ele conta uma abordagem feita por fã em um desses shows e, as perguntas que ele fez a Hugo, sobre um cordão seu contendo dentes afiados, enquanto esperavam para comprar cerveja numa fila. Uma demonstração de incomodo racista de um fã branco, por ele, Hugo, homem negro e indígena, estar presente em lugar brancocêntrico, um festival de *heavy metal* catarinense:

> Hugo Andrey: Eu levei um cordão, que era uns dentes assim, javali, né? Eu ganhei esse cordão, inclusive. E, eu levei pra lá. E, uma hora, eu tava lá. Acho que eu tava na fila da cerveja e, um cara olhou assim: "égua mano! O que é esse cordão?" E, falei pra ele, assim: "uma onça que, eu mesmo matei" Que, ele me viu todo índio lá, cabelo grande. E, os caras sabiam que, a gente não era de lá (BRITO, 2021)

Como argumentei, anteriormente, essas perguntas indicavam as desacomodações das pessoas brancas, sobre a presença não branca da *Thunderspell* ali. Como reação a isso, Hugo Andrey, respondeu afirmando sua masculinidade não branca, não hegemônica, negra/indígena, ostentando o cordão com dentes de javali. E, reforçando que, sua força e capacidade de matar um animal selvagem, o possibilitaram expor aquele cordão como prêmio por sua bravura, sua virilidade masculina, uma virilidade masculina indígena/negra, segundo ele, diferente da branca de Rio Negrinhos-SC e superior à ela.

Ainda no plano das turnês, agora turnê internacional da *Visceral Slaughter* (Brasil, Macapá-AP, *death metal*) do ano 2016, pela Europa, Leon Ferreira, músico negro já citado, estava temporariamente de vocalista e acompanhou a banda em shows pelo velho continente. Lá, no interior da Alemanha, em uma das duas cidades pelas quais passaram, mais capítulos de xenofobia e racismo, narrados por ele, quando nos encontramos para falarmos de sua trajetória na cena belenense:

> Leon Ferreira: Tocar Metal, sendo preto, fora daqui (Belém-PA, Brasil). Eu fiz turnê, na Europa com o Visceral Slaughter. Lá, a gente sofreu preconceito, pra cacete! Cara, foi uma experiência legal, de conhecer países. A gente cortou 5 países de carro, né? Mas, teve lugar que foi tenso. Tenso, tenso mesmo. Tenso de preconceito. Teve lugar que, a gente chegou: "vocês não são a banda da Amazônia?" Alemanha. "Sim". "E, por quê vocês não tão vestidos de índio?" Teve um lugar, no interior da Alemanha que, o cara me chamou de "macaco", quando eu fui jantar. A casa de show dava a janta. E, tipo assim, não era o que a banda queria comer. Era o que eles tinham. E, todos eles, eram veganos. A gente teve que comer batata recheada com ervas. Tudo bem. Eu só queria comer. E, os caras lá, na cozinha, apontando assim, chamando a gente de "macaco". "Pera aí, que os macacos vão começar a fazer o show agora". Um deles, começou: "hahahaha" Aí, um deles, percebeu que eu falava inglês, que eu tava entendendo. E, começou a falar em russo. A banda desse cara, apesar de tá na Alemanha, era uma banda polonesa. E, quando a gente saiu, o dono da casa, não quis pagar o cachê todo. Pagou metade. E, o cachê era pouco. Era só pra gente pagar a gasolina, pra ir pra outro país. E, quando a gente saiu de lá, esse mesmo cara dessa banda, ele tava com uns 20 nego lá, esperando assim, que a gente arrumasse alguma confusão com eles. A gente foi embora. A gente queria ficar num hostel. Aí, tu já começa sofrer preconceito dentro da cidade, porque a mulher do hostel, não quis abrir a porta pra gente (FERREIRA, 2024)

Os músicos da *Visceral Slaughter*, metade não brancos e outra de brancos, sofreram com práticas xenofóbicas e racistas. A xenofobia é "uma reação de rejeição, aversão, recusa ao estrangeiro e ao estranho. Pressupõe uma territorialidade que estabelece interioridade e exterioridade simbólica, territorial, cultural, fazendo do que vem de fora desse território, dessa cultura, um estranho" (ALBUQUERQUE JR, 2016). Os seus músicos, foram tratados, no interior da Alemanha, com aversão pelos moradores locais, por serem brasileiros (estrangeiros) e, paraense e amapaenses (estranhos, oriundos da Amazônia). Essa estranheza xenofóbica, da parte dos alemães em relação aos integrantes da banda, veio carregada de estereótipos e estigmas.

Os alemães duvidaram deles: "vocês não são a banda da Amazônia?" (FERREIRA, 2024). A *Visceral Slaughter* respondeu, positivamente. E, continuaram duvidando: "E, por quê vocês não tão vestidos de índio?" (FERREIRA, 2024). Logo, os alemães, ao fazerem isso com a banda, seus membros foram "estigmatizados e reduzidos a um único modo de pensamento, cultura e valor" (GOFFMAN, 2008), reduzidos a um modo indígena. Esse estigma atribuído à banda foi "estabelecido a partir de determinada característica dos indivíduos, passando, assim, a serem reconhecidos apenas por essa característica, como se em todos os momentos agissem utilizando apenas aquela identidade" (GOFFMAN, 2008), a indentidade indígena.

Os alemães, supuseram que, os músicos da *Visceral Slaughter*, por serem parcialmente não brancos e provenientes da Amazônia, região do Brasil – área de grande extensão de floresta tropical, enorme biodiversidade e alta concentração de povos originários – deveriam se comportar e vestir que nem os indígenas. Fizeram, preconceituosamente, a leitura de que,

em toda a região amazônica, somente existem indígenas e, as pessoas não poderiam agir utilizando uma identidade diferente dessa preconcebida pelos alemães.

Em outra parte do trecho da fala de Leon Ferreira, ele e demais companheiros de banda, ao jantarem num local em que se apresentaram, foram chamados pelos alemães e alguns poloneses de "macacos". O uso do insulto racista "macaco", por parte de alemães e poloneses, para referirem-se aos músicos da *Visceral Slaughter* "reenvia as pessoas negras a um estado de espécies primitivas, ou sub-homens" e "evidenciam, sobretudo, a influência sorrateira na linguagem das teorias racistas, segundo as quais o negro não seria um verdadeiro ser humano, mas "algo" entre este e o animal. Esta animalização do negro traduz a resistência de muitos brancos de considerar o negro como seu igual" (FERÉ, 2018, p.97). Tanto que, esses mesmos alemães e poloneses, colocavam os músicos da *Visceral Slaughter* enquanto "animais domésticos à serviço do seu entretenimento": "'Pera aí, que os macacos vão começar a fazer o show agora'. Um deles, começou: 'hahahaha'" (FERREIRA, 2024). Quando a *Visceral Slaughter*, já tarde da noite, saiu do recinto, procurou um lugar para passar a noite, um hostel e, teve seu pedido negado, o que foi racismo também, aos olhos de Leon.

Leon Ferreira e os outros músicos da *Visceral Slaughter*, foram insultados, de maneira racista com a palavra "macaco" e, esse insulto, no Brasil "inclusive é o insulto que aparece com bastante frequência, tanto na vida cotidiana, mas também no esporte, sobretudo no futebol, segundo dados de um estudo desenvolvido pelo Observatório do Racismo No Futebol[133], em Porto Alegre" (FERÉ, 2018, p.97)

Em Belém, ele também experimentou o racismo, em relação à estética do *heavy metal*, ao uso do cabelo de *headbanger*. Isso entrou nas pautas de nossa conversa, depois que perguntei a ele, sobre a importância do surgimento de Derrick Green, vocalista norte-americano negro e frontman da *Sepultura* desde "*Against*", álbum de 1998, o primeiro sem os irmãos Cavalera (Max e Iggor), os fundadores da banda e, seu estabelecimento como uma referência para os músicos negros de *heavy metal*:

> Bernard: E, o Derrick? Quando o Derrick entrou no Sepultura? Tu sentiste o impacto, assim?
> Leon Ferreira: Cara, foi um negócio muito doido. Cara, o Derrick, naquela época, era um negão, grandão, de dread, o cara sabia se impor na frente de um palco. Mas, até pra ele, foi difícil. Porque, pense. Tu vê, assim, 30 bandas, 1 só, tem 1 preto. Tá

[133] O nome da entidade, na verdade, é Observatório da Discriminação Racial No Futebol e, foi criado em maio de 2014, confira a entrevista de seu fundador, Marcelo Carvalho. Ver: OBSERVATÓRIO. "O Brasil é um país racista, mesmo não se assumindo como tal". Observatório da Discriminação Racial No Futebol (21/03/2018). Disponível em: https://observatorioracialfutebol.com.br/o-brasil-e-um-pais-racista-mesmo-nao-se-assumindo-como-tal/. Acesso em: 19ago2025.

> entendendo? Aí, tu fala, assim: "pô, esse cara tá fazendo errado" Aí, tu acaba pensando também, o quê? Também tô fazendo errado.
> Bernard: Que, tá no lugar errado, talvez?
> Leon Ferreira: Isso. Aí, o que que eu tentava fazer? Me adequar, pô. Sabe? Eu queria ter o cabelo grande. O meu cabelo era, era, porque não cresce mais, era crespo, né? Então...
> Bernard: Chegaste a deixar crescer alguma vez?
> Leon Ferreira: Já. Tentei alisar o meu cabelo. Foi. Pra ter cabelo liso.
> Bernard: Tu não gostava dele crespo?
> Leon Ferreira: Não. Quando eu vi que não ia dar certo, eu já deixava ele baixinho, né? Tanto que, quando eu tinha cabelo, meu cabelo era muito baixo.
> Bernard: É interessante isso que, tu estás falando, porque, como tu falaste, muitas das vezes, quando a gente para pra ver, a referência é só lá da Europa e da América do Norte e, os caras são tudo branco, de cabelo liso, né? Ou, liso castanho ou, loiro. Aí, a gente tenta, tipo assim, imitar
> Leon Ferreira: Pô, e eu queria, eu passava assim, e ficava vidrado numa banda, né? Aí, eu queria ser que nem o vocalista. Mas, como? Eu era preto e morava na perifa, tá ligado?
> Bernard: E, tu chegaste mesmo, a alisar? Tu deixou crescer e tentou alisar?
> Leon Ferreira: É, só que, meu cabelo não crescia muito. E, quando ele crescia e, eu começava a tentar deixar ele mais liso, não queria ter um cabelo, assim grande. Queria ter o cabelo liso, pra jogar pro lado, não sei o quê, e tal. E, depois, eu ficava puto
> Bernard: E, como era isso, assim, com a galera? Tipo assim, quando tu tava em grupo?
> Leon Ferreira: Eu percebia quando a gente já começava a ir pra shows maiores, aqui, assim. A gente era preto, né? Era tratado, meio como mulambo, assim. Eu era muleque, pô. Eu queria me divertir, sabe? Então, mas só que, eu não percebia isso. Era totalmente diferente. Cara, tem muita gente que vai tentar te convencer que não, cara. Mas, acontece velho (FERREIRA, 2024)

No início da fala de Leon, a "sub-representação das pessoas de cor" (GARZA, 2021, p.227) na música *heavy metal*, segundo ele, exemplificada pelo aparecimento inicial de Derick Green como vocalista da *Sepultura* pós-saída dos irmãos Max (voz e guitarra) e Iggor Cavalera (bateria) na metade dos anos 1990, levou-o a se perguntar se os músicos não brancos estariam fazendo algo de errado, se estariam no lugar certo, produzindo música pesada e se apresentando com bandas desse gênero musical, tamanha a baixa presença não branca nesse universo musical. Aqui, vemos o quanto a branquitude dominante nesse mundo artístico, opera de tal modo, a invisibilizar tanto as ações de músicos não brancos nele que, Leon Ferreira, mesmo tendo, inicialmente, achado positivo ver Derick Green à frente da *Sepultura*, considerada por muitos a maior banda nacional de *heavy metal*, por outro lado, simultaneamente, notou ser ele o único músico não branco em tal posição de destaque. O próprio Leon, também a partir de suas impressões sobre o caso de Derick, acabou duvidando, se sua própria presença não branca no *heavy metal* local, não era errada, visto que, o maior número de fãs e músicos, então, eram brancos. A despeito de um aumento considerável de músicos, musicistas e fãs não brancos(as), com picos mais concentrados na 2a década dos anos 2000, não se equiparou, na atualidade, aos músicos, musicistas e fãs brancos(as).

Essa branquitude dominante do *heavy metal* é acompanhada de uma estética branca, considerada a que prevalece. Leon Ferreira foi afetado pela imposição de um elemento fundamental dela e da identidade *headbanger*: o cabelo liso. Leon sentiu a necessidade de se adequar à esse modelo, buscando alisar o seu cabelo crespo e, "essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com freqüência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa auto-estima" (HOOKS, 2005). As notas de bell hooks explicam a não aceitação de Leon, à época, quanto à sua própria estética, seu próprio cabelo natural. Elas continuam detalhando que as atitudes de Leon sobre o seu cabelo "sinalavam a obsessão dos negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada" (HOOKS, 2005). No caso de Leon, foi um reflexo da sub-representação das pessoas de cor no *heavy metal* e, por isso, acabar tendo como referências estéticas, modelos de cabelos de músicos de *heavy metal* e fãs do gênero, os da Europa e América do Norte, por sua vez, os que mais apareciam nas mídias convencionais, especializadas e mais consumidos pelo público.

Ao fechar essa parte da entrevista, Leon sublinhou sua insistência em alisar o cabelo, frustração por não obter sucesso nisso e o racismo e elitismo sofridos por ele e outros fãs não brancos periféricos nos shows locais de *heavy metal*, quando, mais novos, os frequentaram em Belém-PA. Trataram eles, usando a palavra "mulambo" que, de acordo com Monique Cassiano em entrevista à revista Lance! e republicada no jornal o casarão da UFF-Niterói-RJ "Com uma pesquisa um pouco mais apurada, é possível descobrir que 'molambo' se inseriu em nosso vocabulário por meio dos negros escravizados, pois dava nome ao pano que algumas tribos africanas amarravam à cintura. Com o passar do tempo, o termo foi tomando a forma depreciativa e de insulto e passou a ser usado como um adjetivo para caracterizar alguém sujo ou mal arrumado (…). Com isso, a palavra 'molambo' permanece nos dias de hoje com a denotação negativa e de xingamento por conta de suas bases históricas e aos povos aos quais ela remete".[134]Além dessa permanência histórica colonial na sociedade brasileira, as respostas elitistas e racistas de parte do público em relação às tentativas de Leon e amigos de alisar os seus cabelos naturais ainda, pelas palavras de hooks "revelam comumente como o nosso cabelo é percebido na cultura branca: não só como feio, como também atemorizante" (HOOKS, 2005).

---

[134] RODRIGUES, A.F. Quando o racismo se esconde atrás da rivalidade. Entrevistada: Monique Cassiano. Esportes. **Jornal Casarão (20/12/2023)**. Disponível em: https://jornalocasarao.uff.br/2023/12/20/quando-o-racismo-se-esconde-atras-da-rivalidade/#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20dicion%C3%A1rio,pessoas%20n%C3%A3o%20eram%20bem%20arrumadas. Acesso em: 20ago2025.

Nathanael Carvalho dos Santos, o Nathan (Nascido em Belém-PA, 15/12/1998, 26 anos, homem negro cisgênero heterossexual, solteiro, não tem filhos, educação básica em escolas públicas (EEEM Cordeiro de Farias) e maior parte em escolas privadas (Escola Adventista), graduado em Administração (universidade privada, bolsista PROUNI), especialista em Planejamento Estratégico e Marketing (modalidade EAD), morador de bairros periféricos de Ananindeua (Águas Lindas) e Belém (Pedreira, Mangueirão)), detentor das baquetas das *Thunderspell* e *Soulmetal*, fez menções à comentários racistas de pessoas próximas, quando atuou no circuito noturno de bares de Belém, junto à bandas *cover* de *rock*:

> Nathan: Então, assim, até mesmo, nessa onda, da "música da noite", eu tô acostumado a ver, pessoas na minha posição de estar no front, com o microfone na mão, da minha cor, eu não vejo. Aí, o que acontece? Pra eu, já com esse pensamento: "eu tenho que chegar, já me diferenciando" Porque, imagina o seguinte. Isso, eu ouvi da boca de pessoas próximas de mim: "cara, você é negão, negão tem que, obrigatoriamente, cantar muito, cara" As pessoas, quando elas te veem com o microfone, elas já esperam que, tu sejas, um negócio, assim, muito fora da curva. Por que se não, quantos não tem por aí, da tua cor, que fazem a mesma coisa? [...] Muito racista. Só que as pessoas, nem se tocam disso. Tá tão enraizado, sabe? Como dentro de um padrão normal, dentro de uma normalidade, que as pessoas não enxergam, que elas estão sendo extremamente racistas, cara. Sabe? E, assim, por ser uma pessoa próxima, eu tirei por menos, assim, né? (SANTOS, 2024)

Nathan Carvalho, enquanto participante do circuito de bares, pubs e casas de shows referentes à bandas cover de *rock* em Belém-PA, percebeu a sub-representação de pessoas não brancas nele. Nesse circuito, existe uma quantidade menor de músicos não brancos comparados aos brancos. Um indicativo da operação da branquitude dominante nesse aglomerado de lugares, recebedores de tais bandas. Em função dessa sub-representação, o fenômeno do tokenismo emerge.

O tokenismo, nesse caso, pelas palavras de Alessandra Pio Silva e Irimara Gomes Peixoto (2023) "se caracteriza pela presença de um 'representante' ou 'símbolo' negro ou negra em cargo de destaque em uma organização, que utiliza essa iniciativa como forma de dizer que é inclusiva ou aberta à diversidade, embora não haja representação efetiva de pessoas negras em outros espaços institucionais". Elas esclarecem que "eleger uma pessoa negra como 'símbolo' é remover sua subjetividade" porque "o símbolo é algo estático, que não se move" (SILVA; PEIXOTO, 2023). A pessoa, no caso Nathan, "acaba ocupando um não-lugar, apesar de ser a única no seu espaço". Ele acaba recebendo, de um jeito racista, das pessoas brancas desses ambientes roqueiros locais, uma "carga tão grande pode acarretar na Síndrome do Impostor, quando uma pessoa se auto-sabota a partir de sentimentos de que não é capaz de exercer determinada função, ou de que tem competência insuficiente" (SILVA;

PEIXOTO, 2023). Nathan, nessa situação em Belém-PA, viu-se como o "negro único" no circuito local de bandas cover de *rock*. Ele, em suas apresentações nele, "não pode errar, precisa ser perfeito" (SILVA; PEIXOTO, 2023).[135]

Nathan, logo, "nessa onda, da 'música da noite'" (SANTOS, 2024) enxergou-se sozinho e sem nenhuma referência que se parecesse com ele, para assim, se inspirar e tocar *cover* de *rock* na noite belenense. O tokenismo em questão aqui "serve para dizer que lugar os negros e negras devem ocupar para serem úteis ao capital", úteis aos lucros dos bares de música *cover* de *rock* em Belém e, em decorrência disso "é uma mostra de resistência racista" (SILVA; PEIXOTO, 2023)[136], tanto que Nathan fala o quanto essas cobranças racistas em relação à sua performance de cantor não branco de *rock*, estão normalizadas ao ponto dessas mesmas pessoas cobradoras não se conscientizarem que estão agindo como racistas.

Alexandre Durães Soares (nascido em Belém-PA, 9/09/1997, 27 anos, solteiro, sem filhos, homem negro cisgênero heterossexual classe média baixa, educação básica em escolas pública e privada (Colégio Impacto), graduado em Análise e Desenvolvimento de Sistemas (Faculdade Ideal (FACI), faculdade privada, especialista em Segurança de Dados, morador do bairro do Jurunas, periferia de Belém-PA) ex-guitarrista das *Deathbanger*, *Crocodilo* (*hardcore*, Belém-PA) e *Inferno Nuclear*, em nosso encontro, colocou as questões sobre identificar-se como negro, sua procura pelo movimento negro em Belém para maiores esclarecimentos sobre sua autoidentificação e as situações racistas vividas por ele no cotidiano:

> Bernard: Alexandre, como tu te identificas? Tu te identificas enquanto, é, em relação à cor? Homem branco, negro?
> Alexandre Durães: Isso é uma questão de anos, pra mim. Vários anos. Porque assim, eu tenho traços de negro, por exemplo. Traços de pessoa preta. O nariz, o cabelo, mas assim, a família da minha mãe é de origem portuguesa, daí o nome "Durães". E, aí, fico nessa, entende? Eu lembro que, uma vez, eu tava, eu tentei entrar no dito movimento negro e, eu passei por algumas situações e tal, de...
> Bernard: Participou de uma reunião?
> Alexandre Durães: Não chegou a ser nem reunião. Eu sei que eles se encontravam ali, pelo Centur e, eu fui lá. Eu lembro, não sei se esse rapaz é de fato do movimento negro ou se ele só era um cara que tava ali. Mas, eu lembro que, uma das discussões ali, sobre preconceito, sobre preconceito que as pessoas já tinham sofrido. E, eu lembro que, um rapaz sorriu pra mim, debochando. Aí, eu não entendi o por quê. Ele falou: "mano, tu não é preto, tu é no máximo encardido". Isso nunca saiu da minha cabeça. E, aí depois de um tempo, comecei a ficar com vergonha de falar, entendeu?
> Bernard: Acabaram te julgando pela pigmentação da tua pele, a gradação da cor

[135] MACHADO, J. "O tokenismo é uma mostra de resistência do racismo", afirma professora da UFRJ no Fórum Antirracista do TRT-4. Notícias. **TRT da 4ª Região (RS) – Justiça do Trabalho (9/11/2023)**. Disponível em: https://www.trt4.jus.br/portais/trt4/modulos/noticias/592113. Acesso em: 20ago2025.
[136] Idem.

> Alexandre Durães: Sim. Eu fiquei nessa dualidade. Como se os dois lados me atacassem, entendeu?
> Bernard: Ele "mais preto" e, tu, "menos preto"
> Alexandre Durães: Eu sou parado pela polícia, sou julgado. Eu entro no ônibus e as pessoas saem, às vezes, não sei por quê
> Bernard: Ou, ficam te olhando?
> Alexandre Durães: Ou, ficam me olhando. Chega na parada, as pessoas se afastam. É, isso acontece de verdade. Não tô falando isso de sacanagem, não. Isso, realmente acontece.
> Bernard: E, tu chegaste a voltar de novo, no encontro desse?
> Alexandre Durães: Não. Depois disso, eu desanimei. Aí, eu falei: "ah, não tem sentido eu estar ali" (DURÃES, 2021)

Durães demorou para se identificar enquanto uma pessoa negra. Por ser uma pessoa não branca com traços fenotipados negros contudo uma parcela de descendência européia (portuguesa) maternal, conviveu, por um tempo, com essa indefinição. Em função disso, buscou se informar à respeito disso em reuniões do movimento negro de Belém-PA que, ocorriam, naquele momento, na praça da Fundação Cultural do Pará, antes chamada de Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves. Lá, recebeu de uma outra pessoa não branca a interpelação debochada: "mano, tu não é preto, tu é no máximo encardido" (DURÃES, 2021). Kilomba (2019, p.145) citou um caso semelhante em seu livro e elucidou-o afirmando ser ele uma "repentina incapacidade de ver 'raça', uma vez que esta é mencionada por aquelas/es marcadas/os como racializadas/os" e aparentou "se relacionar a um mecanismo de negação massivo, no qual a negritude é apenas admitida na consciência em sua forma negativa". Olhei com mais cautela e, percebi que, além das notas pertinentes de Kilomba, tratou-se de colorismo sofrido por Alexandre Durães.

O colorismo, de acordo com Alessandra Devulsky (2021, p.34) "serve-se desses preceitos para, uma vez presentes algumas características desvinculadas da imagem africana, discriminar positivamente os sujeitos mestiços em virtude de algum traço associado ao tipo branco". Ela insiste no quanto o colorismo é uma "clivagem promovida pelo racismo", evidenciadora de uma das facetas mais cruéis desse sistema violento: "selecionar um padrão mais próximo da branquitude, considerando marcadores como tipo de cabelo (os famosos cabelos cacheados) e a cor da pele, produzindo mais exclusão dentro da exclusão, margeando ainda mais as pessoas de pele escura e cabelos crespos"(DEVULSKY, 2021, p.31). Alexandre por ser uma pessoa não branca de pele clara, indicou uma "hierarquização racial entre negros" citada pelo seu interpelador já que, este acabou definindo-se opostamente, como "mais negro", "negro de pele mais escura", portanto, racialmente "acima" de Alexandre. Juntou-se a sua pele de cor mais clara, os cabelos cacheados – como será visto em foto, mais à frente -, traços para o seu interpelador, de uma certa brancura, que o aproximavam da branquitude,

logo, “menos negro”, “encardido”, “não preto”. Durães ficou marcado por esse episódio e ficou “nessa dualidade. Como se os dois lados me atacassem, entendeu?”, o lado não branco e o branco o atacassem ao mesmo tempo. Isso “nunca saiu da minha cabeça. E, aí depois de um tempo, comecei a ficar com vergonha de falar, entendeu?” (DURÃES, 2021). Não se sentir contemplado em suas dúvidas sobre sua identidade racial e viver de modo dual (não branco/branco), como Durães falou, descortinam mais as raízes históricas do colorismo, do que, “ataques” vindo tanto do lado branco quanto do não branco.

Devulsky (2021, p.26) adverte, em parametros históricos, do contato do homem branco com a África, passando pelo tráfico transatlântico de africanos(as) escravizados(as), colonização e pós-República no Brasil “a pele negra mais clara ficou submetida ao critério etnocêntrico daquilo que, embora não branco, é considerado mais palatável, mais próximo da bondade ou da graça”. Em contrapartida, “a pele negra mais escura, especialmente para as mulheres, continua sendo relacionada à crueldade e à repulsa” (DEVULSKY, 2021, p.31). Ao longo da colonização brasileira, muito “longe de ser algo associável à meritocracia, a valorização da pele clara entre negros está ligada ao fato de que a mestiçagem sempre foi vista como o único modo de se “relacionar” com a negritude” (DEVULSKY, 2021, p.25). Ao usar o ““by-pass” do colorismo, o colonizador branco rifa a solidariedade entre negros, minando aquilo que poderia surgir espontaneamente no grupo: a legitimidade da utilização da evidente vantagem numérica para a revolta” (DEVULSKY, 2021, p.25). O colorismo, pelo seus argumentos, “portanto, é uma criação do branco, e não do negro, no que tange à sua instrumentalização para organizar os espaços públicos e disciplinar quem tem e quem não tem acesso ao capital cultural” (DEVULSKY, 2021, p.26). Os ataques coloristas, localizadamente os acontecidos na reunião local do movimento negro, a qual Durães participou e sentiu tê-los sofrido lá, originaram-se nas relações dos brancos com os não brancos, estabelecidas, historicamente, pelo tráfico transatlântico de africanos(as) escravizados(as), escravidão e genocídio da população negra, no avançar da formação histórica do Brasil.

E, com o colorismo contribuindo com essa hierarquização racial e provocando conflitos entre as pessoas não brancas, o foco da luta contra o racismo é perdido. Tanto que, Alexandre Durães, da metade da entrevista até o final, elencou várias situações racistas pelas quais passou, indagando-se se elas realmente não o validavam como uma pessoa não branca e concluiu pelo desânimo que o desmotivou a voltar mais uma vez na reunião do movimento negro: “Eu sou parado pela polícia, sou julgado. Eu entro no ônibus e as pessoas saem, às vezes, não sei por quê. […] Ou, ficam me olhando. Chega na parada, as pessoas se afastam. É, isso acontece de verdade. Não tô falando isso de sacanagem, não. Isso, realmente acontece.

Depois disso [a citada reunião], eu desanimei. Aí, eu falei: “ah, não tem sentido eu estar ali”” (DURÃES, 2021).

E, Devyson Martes da Silva, atual vocalista da *Briga de Bar* (*thrash metal*, Belém-PA) e ex-vocalista das *Inferms*, *Parafília Horrenda*, *Exumação* e *Abhorrent*, todas bandas de *death metal* (nascido em Belém, 1/04/1983, 41 anos, casado, pai de 3 filhos e 1 filha, homem negro cisgênero heterossexual classe média baixa, educação básica em escolas públicas (EEEM Magalhães Barata (bairro Umarizal fronteira com o da Sacramenta) e EEEFM Graziela Moura Ribeiro (bairro da Sacramenta, periferia de Belém-PA), iniciou a graduação em Engenharia Ambiental na Universidade do Estado do Pará, trabalhou nas áreas de logística, inventário e chefia de setor na área comercial, morou uma parte da sua vida no Maguari bairro periférico de Ananindeua, RMB, mas, passou o seu maior tempo na Sacramenta, também periferia da capital), em uma ocasião conjunta, na sua atual residência no município de Bragança (nordeste paraense), marcou pra mim, o seu constrangimento racista sofrido por conta de uma ação policial, no ponto de encontro histórico para o *heavy metal* belenense e muito conhecido pelos *headbangers* locais: a Praça da República. Juntou a isso, questões da branquitude e conversas familiares sobre raça e racismo:

> Bernard: Devyson, isso o que ia perguntar. A gente vai, é um processo, né? Conhece som, começa a escutar som, vai pesquisando, vai atrás, pega fita, pega vinil, pega CD, começa a se vestir e tal. E, depois, a gente começa a frequentar os pontos de encontro, né? Além, por exemplo, desse ponto de encontro que, vocês [Devyson e outros(as) headbangers] construíram ali, na Sacramenta, na praça, chegaste a ir na Praça da República, também? Tu via diferença, da reunião, que rolava ali, na Sacramenta, nessa praça, que vocês organizavam, quando tua ia pra Praça da República? Tipo assim, de público, de galera? Tu via diferença?
> Devyson Martes: Sim, sim. Tinha diferença. Porque, tinha galera lá, que, talvez, não se enturmasse tanto com o pessoal que vinha de Jaderlândia, com o pessoal que vinha de Sacramenta, porque, era de uma outra onda, já vinha de um outro ambiente. Tomava um outro tipo de “goró” [bebida alcoolica]. Tem um episódio, muito foda, duma mina que tava com um amigo meu, assim, né? Eles estavam tomando um vinho, alguma coisa. A gente tava tomando buchudinha braba [catuaba, bebida alcoolica preparada a partir de diversas plantas]. Que, a gente fazia assim, a gente fazia o seguinte: “olha, meu irmão,vamo juntar, a grana de bonde da galera, pegar tudo em buchudinha. Bora andando”. A gente pegava e ia andando. É, isso gerou um conflito com o meu brother, porque ele não sabia, né? Então, ela me chama: “olha, vamos ficar bebendo aqui e tal, mas, a gente vai tomar esse vinho aqui. Mas, vem de lá, só tu”. Aí, eu falei: “não, vou ficar com os caras, lá. Que negócio é esse? A gente veio andando. Juntou dinheiro do bonde. Vou ficar lá. Não esquente a cabeça”. Falei de boa, tranquilo. Aí, esse tipo de exclusão, acontecia lá
> Bernard: De não querer se misturar
> Devyson Martes: É. E, tinha, cara que já olhava torto, quando tu, ele tava com um “goró”, que tu chegava só, bater um papo e tal. Depende de quem chega, também, né? Aí, já te olhava torto, muito assim
> Bernard: Tu achas que, além dessa questão de bairro, né? Tipo assim, periferia, né, centro. Tu achas que tinha, também, essa distinção de bebida?
> Devyson Martes: Claro, claro. O cara que tomava Corote, o cara que tomava 51, o cara que tomava cerveja

Bernard: Tinha hierarquia?
Devyson Martes: É. Entendeu? Era isso, porra! Tinha isso, também. Teve uma cena da polícia, revistando a gente lá, que foi foda
Bernard: Pegaste enquadro [abordagem policial]?
Devyson Martes: Ah, várias vezes, lá [Praça da República]
Bernard: Na praça
Devyson Martes: Na Praça da República
Bernard: E, na Sacramenta?
Devyson Martes: Também. Cara, eu só fui parar de pegar enquadro, depois que eu fiquei mais velho, assim
Bernard: Tu achas que, essas vezes, que tu levou enquadro, foi só pelo fato de ser do Metal? De tá escutando Metal?
Devyson Martes: Não. Sempre foi preto, mesmo.
Bernard: Racismo? Na cara de pau?
Devyson Martes: Na cara de pau. Essa, da Praça da República, é, tava Raul, eu e um amigo da Sacramenta, assim. Muleque branco e tal. Só que, de origem humilde também. O carinha, pô, ele é novinho, carinha de playboy, sabe? Aí, chega três caras da ROTAM [Batalhão de Rondas Ostensivas Táticas Motorizadas da Polícia Militar (ROTAM PMPA)] e: "olha, vamos fazer uma revista, aqui em vocês, porque, tivemos uma denúncia, que tão vendendo droga aqui e tal" Aí, ele pega, esse meu amigo e fala: "te afasta aí"
Bernard: Nossa senhora!
Devyson Martes: Afastou o cara e, eu e Raul, que a gente é preto, o cara revistou a gente, de ponta à ponta, mano. E, o Raul é careta pra caralho. Assim, o cara não fuma, nunca fumou, nunca bebeu. Porra nenhuma de droga. E, a gente, eu e esse meu parceiro, a gente saiu da Sacramenta juntos. A gente pegou o ônibus juntos, a gente bebeu juntos. O cara meteu a mão no peito dele: "te afasta aí" Tipo, ele não fazia parte daquele...
Bernard: Ele, literalmente, fez isso?
Devyson Martes: Afastou o parceiro e, depois, o parceiro: "égua! Tu viu o que aconteceu, cara? Porra! O cara não me revistou. Mandou eu me afastar". E, ele, com uma garrafa de vodka, assim, doidão. Revistaram. E, quando os caras viram que não tinha nada, assim, revistaram o Raul, de ponta a ponta, e, não tem nada, ninguém tem nada. Eles não acreditavam que tinham dado o bote errado. E, passaram um tempão revistando, revistaram umas duas vezes. E, aquela parada, já começou a juntar gente ali, pra olhar. Aí, ficou um negócio constrangedor, tanto pra eles, quanto pra nós. Entendeu? Pra gente, então, porra! Teve uma hora, que a gente já começou a rir, cara. Então, aconteceu muito isso. República? Porra! Aconteceu já, lá, de polícia jogar fora goró
Bernard: Na verdade, tu percebeu e, tu mesmo, me explicou, né? Mas, eu acho, é, interessante a gente pensar, assim. Porque tavam vocês 3, vocês 3, ambos da Sacramenta, né?
Devyson Martes: É. Só o Raul da Cremação. Mas, eu e meu parceiro, da Sacramenta
Bernard: Sacramenta e Cremação, bairros periféricos de Belém, é, vocês 3 com uma origem humilde, né? De famílias humildes e tal. Mas, mesmo com isso, olha só, só pelo fato, né? De vocês serem pessoas negras e, ele, ser o único branco da parada, ele não sofreu esse constragimento
Deyvson Martes: Não. Ele não poderia tá no crime, tendo 2 caboclos, ali
Bernard: Tipo assim, o privilégio que ele ainda recebe, por ser branco
Deyvson Martes: Sim, existe. O privilégio, do cara pobre, por ser branco. Isso existe e, isso, é fato. O cara que é, ah, ele é pobre mas, ele é branco. Ele veste uma roupa, ele sai, vai pra qualquer lugar e tal. Ele entra em qualquer ambiente. Só se ele falar ou, se, o jeito dele de se comportar, no ambiente, denunciar ele. Agora, alguns de nós [pessoas negras], não. A gente vai se vestir da melhor roupa, vai entrar no ambiente e, o cara vai contestar, o que que tu tá fazendo ali, assim e tal. Não tão acostumado a te ver nesse ambiente aqui. Entendeu? Acontece. A gente briga muito, por causa disso, assim e tal. Tenho filhos e tal. Eu tenho meus enteados que são brancos. Tenho meu filho que é preto. Tenho minha esposa que é preta, também. Então, a gente tem muita briga e, toma muito cuidado com esse tipo de coisa
Bernard: Tu fala pro teu filho?

> Devyson Martes: Falo
> Bernard: Dá o papo reto pra ele?
> Devyson Martes: Tem que dar o papo reto. Tem que dá pros irmãos, porque, eles vão tá em ambiente, que vai ser favorável pra eles, mas não vai ser tão favorável pro irmão. Eles tem que tomar atitude, pra que coisa ruim, não aconteça com ele, né? Tem que aprender a proteger também, o irmão. A gente tem muita conversa à respeito disso (DEVYSON MARTES, 2024).

Figs.86, 87, 88, 89 e 90: Da esquerda para a direita: Leon Ferreira, Nathan Carvalho, Hugo Andrey, Devyson Martes. Lado esquerdo, abaixo, está Alexandre Durães



Fonte: Facebook das bandas *Thunderspell*, *Soulmetal*, *Briga de Bar*, *Inferno Nuclear* e arquivo pessoal de Bernard Arthur Silva da Silva

Devyson Martes informou acerca das diferenças entre *headbangers* que vinham de bairros diferentes. Uns(umas) de bairros centrais, outros de periféricos da RMB, apareciam quando se encontravam na Praça da República, ponto de encontro histórico para os roqueiros locais em geral, desde os anos 1980. Conectavam-se às tais diferenças, as assimetrias quanto ao tipo de bebida alcoólica consumida.

Esses marcadores sociais conjugados, definiam a distribuição espacial dos grupos de *headbangers*, dispostos na Praça da República. Eles(elas) acabavam se dividindo e se reunindo em determinadas partes da praça. Reuniões essas, construídas a partir de afinidades de bairro e tipo de bebida alcoólica. O ultimo marcador social, provocador dessas diferenças e desigualdades entre os(as) *headbangers* locais, citado por Devyson, foi o racial.

Para demonstrar a sua explicação sobre ele, contou-me um episódio ocorrido com ele, um amigo não branco e outro amigo branco. Todos de origem periférica e classe média baixa. O ocorrido foi sobre uma abordagem policial na Praça da República, feita à eles. Tal abordagem ganhou destaque em sua entrevista, pelas suas características racistas. Sendo mais exato, eles (Devyson Martes e seu outro amigo não branco) sofreram um racismo

institucional, praticado por três policiais da ROTAM (Batalhão de Rondas Ostensivas Táticas Motorizadas da Polícia Militar).

Trata-se "de uma modalidade de racismo que remete às formas como as instituições funcionam, contribuindo para a naturalização e reprodução da desigualdade racial" (ANUNCIAÇÃO; TRAD; FERREIRA, 2020, p.3). No caso contado por Devyson, policiais da ROTAM operaram "critérios de suspeição" aliados "ao lado da identidade racial, outros marcadores discriminatórios, como pertença de classe social ou territorial, bem como o perfil etário" (ANUNCIAÇÃO; TRAD; FERREIRA, 2020, p.3).

Devyson e seu amigo não brancos, moradores da Sacramenta e Cremação bairros periféricos e classe média baixa, foram marcadores sociais que guiaram os policiais na abordagem. Configurou-se desse modo o processo de "filtragem racial ou *racial profiling*, termo empregado notadamente nos Estados Unidos para descrever as 'práticas racialmente tendenciosas de identificação de suspeitos' ou mais especificamente, o fato de a cor da pele ser um fator determinante na decisão da abordagem policial" (ANUNCIAÇÃO; TRAD; FERREIRA, 2020, p.3). A abordagem policial foi feita, de um jeito insistentemente demorada, porém, as suspeitas dos policiais, partidas de uma denúncia anônima, não se confirmaram, atestando assim as inocências de Devyson e seu amigo não branco.

A insistência dos policiais na revista dos dois, passa por essa lógica da filtragem racial entranhada na corporação policial, em função deles saberem, fundamentadas nela e preconcebidamente que portar "uma das características associadas aos cinco critério descritos, sobretudo a fenotípica, já os coloca na condição de suspeição, e se esta se encontrar associada a algum outro marcador ou mais de um deles, este(a) jovem terá maior chance de ser reconhecido(a) enquanto: para os jovens do sexo masculino, criminoso / marginal/ bandido / meliante/ elemento/ jovem infrator" (ANUNCIAÇÃO; TRAD; FERREIRA, 2020, p.7). Daí, a todo custo, quererem racistamente, provar a culpa de Devyson e seu amigo não branco.

As masculinidades lapidam-se em consonância com as feminilidades. Na Seção IX, que tratou das atuações de mulheres brancas e não brancas da cena local, foram vistas recorrências, entre as não brancas, de situações ligadas à branquitude e racismo, similares às dos músicos não brancos. Todavia, no caso das musicistas e fãs não brancas, fiquei ciente de casos de gênero, sexualidade, raça, estética e religião. Mais e variadas violências envolvendo esses marcadores sociais da diferença, atravessaram a formação das musicistas e fãs não brancas, exibindo mais divergências, do que convergências acerca dos músicos não brancos.

Quanto ao amigo branco pobre e periférico de Devyson, excluído dessa abordagem policial racista, ficou escancarado "algo característico da identidade racial branca, esta

característica é a invisibilidade, que se concretiza diariamente através da falta de percepção do indivíduo branco como ser racializado" (SCHUCMAN, 2020, p.62). E, a sua brancura, nesse caso, "é vista pelos próprios sujeitos brancos como algo 'natural' e 'normal'" (SCHUCMAN, 2020, p.62). Edith Piza (2014, p.72) adotou um prisma mais amplo e disse tratar-se de "neutralidade racial para outros", as pessoas brancas. E, a "neutralidade do branco é dada como 'natural', já que ele é o modelo paradigmático de aparência e de condição humana", ou seja, o amigo branco de Devyson "é bonito e cumpridor da lei e da ordem", por ser branco, assim raciocinaram e agiram os policiais da ROTAM. Devyson entendeu esses raciocínio e prática, declarando: "Não. Ele não poderia tá no crime, tendo 2 caboclos, ali" (2 pessoas não brancas) (DEVYSON MARTES, 2024). O amigo branco de Devyson, experimentou ali, o que Diangelo (2018, p.81) chamou de "liberdade de movimento". Exemplificou-a com a sua condição de mulher branca: "Sou livre para me mover em praticamente qualquer espaço visto como normal, neutro ou valioso. Apesar de eu dever me preocupar com minha posição de classe em alguns ambientes, por exemplo, um evento da 'alta sociedade' tais como a abertura de uma exposição em um museu ou um leilão de arte, não terei de me preocupar com minha raça. Realmente, minha raça atuará em meu favor nesses cenários, garantindo-me o benefício inicial da dúvida de pertencer ou não àquele grupo" (DIANGELO, 2018, p.81), o benefício inicial da dúvida, experimentado pelo amigo branco de Devyson e dado pelo policiais, de pertencer ou não àquele grupo de *headbangers* não brancos tidos pelo agentes de segurança como "criminosos". Liberdade de movimento e benefício inicial da dúvida negados à Devyson e seu amigo não branco.

Devyson mencionou acerca da reação do seu amigo branco, depois da abordagem policial ter ocorrido: "Afastou o parceiro e, depois, o parceiro: 'égua! Tu viu o que aconteceu, cara? Porra! O cara não me revistou. Mandou eu me afastar'" (DEVYSON MARTES, 2024). Ainda sobre essa invisibilidade da identidade racial branca, Frankenberg (2004) citada por Schucman (2020, p.62), "não significa que a identidade racial branca seja invisível, mas sim que ela é vista por uns e não por outros, e que, dependendo dos interesses, ela é anunciada ou tornada invisível". Teria sido interessante para o amigo branco de Devyson questionar o motivo daquela revista policial aos seus outros dois amigos não brancos? Questionar por quê ele não foi revistado e foi afastado pelos policiais? Não, não teria, porque ele seria notado. O seu susto por não ter sido revistado pelos policiais estava disfarçado do desejo em manter o seu privilégio branco, o privilégio da passabilidade, de passar por qualquer lugar sem ser percebido, tal qual, o caso de racismo policial relatado por Devyson, acontecido na Praça da República.

Devyson terminou sua fala com a consciência desse privilégio branco, a preocupação sua e de sua esposa de explicá-lo aos seus enteados brancos e deixar a par tanto eles quanto seu filho não branco sobre seu funcionamento no dia-a-dia. Conscientizá-los dos seus efeitos provocados pelos diferentes olhares das pessoas brancas quanto às vestimentas que usam, suas presenças nos espaços e seus andares nas vias públicas. Efeitos esses, com impactos positivos para os seus enteados brancos e, consequências racistas para o seu filho não branco.

A politização desses músicos não brancos e sua postura antifascista, tem suas origens, em alguns casos, nas vivências de bairros periféricos, ocorridas nos movimentos comunitários que acontecem neles. Wellington da *Inferno Nuclear*, morador dos bairros da Sacramenta e Una, esmiuça:

> Cara, eu nasci em Belém, bairros periféricos, divididos ali [Sacramenta e Una]. Andando sempre em bairros periféricos, então, eu senti muito na pele, né cara? A desigualdade, a discriminação. Eu não vou dizer assim, que eu fui maltratado. Não, não é bem assim. Mas, a gente sente a diferença. Aí, tu acabas te conectando a determinados assuntos. E, nesse momento, tu faz reflexões que, quando tu passa a ter uma banda, tu quer inserir aquilo ali. Tu quer passar aquilo ali, que tu vê, essas coisas erradas, como um governo que não é governo. Um política, melhor dizendo. Uma política que não é política. Política é participar da comunidade. Se, a gente for ter a visão dos gregos ali, a política é eu tá inserido no negócio. Eu tá partilhando idéias, pensamentos, né? É um processo de humanism (FREITAS, 2021)

Prosseguindo nessa prática disruptiva de ocupar e usar os espaços urbanos, repetidamente, *Inferno Nuclear*, apresentou-se na Praça do Mercado Municipal de São Braz, em manifestações e festivais de cunho político. A praça é, historicamente marcada, por ser palco de manifestações políticas sindicais e partidárias de esquerda. Essas participações, denunciam o posicionamento político da banda e politizam suas música e estética, transparecendo que ela não quer somente performar um show de *heavy metal*. Quer apoiar uma causa, ser partidária dela e, almeja com isso, combater os vários tipos de desigualdades comuns à sociedade brasileira. Como as que são contra o governo Bolsonaro, suas práticas extremistas de direita, a neutralidade política dos músicos e fãs de *metal* da cena. Wellington, repetidamente, "A gente não precisa se esconder, entendeu? E, eu acho que uma banda que se posiciona dessa forma, ela não merece tá em lugar nenhum, merece sair daquela roda, ali. Tá no lugar errado" (FREITAS, 2021). Ele, acerca do posicionamento político das bandas:

> O que não pode acontecer, é deixar de falar. Por vários motivos: "Ah, eu não vou falar na atual gestão". Que, eu chamo de desgoverno. "Eu não vou falar, porque tem muita gente no Pará que apóia, esse genocida aí. Então, como ele vai comprar o meu CD, eu vou ficar caladinho". Eu sei que, no Pará, tem várias bandas que fazem isso. No Pará, tem várias bandas que ficam caladas, com medo de vender o seu CD. Eu acho isso uma hipocrisia. Você deve ser participativo. A gente precisa ser político.

> Mas, político dentro do seu conceito não só filosófico, no seu conceito real. A gente precisa chegar lá e falar a verdade. A gente não pode ficar calado (FREITAS, 2021)

A crítica à neutralidade política, disfarçada de conluio com a gestão Bolsonaro e, cheia de um suposto medo de perder um mercado consumidor, feita por Wellington, é carregada de um apego ao comportamento coerente da banda. Coerência com o discurso da banda: "Aí, hoje, o mesmo *Inferno Nuclear* que fez aquilo, naquele período, vai deixar de falar de um genocida? Olha a contradição, cara! Vou apoiar um genocida hoje, porque ele é bonito? Que é isso, cara?! Não! A gente vai continuar sendo resistente" (FREITAS, 2021).

O neoconservadorismo da extrema-direita é visualmente abalado por esses atos políticos, causando fissuras. Na realidade, atos artístico-políticos nos quais o *thrash metal* das *Inferno Nuclear*, *Deathbanger* e *Ação Violenta* se fizeram presentes, potencializaram a ideologia política desse subgênero para além do "som pesado". De outro lado, músicos de regiões periféricas, sem oportunidades, de baixa renda, não brancos articularam outras possibilidades de agenciar o caos, o peso e a postura *heavy metal*. Eles também, pela suas falas, explicaram como é ser um músico não branco na cena local com exemplos dos funcionamentos da branquitude e práticas racistas existentes. E, teceram críticas ao modelo hipermasculino defendido pelo ex-governo Bolsonaro, ao seu neoconservadorismo e a neutralidade política característica do ativista de direita presente na cena local.

8.3 Distopia, autoritarismo e violência: imagética caótica ou antifascista das capas dos álbuns e videoclipes de bandas belenenses de *thrash metal*?

Essas fissuras, representativas do dissenso dentro de uma ordem democrática, na qual a cena encontrou-se imersa e que foram comunicadas visualmente, apresentaram-se também nas artes das capas dos álbuns *Diante de Um Holocausto* (2021) e *Nação Suicida* (2021), nos roteiros de masculinidades performadas nos videoclipes "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" e "*Ódio Social*", das *Inferno Nuclear* e *Social Hate*, nos quais criticaram a hipermasculinidade implatada na presidência de Bolsonaro. Ela que, também é performada por um contigente de músicos brancos da cena local, o qual de modo cúmplice, aspirou reexperimentá-la como nos anos 80 e 90, quando eram hegemônicos e, lograr vantagens dela, no instante que Bolsonaro governava, pelo fato dela estar em voga, no seu governo.

Fig.91 e 92: Capas dos álbuns "*Diante de Um Holocausto*" (2021) e "*Nação Suicida*" (2021), das bandas *Inferno Nuclear* e *Social Hate*





Fonte: INFERNO NUCLEAR. **Albums**. Disponível em: https://www.metalarchives.com/albums/Inferno_Nuclear/Diante_de_um_Holocausto/958018. Acesso em: 2 Jan.2021; SOCIAL HATE. **Albums**. Disponível em: https://www.metalarchives.com/albums/Social_Hate/Na%C3%A7%C3%A3o_suicida/969357. Acesso em: 2 jan.2021.

Ao nos determos, em um primeiro momento, nessas capas, concordamos com Pacheco (2016), quando afirmou que, no desenvolvimento do *thrash metal*, desde os anos 1980 até o presente, ele sempre colocou no centro de sua produção musical as temáticas envolvendo realidades caóticas. A literatura distópica, irrompida entre o final do século XIX e início do XX, que refletiu na linguagem das histórias em quadrinhos (HQs) da década de 1980, permeou a música *thrash*.

A distopia, em oposição à utopia, não mostra o "não lugar", "lugar fantástico" e "civilizações ideais", nos quais o homem dominaria a ciência com sua capacidade, vivendo plenamente, progredindo nobremente com o seu livre-arbítrio. Ela é "um lugar ruim", "um pesadelo constante e interminável", apresentado por escritores em seus livros, quando falaram sobre as formas de governo em um futuro próximo (HILARIO, 2013; KOPP, 2011). Desse jeito, "trazem para a discussão a questão do autoritarismo e os limites das liberdade de expressão" nesses governos (PACHECO, 2016; PAVLOSKI, 2005).

Mas não é exclusivamente isso o que as artes dessas capas significam, além de apontarem outra perspectiva para pensar a distopia. As estéticas presentes nesses visuais especificaram o momento político bolsonarista do Brasil e o indicaram por essas ilustrações. Wellington Freitas da *Inferno Nuclear*, discorreu sobre a arte do primeiro álbum da banda, recém-lançado:

> Tem um personagem lá. Que é como se fosse um ditador. Sabe? Ele é uma ilustração do mal. Aquele cara representa a maldade, né? Se, a gente não tiver consciência de tudo que tá acontecendo no modelo de gestão política, não só no Brasil, mas é um modelo que tá predominando, que tava predominando, rumo à fora, a gente ia viver diante de um holocausto. Por isso que tá lá, diante de um holocausto. Ou seja, diante de um holocausto nuclear. E, aí com o militar que tá na arte da capa, com essa representatividade toda, do desgoverno atual, que a gente vem passando, né? Que, a gente vem visualizando. Então, tem sim, a sua crítica político-partidária, ali envolvida. A gente tá passando uma mensagem de crítica pesada contra esse governo (FREITAS, 2021)

Esse mesmo militar à frente da capa, do lado direito, um general que tomou o poder em uma "futura" sociedade brasileira, passou a exercê-lo autoritariamente, levando-a ao colapso, à crise, a um "holocausto". Mas não um holocausto, no sentido de "grande massacre". E, sim, um desastre de proporções gigantescas, capaz de provocar uma catástrofe nuclear. Por isso, o general está discursando em dois microfones montados em um camburão de material radioativo e, do lado direito dele, ao chão, ratos contaminados "fazem companhia a ele". Ele insiste em exercer sua autoridade, seu poder, em continuar controlando uma plateia pós-apocalíptica, apesar da hecatombe, como se o mal perpetrado teimasse em se perpetuar. Ao fundo, o céu é crepuscular, ou melhor dizendo, um céu em chamas devido ao desastre nuclear, representados em tons claros de vermelho, laranja e amarelo. É possível ver um lago poluído com lixo nuclear, oriundo de uma usina destruída pela explosão. Nele, dois jovens, uma mulher e um homem, já estão com os seus corpos afetados pela radioatividade. Partes estraçalhadas, mutações (o homem com três braços remando um barco e, a mulher com duas cabeças, em pé numa prancha, praticando *stand-up paddle*), apodrecidas, dilaceradas por tumores horrendos de onde saem secreções. Aliás, esse mesmo general, assim como todos os outros personagens, tem as mesmas deformidades.

O responsável pela arte de *Diante de Um Holocausto* é Márcio Aranha, designer gráfico e arte-ilustrador paulista que já vem, desde 2008, atuando no cenário brasileiro, produzindo capas para álbuns de bandas paulistas, cariocas e, mais recentemente, paraenses.[137] Inspirado muito pelo trabalho do norte-americano Ed Repka, precursor e notório desenhista das primeiras capas clássicas do *thrash*, realiza trabalhos com uma violência gráfica, mundos pós-apocalípticos, corpos dilacerados ou disformes, criticando os padrões de beleza estéticos e corpos perfeitos, somado a uma forma "brutal e divertida, remetendo aos deliciosos filmes de terror '*trash*' de décadas passadas"[138] e HQs, recheada de vários anti-heróis como zumbis, esqueletos e mortos-vivos.

A representação do vilão, aqui, - o general zumbi nuclear pós-apocalíptico corresponde ao nosso atual presidente -, para "manter a ordem" ou, o que ele pensa ser a "ordem", precisa fazer cumprir seus "comandos". Nesse desejo, apego ao controle, como bem esclarece a letra

---

[137] Márcio Aranha deixa disponível em um site especializado, amostras de seus trabalhos de arte-ilustrador e design gráfico com as bandas. O acesso é gratuito. Ver: ARANHA, M. **Trabalho**. Disponível em: https://www.behance.net/MarcioAranha/projects. Acesso em: 6 Jan.2021.

[138] Avaliação sobre o trabalho de Márcio Aranha, na capa do álbum "*High Voltage Demons*", da paulista *Sadistic Messiah*. VERONESI, A. *Sadistic Messiah*: revivendo a era dourada do *thrash metal*. Resenhas de *CDs* e *DVDs*/*Sadistic Messiah*. **Whiplash (27/06/2020)**. Disponível em:https://whiplash.net/materias/cds/322088-sadisticmessiah.html. Acesso em: 6 jan.2021.

de "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*", da *Inferno Nuclear*, o convívio social dá lugar ao caos: "*Mentes diabólicas por devastação*/*Homens sedentos por dominação*/*Destroem o mundo sem piedade*/*São inimigos da humanidade*".[139]

Essa representação não negou um modelo masculino, de fortes condutas hipermasculinizadas, militarizadas, agressiva e perseguidora. Uma lista de aspectos performados pelo general intepretado por um ator no clipe de "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*", o segundo da *Inferno Nuclear*, a figurar no seu canal do *youtube*. O general, um homem branco envelhecido, à beira de um ataque de nervos, entra em um recinto escuro com uma mesa cheia de arma de fogo, balas, faca e documentos, apenas com uma meia luz. Ela ilumina um dossiê. Uma música ambiente, de mistério, - antes do som *thrash* tomar a tela com a *Inferno Nuclear* tocando ao vivo, em um armazém abandonado -, mistura-se ao conferir do militar de um dossiê contendo diversos documentos, repletos de informações sobre as supostas "ameaças", os "subversivos" ao regime, à ordem, que ele representa e faz parte. Ele pega fotos desses "subversivos", interpretados pelos músicos da *Inferno Nuclear*, olha com calma e memoriza um a um as suas atividades "suspeitas". À proporção que continua fazendo isso, seu semblante passa a mudar, junto a um tremular dos lábios, dando a entender que sua raiva pelos "dissidentes", eclodirá a qualquer momento.

Fig.93, 94 e 95: Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*



Fonte: INFERNO NUCLEAR. Inferno Nuclear - Evitamos a Vida, Provocamos a Morte (Videoclipe Oficial). **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6-TgJM9Qw. Acesso em:26out.2024.

Passadas essas cenas, a *Inferno Nuclear* toma conta do andamento do videoclipe. Eu poderia escrever que, enquanto isso, o que vi foi uma "típica banda de *thrash metal* tocando". Mas, a *Inferno Nuclear* não é uma "típica banda de *thrash metal*", pelo menos, não totalmente. Essa formação, presente em "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*", tem nos vocais e guitarra, Wellington Freitas e Alexandre Durães, dois homens não brancos. Numericamente e em termos de referências o *thrash metal* possui um número pouco

[139] INFERNO NUCLEAR. **Evitamos a vida, provocamos a morte**. In: DIANTE DE UM HOLOCAUSTO. Belém. Bigorna *Records*/*Distro Rock Records*/*Metal Island*/*True Metal Records*. 2021. 1 CD.

significante de músicos não brancos, o que não significa, necessariamente, que sua presença não aponte para dissensos poéticos nos modos de compor e vivenciar os universos simbólicos do *heavy metal*. Wellington é um homem não branco de cabelos pretos curtos, cavanhaque, vindo de um histórico de bairros periféricos (Sacramenta e Una) e escolas públicas.

Fig.96 e 97: Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*





Fonte: INFERNO NUCLEAR. Inferno Nuclear - Evitamos a Vida, Provocamos a Morte (Videoclipe Oficial). **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6-TgJM9Qw. Acesso em:26out.2024.

Uma visível fuga ao modelo de músico de *heavy metal* "homem branco classe operária, cabelos longos, lisos, loiros ou pretos" e, localmente, do "homem branco classe média/média alta morador de bairros centrais e estudante de escolas privadas do centro". Já, Alexandre, homem não branco de cabelos longos, encaracolados e volumosos, criado também em bairro periférico (Jurunas), empunhando uma guitarra e apresentando-se virtuosamente, com *riffs* precisos e solos executados à risca. O "*guitar hero*" aqui, do *thrash metal*, é um homem não branco. Uma quebra do que está posto, largamente, no *heavy metal*: o protagonismo de guitarristas brancos.

Ao passo que a *Inferno Nuclear* performa o seu *thrash metal*, o general com seus gestos militarizados (segurando firme uma faca, engatilhando uma arma de fogo, adotando postura ereta, batendo continência, gritando palavras de ordem, mostrando a munição), são uma ante-sala para os próximos estágios dessa hipermasculinidade militarizada envelhecida branca: desregramento, hostilidade, perseguição e eliminação. Tudo isso, entre o segundo momento do refrão e seguido pela sexta estrófe da letra cantada por Wellington: "*Evitamos a vida, provocamos a morte/Evitamos a vida, provocamos a morte/Evitamos a vida, provocamos a morte/Evitamos a vida, provocamos a morte/Os oceanos estão poluídos/O ar que respiramos vai nos matar/As florestas estão destruídas/A vida na Terra vai acabar/Nós nunca paramos para pensar/No que estamos fazendo para existir/Estamos diante de um holocausto/Pronto para eclodir*"

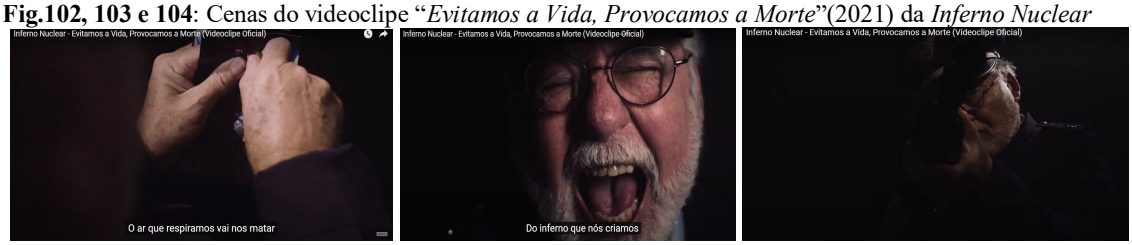
Fig.98, 99, 100 e 101: Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) da *Inferno Nuclear*



Fonte: INFERNO NUCLEAR. Inferno Nuclear - Evitamos a Vida, Provocamos a Morte (Videoclipe Oficial). **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6-TgJM9Qw. Acesso em:26out.2024.

Todas essas maneiras hipermasculinas belicosas de agir do general, desembocam no excesso, em um desgoverno que não aceita – o finalizado Governo Bolsonaro, dito por Wellington (2021) "E, aí com o militar que tá na arte da capa, com essa representatividade toda, do desgoverno atual, que a gente vem passando, né?" -, já enfurecido, as minorias sociais que o "ameaça" (mulheres, pessoas negras, LGBTQUIA+). Minorias, representadas no clipe, pelos músicos não brancos periféricos da *Inferno Nuclear*, Wellington e Alexandre. Músicos esses que, bradam com o seu *thrash metal*, contra as desmedidas desse governante militar. Daí, ele começar a rasgar as fotos deles do dossiê, passar a gritar e apontar outra arma de fogo para o seus "alvos", uma metralhadora, deixando sem nenhum questionamento, a certeza de que quer matá-los. A banda finaliza a parte musical do clipe, com Wellington vociferando, a primeira estrófe e o refrão, enfatizando o que, realmente, um governo hipermasculino militarizado branco faz, em um tom de alerta geral, crítica e oposição: "*Agora sentimos as consequências*/*Do inferno que nós criamos*/*Graves problemas ambientais*/*O mundo está enfrentando*/*Evitamos a vida, provocamos a morte*/*Evitamos a vida, provocamos a morte*/*Evitamos a vida, provocamos a morte*/*Evitamos a vida, provocamos a morte*".

Fig.102, 103 e 104: Cenas do videoclipe "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*"(2021) da *Inferno Nuclear*



Fonte: INFERNO NUCLEAR. Inferno Nuclear - Evitamos a Vida, Provocamos a Morte (Videoclipe Oficial). **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6-TgJM9Qw. Acesso em:26out.2024.

Enquanto, em *Diante de Um Holocausto*, o desgoverno citado, originador da "desordem" nuclear e no qual estávamos, foi comunicado visualmente para mim como uma personalidade materializada em um general, um militar, *Nação Suicida* não manuseia nenhum tipo de exemplo. Os traços de sua capa declaram nitidamente que, se a nação - o Brasil - atravessa um momento de morte em massa por conta da pandemia e, em virtude de suas consequências, a balbúrdia toma conta, um político é o culpado: Jair Messias Bolsonaro. Diego Magalhães, vocalista, principal compositor e fundador da *Social Hate*, sem titubear, disse:

> É o Bolsonaro na capa, mesmo! Cara, a idéia da capa foi minha. Eu passei pro artista, que foi o Emerson Maia, da Bahia. O cara, *brother* pra caramba, muito gente boa. Ele fez a capa do *Flagelador*, já fez a capa de umas bandas aí. Ele é mais pro lado do *Black Metal*. Mas foi um contato que, se bateu a ideia, bateu a arte. Eu queria uma arte, naquele momento, simples. Uma coisa direta. Assim como o som é seco, porrada, eu queria uma ideia assim. Então, é, começou pelo nome do álbum *Nação Suicida*. Por quê? Porque é uma nação que programa sua própria morte, sua própria destruição. É o que a sociedade brasileira é, de fato. Quem colocou, apesar de ter um genocida no poder, quem colocou lá, foi o povo, através de um aspecto de ódio. Então, a capa simboliza essa tomada, não de consciência, tá? Bem, necropolítica, exato! Porque, o aspecto que está ali, a figura, que é um *hecatônquiros*, um monstro da mitologia grega, né? Ele simboliza, na verdade, o ódio do povo. Ou seja, encontrou o culpado e o ódio, o povo, irá destruir. Mas, está destruindo o símbolo, o símbolo. Bolsonaro é o símbolo do nosso ódio, atualmente, tá! (MAGALHÃES, 2021).

Em um cenário desenhado com rabiscos de lápis em cores preta e branca, ao fundo, vemos uma cidade completamente arrasada, em ruínas. Os traçados descontínuos, reunidos em grupos de linhas, juntam-se para formar um céu em penumbra, meia-luz, e os prédios em escombros, que parecem até terem sido atingidos por algum tipo de incêndio ou explosão. Um cenário de devastação, guerra, destruição, morte e genocídio, ocasionados pela covid-19. A frente deles, jazem cadáveres de vários corpos, espalhados pelas ruas. Eles se amontoam, ao ponto de erguerem montes. Deles, se origina um monstro gigante, constituído de várias cabeças e braços, que carregam facas pontiagudas. E, Bolsonaro é, literalmente, retratado como o político responsável por essa tragédia mórbida, sendo ele capturado, esfaqueado e estrangulado até a morte por esse monstro.

Em um itinerário exageradamente real e absurdo, a imaginação de Emerson Bahia, ilustrador de várias bandas nacionais de *black* e *death metal*, foi criativa e instigante. Usou o contraste obscuro, de traços brancos e fundos negros, desenhando à mão em prancheta,

depois transpôs para uma arte final. A opacidade é algo constitutivo da estética *black metal* (AZEVEDO, 2009), algo que contrasta com o *modus operandi* de Márcio Miranda, o desenhista da *Inferno Nuclear*, um profissional mais a par do visual *thrash*.

Desejando retratar a "nação suicida" brasileira, as suas trevas, sua monstruosidade e seu sentimento de raiva, ele viajou no tempo, até à Grécia antiga, e fez aparecer um dos monstros da sua mitologia: *hecatônquiros*. Monstro retirado do mito cosmogônico dos gregos, ele ajudou *Zeus* a derrotar os titãs, uma segunda geração de deuses que nasceu da união de *Urano* e *Gaia* (BRANDÃO, 1986, p.206). Sem a racionalidade humana que garante o equilíbrio, essa sociedade mergulhada na escuridão torna-se o "espaço de toda dinamização paroxística, de toda a agitação" e fértil para o nascimento de monstros (DURAND, 2002). O *hecatônquiros* era um titã poderosíssimo e, concordando com Verônica Silva, fundamentada em Paul Diel (1952, *apud* SILVA, 2013), os titãs eram "as forças brutas da terra e, por conseguinte, os desejos terrestres em atitude de revolta contra o espírito" e "seres ambiciosos, revoltados e indomáveis, adversários do espírito consciente, adversários de *Zeus*".

Significando o ódio, ele ataca o ser "consciente", a "figura do cansaço, do cansaço social, da descrença do povo brasileiro", o presidente do país (MAGALHÃES, 2021). Aquele que exerce o poder controlando, impondo sua vontade autoritária, ilegalmente, pelos empregos dos aparatos estatais e militares, "minimiza" os efeitos da pandemia e age com uma "espiritualização harmonizante", "livre de desequilíbrios", termina recebendo a "oposição" e a "dominação" enfurecida do povo, encenada pelo monstro titânico (BRANDÃO, 1986). A *Social Hate*, na voz de Diego, entoa essas atitudes, na música "Ódio Social", objeto também de um videoclipe da banda, cuja letra diz o seguinte: "*Falsas lideranças manipulam a nação*/*Para dividir e controlar a população*/*Soldados de um lado empreendendo opressão*/*O tráfico do outro propagando a escravidão*".

Os olhares distópicos das bandas *Inferno Nuclear* e *Social Hate* em relação à sociedade brasileira, presentes nas capas dos seus álbuns, ultrapassaram a pessimista projeção futurista ou ficcional de uma sociedade cuja única forma de governo é o autoritarismo. Eles expuseram a sociedade caótica, repressora brasileira, nas condições de denúncias "para algo que precisa ser alterado no comportamento humano ou nas estruturas da sociedade" (PACHECO, 2016), como uma "previsão a qual é preciso combater no presente" (HILÁRIO, 2013, p.206). São alarmes avisando que "se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie" (HILÁRIO, 2013).

E, o videoclipe "*Ódio Social*" da *Social Hate*, com sua narrativa audiovisual, torna esses alarmes ainda mais intricados. A banda recorreu às imagens do passado ditatorial recente do

Brasil (Ditadura Civil-Militar, 1964-1985) e, imprimiu a ele no ex-governo Bolsonaro, uma continuidade e, quase uma equivalência.

O *riff* cortante e acelerado da música, logo junta-se aos andamentos velozes da bateria. A velocidade do *thrash metal* da *Social Hate* progride e, vários trechos de filmagens da ditadura brasileira passam pela tela do canal da banda no *youtube*, acompanhados pelos primeiros versos, visceralmente cantados, por Diego Magalhães: "*Ideologia do medo*/*Mantém o controle social*/*Classificação*/*Entre cidadão e o marginal*".

Fig.105, 106 e 107: Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*



Fonte: SOCIAL HATE. Social Hate – Ódio social (clipe). **Social Hate band (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 28out2024.

Repressão e uso de armas de fogo por parte dos militares em relação aos civis "subversivos", prisões – a maior parte delas, arbitrárias – efetuadas pelo militares, assassinatos de civis realizados em Destacamentos de Operações de Informações (DOI) – estes, faziam prisões, torturas assassinatos e, junto com os Centros de Operações de Defesa Interna (Codi), eram responsáveis pelos planejamento, controle, execução das medidas de repressão e buscavam articular todas as instâncias envolvidas – e o revide de civis à forte repressão do regime civil-militar, estão pelas cenas iniciais do videoclipe.

Quando Diego passa a cantar outra parte da primeira estrófe "*Processo de obediência e de servidão*/*O véu da ignorância*/*Nos olhos da nação*", as filmagens se contemporizam. Já estamos no repertório imagético das eleições presidenciais de 2018, que levaram Jair Bolsonaro ao poder. Nele, atos públicos em apoio a sua campanha, danças coreografadas por seus apoiadores(as). Iniciativas manipuladas, quiçá, igual as "Marchas Das Famílias Com Deus Pela Liberdade", ocorridas nas capitais e pelos interiores do país, preenchidas de grupos de direita plurais, inclusive grupos populares? Os populares de direita, aí, teriam sido manipulados ou agiram por escolha própria? As imagens atuais são atravessadas e abrem espaço para mais lembranças da ditadura, como o uso da cavalaria contra os(as) "opositores(as)" daquele regime em vias públicas e, Diego não para de cantar enraivecido, advogando a imposição violenta das ideologias de um estado autoritário, ontem e hoje, escravizando as camadas populares: "*A violência justificada pelo poder*/*A opressão*

socializada contra você/*Ideologias que escravizam a multidão*/*Não buscam paz, mas somente a servidão*".

Fig.108 e 109: Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*





Fonte: SOCIAL HATE. Social Hate – Ódio social (clipe). **Social Hate band (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 28out2024.

Diego, em entrevista, falou um pouco mais dessa relação entre passado e presente em "*Ódio Social*" mais o desenrolar histórico da violência:

> Então, nós passamos por um grande período, onde a violência, ela foi normalizada para nós. E, se nós aceitarmos a violência como normal, nós não teremos a preocupação em mudar uma sociedade violenta, tá! Pra nós, é condizente a com o nosso próprio espírito de agressão. Então, todas aquelas imagens de ditadura militar, é, ou até mesmo, o combate contra, por parte do proletário, é o que justifica, não só hoje, mas como todo momento da História do Brasil, como boa parte da História do mundo. O mundo sempre teve esse combate interiorizado que, Marx chamou de "luta de classes". Só que hoje, essa "luta de classes", ela tá muito mais sanguinária, muito mais violenta. Porque não há apenas um método de domínio, há vários métodos de domínio, vários métodos de agressão, de violência, usada, cotidianamente, por nós, tá! E, por nossas ideologias, contra nós (MAGALHÃES, 2021).

O panorama mundial e nacional da violência, explicado por Diego, é muito suscetível à "ideologia do medo" que "mantém o controle social", um dos pilares de sustentação do discurso da extrema-direita. É uma coexistência constante com um "*Sistema predatório, ignorância instrumental*/*Escravo do sistema e do ódio social*/*Sistema predatório, ignorância instrumental*/*Escravo do sistema e do ódio social*/*Sistema predatório, ignorância instrumental*/*Escravo do sistema e do ódio social*/ *Sistema predatório, ignorância instrumental*/*Escravo do sistema e do ódio social*".

Fig.110 e 111: Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*





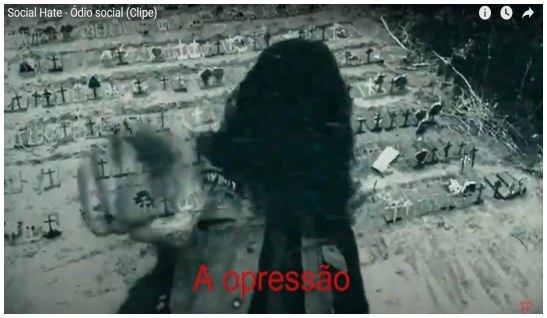
Fonte: SOCIAL HATE. Social Hate – Ódio social (clipe). **Social Hate band (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 28out2024.

Um pouco antes de aparecerem as imagens de Bolsonaro discursando em um trio com uma supermetralhadora e das largas extensões de covas por conta das mortes em massa causadas pelo pandemia de COVID-19, após a replicação das imagens da ditadura, Diego cantou os seguintes versos: "*A moral é propaganda para uma falsa solução/A violência é o controle para vender uma nação/A moral é propaganda para uma falsa solução/A violência é o controle para vender uma nação*". É o que o discurso neoconservador da extrema-direita faz. Ele divulga que estamos em uma "guerra cultural" na qual os valores morais, como "Deus, pátria e família" deveriam substituir os temas relacionados ao bem comum e à melhor distribuição de riquezas, por estarem sendo ameaçados pelas "degradações", suscitadas pelos movimentos de esquerda, negro, antiarmamentista, antiguerra, feminista e LGBTQUIA+, desde os anos 60 e 70. Também incluso, as facções criminosas que "teriam ligações com partidos de esquerda nacionais e sulamericanos". Devido a isso, "deve-se defender" esses valores morais, contra "tais ameaças", "tais inimigos", até com violência e armas de fogo. Os "cidadãos de bem", como Bolsonaro e seus asseclas, vem falando a um tempo, "deveriam se armar" para manterem esse "altos valores morais". Uma propaganda armamentista para "salvar" a "nação temente a Deus" das suas "contrapartes".

Não foi apenas isso. Negacionismo quanto ao covid-19, seus efeitos e sua letalidade mais anticientificismo e o discurso anti-vacina disparado pelo ex-presidente e seu governo, à época da pandemia.

Fig.112 e 113: Cenas do videoclipe "*Ódio Social*" (2021) da *Social Hate*





Fonte: SOCIAL HATE. Social Hate – Ódio social (clipe). **Social Hate band (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 28out2024.

As milhões de mortes não contiveram essas condutas extremistas e as quebraram. Tudo isso desaguou, na visão de Diego em: "*Iminente exploração/Processo de alienação/Falsa justificação para adotar a exploração*". E, retomo, a primeira estrofe que citei de "*Ódio*

Social", enquanto um atestado do, ainda, contínuo avançar da ideologia do medo, a tão falada "ameaça aos valores morais" e a postura hipermasculina branca militarizada violenta pela extrema-direita, em meio às fragilidades da população, sobretudo, periférica, pobre e preta, aquela com maior inserção no seio das violências e desigualdades de gênero, raça e classe: "*Falsas lideranças manipulam a nação*/*Para dividir e controlar a população*/*Soldados de um lado empreendendo opressão*/*O tráfico do outro propagando a escravidão*".

A *Social Hate*, pelas justificativas de Diego, viu que a nação, o Estado brasileiro, na presidência passada ao lidar com a pandemia de covid-19, viveu sob a égide da necropolítica.

Michel Foucault, em seu Vigiar e Punir (1987), salientou que o Estado lida com os seus considerados "inimigos", encarcerando ou assassinando. As noções de "bipoder" e "biopolítica", falam de técnicas da hierarquia que vigia e as técnicas da sanção que normaliza. Trata-se de "um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir". O filósofo camaronês, Achille Mbembe, partiu dessa base conceitual foucaultiana e interseccionou-a com a raça. Ele comprovou se tratar de um poder não apenas nos contextos de colonização, mas também que ainda se manifestam com força nos contextos brasileiros tendo como eixo central as questões raciais contemporâneas. O racismo permite o exercício do biopoder, "este velho direito soberano de matar". Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Essa é "a condição para a aceitabilidade do fazer morrer" (MBEMBE, 2018, p.18). Mbembe (2016, p.128), aliás, esmiuçou como, dentro desse estado necropolítico, a alteridade, o um percebe o outro, um olhar que abre as portas da nossa história, escancarando o funcionamento da brutalidade contra as populações negra e indígena, enxergadas como adversárias dos objetivos dos europeus, conjunto de ações perpetuadas no tempo e mantidas na atualidade:

> A percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial para minha vida e segurança [...], é um dos muitos imaginários de soberania característico tanto da primeira quanto da última modernidade (MBEMBE, 2016, p.128)

É, a essa situação que Diego se referiu, ao denominar o Brasil bolsonarista de "*Nação Suicida*", no álbum da *Social Hate*. Denominou-o na faixa-título do álbum da *Social Hate*, onde reuniu os aspectos da "*Nação Suicida*":

> *Segregação disfarçada*/*Democracia perdida*/*Genocídio diário*/*Em uma nação suicida*/*Lutas pelo poder*/*Dividem a nação*/*Para matar ou morrer*/*Por um ladrão*/*Todo sistema de lucro gera opressão*/*Sistema fascista controla nação*/*Fuzis*

> *apontados pra multidão*/*País quebrado sem ter direção*/*Seja escravo da produção*/*Entregue sua vida para o patrão*/*Somente o dinheiro é a razão*/*Vida fudida sem solução*/*A Amazônia em chamas lucro para a elite*/*Genocídio indígena fingimos que não existe*/*Fascismo, violência, medo, corrupção*/*Miséria, fome, anomia, separação*/*Racismo, ódio, opressão*/*Caos, lucro, exploração* ("NAÇÃO SUICIDA", SOCIAL HATE, NAÇÃO SUICIDA, 2021)

Diego seguiu e escreveu "*Genocidal Messiah*". Responsabilizou o ex-presidente por todo momento pandêmico de crise do país e repetiu o item fascista como modelador daquele governo. Não só tomou essas atitudes. Na letra, declarou morte ao "messias genocida", o ex-presidente Jair Bolsonaro:

> *Death to the fascists!*/*Hate propaganda, this is your speech*/*Institution violence, death and misery*/*Your sick mind sees nothing but you*/*His sadistic instinct dirty as a vírus*/*Genocidal messiah*/*I am the civil war*/*I am the revolt of the dead*/*I am the ak rifle*/*Pointed at your head*/*Genocidal messiah*/*I am the civil war*/*I am the revolt of the dead*/*I am the ak rifle*/*Pointed at your head*/*Intelligence obscured by domestic negation*/*Cowardly predators settle in systematic misery*/*Generalized ignorance faked the people to idolize their executioner* ("GENOCIDAL MESSIAH", SOCIAL HATE, NAÇÃO SUICIDA, 2021)[140]

Em um mergulho, nesse ex-governo Bolsonaro – mas, que a época da entrevista com Diego, ele estava de pé -, o líder da *Social Hate*, lançou-se em uma investida para diferenciar, o que para ele foi um "governo fascista" dos "primeiros regimes fascistas" europeus dos anos 30 e 40:

> Cara, o nosso momento, como é que nós temos que entender? Que, as posições ideológicas e políticas, elas vão modificando algumas bases estruturais, ao longo do tempo. Mas, apesar da carcaça mudar, o esqueleto é o mesmo. Por quê? Porque, assim como o liberalismo, o fascismo teve que mudar, senão ele morre. Ele tem que criar novos adeptos. E, então, a mesma coisa acontece. A gente vive num estado autoritário, a gente vive numa sociedade de controle. Só que, a maneira de uso, é sutil, tá! O indivíduo que é controlado, ele não se percebe como um "controlado", um "alienado". Hoje, o objetivo do trabalhador não é acabar com a dominação contra ele. É se tornar um rico para dominar o trabalhador. Então, sempre esses aspectos continuam os mesmos. Os objetivos são os mesmos. O domínio, o poder, o controle social. E, o que vai mudando, é a sutileza do argumento, tá! É apenas a sutileza do argumento. Então, se a gente vive uma era, um governo fascista, a gente vive, cara. A gente vive num governo fascista, mas um governo fascista intelectualmente inferior ao passado, inferior ao passado. Se, tu for pegar o fascismo italiano, o fascismo italiano tem influência de Hegel. Se, tu pegas o fascismo moderno, por quê ele precisa ser menos intelectualizado? Porque, o povo que consome esse fascismo, também é menos intelectualizado. O meio comum, a

[140] Tradução minha: "*Morte aos fascistas*/*Propaganda de ódio, esse é seu discurso*/*Instituição violência, morte e miséria*/*Sua mente doentia não ve nada além de você*/*Seu instinto sádico sujo como um vírus*/*Messias genocida*/*Eu sou a guerra civil*/*Eu sou a revolta dos mortos*/*Eu sou o rifle AK*/*Apontado para a sua cabeça*/*Messias genocida*/*Eu sou a guerra civil*/*Eu sou a revolta dos mortos*/*Eu sou o rifle AK*/*Apontado para a sua cabeça*/*Inteligência obscurecida por negação doméstica*/*Predatores covardes se instalam em miséria sistemática*/*Ignorância generalizada enganou o povo a idolatrar o seu executor*" ("GENOCIDAL MESSIAH", SOCIAL HATE, NAÇÃO SUICIDA, 2021)

> semântica, a argumentação tem que ser mais fácil. Apontar quem é o inimigo imaginário, né? Tem que criar um espetáculo, onde somente a violência resolva. Tem que criar um cenário aonde há, a todo momento, uma conspiração contra a nação. Então, as bases argumentativas, são as mesmas. Só muda a sutileza da argumentação (MAGALHÃES, 2021).

Pelas letras das músicas, capa de álbum e videoclipe, a *Social Hate* e Diego foram críticos à Bolsonaro e seu governo de extrema-direita. Contudo, em sua entrevista, ao não explicar sobre os motivos dele(a), do trabalhador(a) ser "controlado", ser "alienado" pelo Estado autoritário, o impediu de compreender a complexidade da realidade da massa trabalhadora nacional. Reproduziu um argumento elitista sobre a conduta do povo trabalhador, no qual, a culpa por essa "alienação" é responsabilidade dele próprio, em função de "ser naturalmente" menos "intelectualizado", "instruído". Em vez de, responsabilizar, a própria elite política do país que, muitas vezes, - tal qual, na gestão Bolsonaro, momento em que a *Social Hate* lançou seu álbum e videoclipe - quando estão em cargos públicos no quais tomam decisões políticas, privam as camadas populares trabalhadoras de, acessarem a educação, por optarem em não investir dinheiro público na construção de mais creches, escolas, universidades e institutos federais e, na formação, qualificação e valorização das carreiras profissionais de professores(as).

Com isso, arriscadamente, Diego reforçou a explicação da elite, essencialmente, aquela afeita ao neoconservadorismo da extrema-direita e, até poderia dizer que, não assumiu o lugar de uma pessoa periférica instruída, com o fim de, ensinar as demais "alienadas", "desinformadas" sobre o "fascismo moderno", conscientizá-las, mobilizá-las e fazê-las não aceitá-lo.

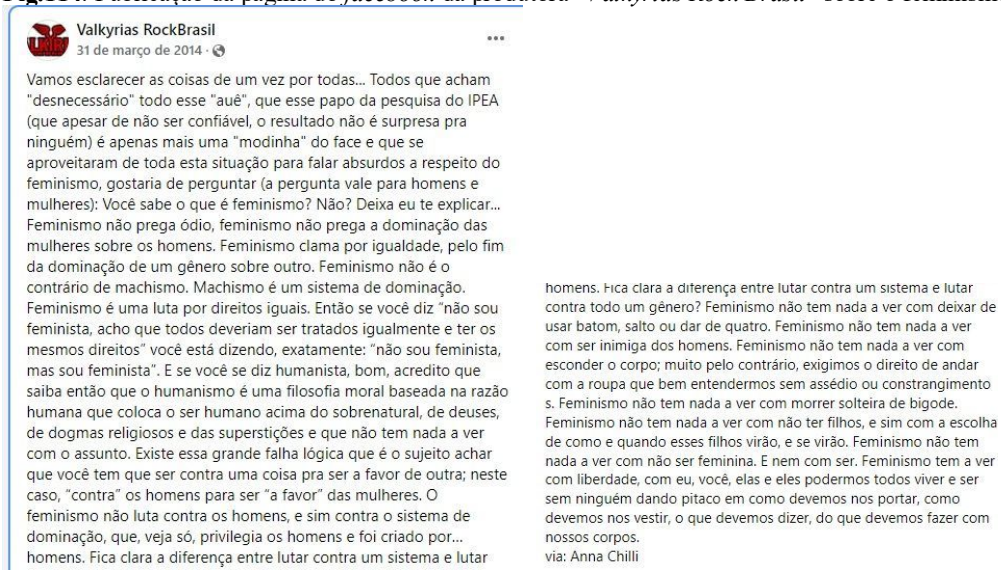
8.4 Todas as masculinidades não hegemônicas são antifascistas? E, se forem, são antifascistas integralmente? São também feministas, antirracistas?: notas sobre a *Thunderspell* e Nilton Alfaia (*Retaliatory*).

Dilatei discussões sobre masculinidade, antifascismo, feminismo, neoconservadorismo e extrema-direita, feitas a pouco, chegando à conclusão de que, o machocentrismo não é algo exclusivo do *headbanger* reacionário e, sim, do masculino hegemônico de nossa sociedade. Sendo inclusive, replicado por *headbangers* antifascistas ou não. Ao longo da pesquisa, foi demonstrado, via indícios (entrevistas, publicações no *facebook*) que, o prisma patriarcal e as práticas machistas, constituem as vivências de homens não brancos, da cena local, sejam eles, declaradamente antifascistas ou, não.

Exemplos disso, foram os casos de Nilton Alfaia da *Retaliatory* e a *Thunderspell*, banda local de *heavy metal* tradicional.

Realocando mais uma vez o debate sobre as masculinidades, as práticas machistas em relação às mulheres da cena local para as plataformas digitais, mostro a seguir outro caso que aconteceu com a página do facebook "*Valkyrias Rock Brasil*" (produtora de shows de *rock* feminista), com a qual a *Petals Blade* (banda de *thrash*/*death metal*, município de Castanhal (RMB), feminista e antifascista) vinculou-se, tocou nas edições do "*Calcinhas do Metal*" e era uma produtora pertencente a Aline Menezes (ex-baixista da *Klitores Kaos*, *crossover* feminista e antifascista). No dia 31 de março de 2014, mês em que se comemora o Dia Internacional das Mulheres, portanto época muito relevantes para o movimento feminista, Aline Menezes publicou o texto de Anna Chilli, autora desconhecida, no qual, ela rebate críticas feitas ao feminismo.

Fig.114: Publicação da página do *facebook* da produtora "*Valkyrias Rock Brasil*" sobre o feminismo


Valkyrias RockBrasil
31 de março de 2014 ·

Vamos esclarecer as coisas de um vez por todas... Todos que acham "desnecessário" todo esse "auê", que esse papo da pesquisa do IPEA (que apesar de não ser confiável, o resultado não é surpresa pra ninguém) é apenas mais uma "modinha" do face e que se aproveitaram de toda esta situação para falar absurdos a respeito do feminismo, gostaria de perguntar (a pergunta vale para homens e mulheres): Você sabe o que é feminismo? Não? Deixa eu te explicar... Feminismo não prega ódio, feminismo não prega a dominação das mulheres sobre os homens. Feminismo clama por igualdade, pelo fim da dominação de um gênero sobre outro. Feminismo não é o contrário de machismo. Machismo é um sistema de dominação. Feminismo é uma luta por direitos iguais. Então se você diz "não sou feminista, acho que todos deveriam ser tratados igualmente e ter os mesmos direitos" você está dizendo, exatamente: "não sou feminista, mas sou feminista". E se você se diz humanista, bom, acredito que saiba então que o humanismo é uma filosofia moral baseada na razão humana que coloca o ser humano acima do sobrenatural, de deuses, de dogmas religiosos e das superstições e que não tem nada a ver com o assunto. Existe essa grande falha lógica que é o sujeito achar que você tem que ser contra uma coisa pra ser a favor de outra; neste caso, "contra" os homens para ser "a favor" das mulheres. O feminismo não luta contra os homens, e sim contra o sistema de dominação, que, veja só, privilegia os homens e foi criado por... homens. Fica clara a diferença entre lutar contra um sistema e lutar contra todo um gênero? Feminismo não tem nada a ver com deixar de usar batom, salto ou dar de quatro. Feminismo não tem nada a ver com ser inimiga dos homens. Feminismo não tem nada a ver com esconder o corpo; muito pelo contrário, exigimos o direito de andar com a roupa que bem entendermos sem assédio ou constrangimento s. Feminismo não tem nada a ver com morrer solteira de bigode. Feminismo não tem nada a ver com não ter filhos, e sim com a escolha de como e quando esses filhos virão, e se virão. Feminismo não tem nada a ver com não ser feminina. E nem com ser. Feminismo tem a ver com liberdade, com eu, você, elas e eles podermos todos viver e ser sem ninguém dando pitaco em como devemos nos portar, como devemos nos vestir, o que devemos dizer, do que devemos fazer com nossos corpos.
via: Anna Chilli

Fonte: VALKYRIAS ROCK BRASIL. Valkyrias RockBrasil. **Publicações (31/03/2014)**. Disponível em: https://www.facebook.com/valkirias.rockbrasil/posts/pfbid0fhh8hPwDYWZ1P7f41at1TYLnYbdtVqLDdGDUs9KTjoq9vbeMiYHizYXBKxXWMHVLl.Acesso em: 1Set2024.

Em seguida, quatro comentários a essa postagem apareceram. Duas delas, eram de músicos da *Retaliatory*, banda já citada nesse trabalho e muitos anos na cena. Nilton Alfaia, seu guitarrista e fundador (apelidado de "Espeto") e, à época, outro músico que ocupava um posto na banda.

Fig.115 e116: Comentários sobre a postagem acerca do feminismo feita pela página do facebook "*ValkyriasRock Brasil*"

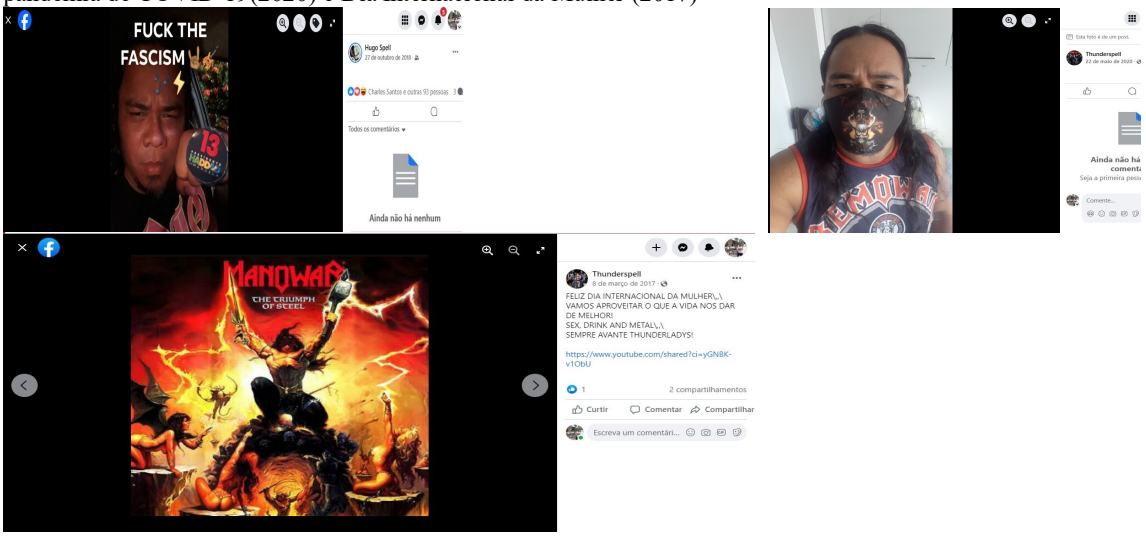


Fonte: VALKYRIAS ROCK BRASIL. Valkyrias RockBrasil. **Publicações (31/03/2014)**. Disponível em: https://www.facebook.com/valkirias.rockbrasil/posts/pfbid0fhh8hPwDYWZ1P7f41at1TYLnYbdtVqLDdGDUs9KTjoq9vbeMiYHizYXBKxXWMHVLl. Acesso em: 1Set2024.

Os comentários depreciativos feitos sobre o texto versador do feminismo publicado na página, o classificam tal qual, “bem fraco”, “taxar feminismo de modinha querendo chamar atenção”, “esse debate intútil” e “feminista é a fêmea, assim como masculismo é o macho”. Pelos olhares masculinos, presentes no maior número de comentários, o feminismo ainda é visto como algo “polêmico”, “só quer chamar atenção”, “desprovido das melhores informações” acerca dos anseios femininos, “inútil” e “incompreensível”. Tendo em vista que o feminismo “é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” e ele “tem a ver com direitos – é sobre mulheres adquirirem direitos iguais” aos dos homens (HOOKS, 2021, p.12-13), os principais beneficiários da sociedade patriarcal – ela também pode ser chamada sexista -, na qual os homens ocupam as posições de poder – as mulheres ficam, desigualmente, excluídas -, desse modo, eu não deveria me assustar com essa conduta masculina. Uma conduta masculina que crê, deve ser defensiva, contra-atacar e violenta. Acredita nisso, por ter certeza que, as mulheres “odeiam homens, que são bravas” e são “antihomem” (HOOKS, 2021, p.12-13). São, sinceramente, cortinas que escondem suas reais intenções: deixar a masculinidade intacta, quer dizer, continuar em posições de destaque exercendo o poder.

Mesmo declarando-se, como banda, no decorrer da pandemia de covid-19, pró-vacina, à favor das medidas de prevenção contra o vírus (distanciamento social, uso de álcool em gel e máscara) e supostamente apoiador de causas feministas (ex:o Dia Internacional das Mulheres) e, tendo Hugo Andrey, ex-guitarrista e fundador, falado abertamente ser antifascista nas eleições presidenciais de 2018, a *Thunderspell* prosseguia com práticas machistas.

Fig.117, 118 e 119: Publicações de Hugo Andrey e *Thunderspell* no *facebook*, sobre as eleições de 2018, pandemia de COVID-19(2020) e Dia Internacional da Mulher (2017)



Fonte: HUGO SPELL. Posição antifascista nas eleições presidenciais de 2018. **(Publicações, 27/10/2018)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2111212459194029&set=pb.100009158855549.-2207520000&type=3. Acesso em: 24jul2025; THUNDERSPELL. Fotos de *Thunderspell*. Disponível em: https://www.facebook.com/thunderspellmetal/photos_by. Acesso em: 11 ago.2022

Elas foram notadas pela publicação da *Thunderspell* sobre o Dia Internacional da Mulher, na qual postaram uma capa do "*The Triumph Of Steel*" (1992), 7º álbum de estúdio da *Manowar*, clássica banda norte-americana de *heavy metal*, importante referência para a *Thunderspell* e Hugo Andrey e, ambas compartilhadores das mesmas visões acerca das posições das mulheres na cultura do *heavy metal*.

São elas: mulheres em posições inferiores às ocupadas pelos homens, subalternizadas, tais quais serviçais deles; objetificação e hipersexualização dos corpos femininos; Mulheres em função do que os homens projetam para os seus corpos, acabam sendo culpabilizadas pelos homens por "despertarem" neles, o "instinto animalesco" de "predadores sexuais", de "mulherengo", logo, o descontrole do desejo sexual masculino, é "responsabilidade das mulheres".

Em relação à essa última perspectiva, destaco a letra "*Lady In Black*" do "*Battle Scream*" (2015) primeiro álbum da *Thunderspell*: "*Walking in the streets looking for fun and pleasure, I run into a divine being/A dark angel, beautiful dark night with a few stars/A lady who fascinates me with her mystery look/And makes me prisoner of its smell of evening roses/I follow her like a beast looking for the prey/End up forgetting all the sense of time and space/Cause I'm hallucinated and lost in her perfume/Look in her eyes and see something obscure/ I feel my heart beat like a metal machine/ Lady in black you stole my soul/ Queen of the night you involve my whole being*" (Tradução minha: *Andando nas ruas procurando por*

diversão e prazer, eu me deparo com um ser divino/*Um anjo negro, linda noite sombria com algumas estrelas*/*Uma mulher que me fascina com o seu olhar misterioso*/*E me faz prisioneiro do seu cheiro de rosas da noite*/*Eu sigo ela como um animal procurando pela presa*/*Acabo esquecendo todo o senso do tempo e espaço*/*Porque eu estou alucinado e perdido no perfume dela*/*Olho nos olhos dela e vejo algo obscuro*/*Eu sinto meu coração batendo como uma máquina de metal*/*Mulher de preto você roubou minha alma*/*Rainha da noite você envolveu todo o meu ser*).

Logo, pela descrição da letra de "*Lady In Black*", o descontrole do desejo sexual masculino, é "responsabilidade das mulheres". Esse é o principal argumento de defesa dos importunadores, assediadores e estupradores, quando cometem essas violências contra as mulheres.

Um descontrole que está muito explícito na fala do homem que encontra a "mulher de preto" na rua, ao ponto, desse desequilíbrio ser comunicado como algo animalesco, metálico e fabril. E, o ponto de partida dessa conduta desbalanceada é justamente as constantes perseguição e incomodação. Elas abrem espaços para o assédio e outras violências de gênero, como o estupro.

De posse desses fatos, parte das masculinidades não hegemônicas, dos músicos não brancos assumidos antifascistas, não foram totalmente, em suas práticas. Seus antifascismos contraditoriamente, foram acompanhados de machismo e antifeminismo.

Pelas suas ações, atrelam-se, ao que algumas autoras, como Manuela Xavier (2022, p.110), nomeiam de "esquerdomachos". Uma "versão politizada do machão: eles parecem ter consciência crítica e social, mas são machistas do mesmo jeito. São homens com mais repertório intelectual que o macho escroto; que entendem as dinâmicas hierárquicas da sociedade, mas não abrem mão de seu lugar de privilégio" (XAVIER, 2022, p.110). O esquerdomacho "é inclinado politicamente a uma perspectiva progressista, se interessando por temas como política, economia e administração pública", tais quais as perspectivas que Hugo Andrey e a *Thunderspell* quiseram colocar-se como partidários (antifascismo, à favor das medidas de proteção contra a pandemia de covid-19, à favor das mulheres). No entanto, "mais do que deter conhecimento sobre os assuntos pelos quais se interessa, o esquerdomacho sabe se posicionar como se tivesse mesmo toda a erudição que acredita ter" e, suas posições "tem o propósito de ser interessante para a manutenção da sua imagem de poder, fortalecendo sua reputação de sabe-tudo".

Em relação às mulheres, à primeira vista nas publicações do Dia Internacional da Mulher da *Thunderspell*, os seus músicos, atuando que nem esquerdomachos fizeram

"questão de exaltá-la", se vangloriaram de "tratar a mulher como um ser humano normal, quase na mesma categoria que ele", não obstante, na realidade, as objetificaram, começaram "um processo sistemático de desqualificação e descredibilização, apontando tudo que supõe serem falhas ou incongruências da mulher – buscando o que conveniente para ele, lógico, e aqui a manipulação fica explícita". O conveniente para a *Thunderspell*, seria a mulher seminua, fisico definido, seios fartos, cabelos loiros ou pretos lisos, em posição inferior ao homem. Mulheres fora desse perfil, representariam aquelas com "falhas" ou "incongruências" e, por conta delas, "não se encaixariam para serem celebradas" nessa data.

Nilton Alfaia é homem negro e boa parte da *Thunderpell* é composta por homens não brancos (negros, negros/indígenas). Concordo com Xavier que ao citar Fanon escreve que "a humanidade das pessoas negras é retirada e o homem negro atende pelo lugar marcado de homem negro, não do lugar universal do homem branco". Enquanto, os "homens brancos ocupam as posições de poder, os homens negros seguem sendo vítimas do genocídio da população negra, seguem ocupando cargos de subalternidade em relação aos homens brancos e sendo por ele explorados". Entretando, acerca das relações entre homens brancos e negros e, entre eles e as mulheres no Brasil, existem mais complexidades e detalhes. No âmbito do imaginário social da ideologia da mestiçagem nacional, "a mulher branca é para a manutenção da brancura e a mulher negra e/ou mestiça é para o branqueamento". Desse modo, as relações entre homens brancos e negros com mulheres negras e/ou mestiças e brancas, funcionaria a partir da "noção de duelo viril". Nelas, as "rivalidades entre homens negros e brancos podem ser detectadas no âmbito afetivo-sexual". Algo, bem notório, quando aparecem vários estereótipos negativos sobre os homens negros, "não só para dificultar seu acesso às instâncias de poder, (e poder está intimamente ligado à virilidade), como para torná-los menos atraentes no mercado matrimonial". Aqui, nessa situação, o pano de fundo é "um confronto masculino por acesso a elas, e seria, em larga medida, através deles que a virilidade se confirmaria".

Esse "patriarcado supremacista branco capitalista imperialista" (HOOKS, 2004) em relação ao homens negros africanos deslocados para o "novo mundo" (América) e escravizados, coloca que os segundos "não sentiam que compartilhavam o ponto de vista dos homens brancos sobre a natureza da masculinidade" e, "mesmo aqueles vindos de comunidades onde os papéis sexuais moldavam a divisão do trabalho, onde o status dos homens era diferente e na maioria das vezes mais elevado que o das mulheres", tiveram "as noções de hombridade e masculinidade dos colonizadores brancos impostas sobre eles". Ela diz que, "embora as políticas de gênero da escravidão negassem aos homens negros a

liberdade de agir como ‘homens’ segunda a definição das normas brancas, essa noção de hombridade se tornou o padrão usado para medir o progresso do homem negro”. A política de gênero da escravidão e da dominação da supremacia branca sobre homens negros livres foi a “escola na qual homens negros de diferentes tribos africanas, com variados idiomas e sistemas de valores, aprenderam sobre a masculinidade patriarchal no ‘novo mundo’”. Diante disso, “tinham de aprender a masculinidade patriarchal. Tinham de aprender que era aceitável usar a violência para estabelecer o poder patriarchal”.

Os referidos músicos não brancos, estão nessa lógica da masculinidade colonial brasileira. *Thunderspell*, usando os perfis de esquerdomachos, operaram essa masculinidade patriarcal com publicações violentas quanto às mulheres em suas plataformas digitais e letra de música objetificadora do corpo feminino. E, Nilton Alfaia externalizou comentários antifeministas, manuseando um traço regressivo hipermasculino, por desmerecer a luta das mulheres em prol de igualdade de gênero.

Analisadas as complexidades, diferenças internas, relações intergrupais, privilégios, conflitos e resistências das masculinidades da cena *heavy metal* de Belém-PA, faço as seguintes perguntas que, guiaram a Seção IX, a próxima dessa tese: como as masculinidades relacionaram-se com as feminilidades da cena local, durante os anos 1980 e 1990, instantes de suas formações iniciais? Da 2ª década dos anos 2000 ao dias de hoje, em uma sociedade plataformizada, através de quais maneiras as mulheres criaram, divulgaram e consumiram *heavy metal* na cena local? Diante do avanço neoconservador da extrema-direita no cenário nacional e cena local de *heavy metal* e, uma masculinidade cúmplice branca da cena belenense – hegemônica nos anos 1980 e 1990 - performando a hipermasculinidade para reviver seu poder perdido à décadas e obter vantagens desses traços hipermasculinos tão defendidos pelo governo Bolsonaro, como as feminilidades se posionaram nessas circunstâncias? Como elas resistiram a elas? E, como relacionaram-se às diversas e diferentes mulheres musicistas e fãs da cena, tais quais as mulheres não brancas? Quais privilégios, conflitos, negociações e resistências dessas relações vieram à tona?

9. "Roqueiras poderosas"[141]: as mulheres na cena *heavy metal* de Belém-PA

9.1 "É, aquilo que eu te falei. Era meio difícil. Porque eu chegava lá, todo mundo olhava, tipo assim: 'pô, o que que essa mulher vem fazer aqui?'"[142]: Sérgia "Harris" Fernandes, Zélia Castelo e Sammliz (Anos 1980 e 1990)

9.1.1 "É difícil uma mulher entrar no circuito do *rock*. Quando se trata desse assunto, os homens não dão crédito pra gente"[143]: Sérgia *headbanger*, fanzineira e musicista de *heavy metal* (anos 1980)

Contemporânea às *Stress*, *DNA* e *Morfeus*, Sérgia "Harris" Fernandes (mulher, mais de 60 anos, cis, heterossexual, classe média, branca, ensino médio completo, morou grande parte da vida no bairro Cidade Velha e, hoje, vive no Batista Campos, ambos no centro de Belém), uma das primeiras mulheres *headbangers* da capital paraense, experimentou os desníveis de gênero, algo nascido desse universo masculino, branco, heterossexual e privilegiado da cena *heavy metal* de Belém-PA. No começo dos anos 80, quando já era frequentadora dos mundo e circuito metálicos locais e, "ganhou um vinil que veio da França pra mim. E, era o *Motörhead*, se eu não me engano" (FERNANDES, 2009). Os demais *headbangers* homens, amigos próximos a ela, sugeriram levá-lo ao *Metal Pesado*, mencionado programa de rádio. Depois de ter se mostrado um pouco relutante, ligou para o programa, falou com o apresentador, explicou que estava com um vinil raro e perguntou se ele queria colocar na programação. Sérgia lembrou a conversa via telefone e o desfecho:

> "Ah, eu vou vê aqui. Vou agendar pra tu vires aqui". Aí, eu: "Tá". Aí, eu virei as costas e disse: "Mas, eu não vou é nunca". Eu falei pros meninos: "O cara é metido à besta porra, eu não vou aparecer lá". Ainda quer pensar? O cara, que pô, ele tá lançando banda e pô, ele vai pegar um disco que não tem aqui em Belém. E, qual é o cara que trabalha numa rádio, que não vai querer? O cara ainda vai pensar, ainda? Pelo amor de Deus, não vou não (FERNANDES, 2009)

Ao preterir Sérgia sobre a entrega de uma amostra inédita do álbum da *Motörhead* para ser lançado na grade do programa, citando uma lista de espera, Guto Delgado menosprezou, disfarçadamente, sua autonomia e capacidade. Ao fazer isso, não levou em conta que aquela informação, passada por uma mulher, pudesse ser procedente, ao ponto de ser usada pelo seu programa. Um claro indicativo de como as relações sociais presentes no *heavy metal* e, *rock*

---

[141] Título da matéria do Amazônia Jornal, abordando a grande presença feminine na cena rock local, no início dos anos 2000. Ver: **Amazônia Jornal**, 16/10/2005, Caderno Show, p.8. Belém-PA.

[142] Fala de Sérgia "Harris" Fernandes. Ver: Entrevista concedida por Sérgia "Harris" Fernandes a SILVA, Bernard Arthur Silva da, em 12set2009 e 1set2012.

[143] Fala de Rosana (mulher, casada, mais de 60 anos, branca, cis heterossexual, ensino superior completo) ex-baterista da banda punk local Far Side, em entrevista ao jornal Diário do Pará, do dia 16 de novembro de 1997. Ver: **Diário do Pará**, 16/11/1997, Caderno D, p.1. Belém – PA.

em geral, também são permeadas pelas relações de gênero. Sexismo e machismo dando traços para a misoginia, já presentes nos primeiros dias do *heavy metal* paraense.

Minha conversa com Sérgia, em sua residência no bairro da Cidade Velha, centro de Belém, teve outros casos de desigualdades de gênero sofridos e descritos por ela. Quando perguntei a ela como foi entrar no meio metálico belenense, ela foi direta e "era muito difícil. Eu sofri muito preconceito, muito, porque, quando alguém via uma mulher roqueira, andando toda de preto, com bracelete, pela rua, aquilo era um horror" (FERNANDES, 2009). O pessoal "olhava aquilo, como se fosse um marginal andando na rua" (FERNANDES, 2009). E, sobre as idas à *Gramophones Discos*, a mais destacada loja de vinis de *heavy metal* da cidade, nos anos 1980 e 1990 (até a metade), "É, aquilo que eu te falei. Era meio difícil. Porque eu chegava lá, todo mundo olhava, tipo assim: 'pô, o que que essa mulher vem fazer aqui?'" e, os responsáveis pela loja "viam a gente, parece um bando de trapo velho, ali, entendeu?", um "bando de marginal, andando pelo meio da rua" (FERNANDES, 2009). Quando "eu chegava atrás de um disco, no caso, né? Vinil. É, eles, não acreditavam que a gente ia comprar. Porque lá, era super caro", todo mundo "ficava olhando, ficava de olho, com medo, sei lá, de repente que a gente fosse roubar alguma coisa, né? Então, eu me senti super mal" (FERNANDES, 2009). Mesmo que "quando eu conseguia alguma coisa pra comprar, aí, eu já era bem tratada" (FERNANDES, 2009), o tratamento sexista dos funcionários dado a ela pelo fato dela frequentar uma loja de vinis apreciando os de *heavy metal* "não ser algo para as mulheres", "não ser o lugar delas", corrobora um colecionismo metálico sexista e machista, no qual "unicamente os homens devem consumir os vinis de *heavy metal*", por "serem superiores dentro do *heavy metal*, ocuparem posições de poder na hierarquia metálica e deterem o conhecimento sobre o estilo", devem "merecer espaços nos quais podem se abastecer de informações acerca do *heavy metal*", como as lojas de vinis, locais de "homens *headbangers*, para eles e por eles".

Figs.120 e 121: Sérgia "Harris" Fernandes em fotos na Praça Batista Campos e em sua residência no bairro Cidade Velha, datadas de dezembro de 1984.





Fonte: Arquivo pessoal de Sérgia "Harris" Fernandes, consultado no dia 25/03/2025.

Quer dizer, esses objetos, os vinis de *heavy metal* “colaboram para instituir ou reproduzir os papéis de gênero quanto o próprio gênero institui papéis a serem desempenhados pelos objetos e coleções” (OLIVEIRA, 2018, p.20). As diferenças entre os tipos de objetos escolhidos por mulheres e homens *headbangers* para reunirem suas coleções de vinis metálicos, residem no fato de que suas escolhas “estão identificadas com os valores e identidades atribuídos àquilo que se projeta nos universos das culturas feminina e masculina” (OLIVEIRA, 2018, p.20), os homens *headbangers* colecionadores de vinis, os “caçadores de memórias e tesouros” (OLIVEIRA, 2018, p.19) da música pesada achados neles e, as mulheres a posição passiva no espaço da casa, doméstico, privado, sem irem “à caça” dessas “memórias e tesouros” metálicos dos vinis. Projeções sexistas alicerçadas nas diferenças biológicas, reprodutoras de estereótipos da feminilidade e potencializadoras dos domínio e superioridade masculinas. Projeções que estão na noção de que o *rock* “vinha das ruas e da ‘selva’ urbana; tinha uma energia jovem e agressiva que parecia criar expressão em um mundo em transformação” (SPITZ, 2007), lugares públicos e expressão cultural juvenil vinda deles, logo o *rock* apresentou-se enquanto um “fenômeno exclusivamente masculino, já que “reclusão feminina ao espaço doméstico acaba por restringir o acesso das meninas à rua ou aos locais de ócio, espaços privilegiados das culturas juvenis” (FEIXA, 1998, p.19;MULLER, 2004, p.218). E, no *heavy metal*, gênero do *rock*, no qual Sérgia estava se inserindo, quando passou a consumir vinis, pela sua hegemonia masculina, tem seu “imaginário que é reforçado também pelas intermináveis práticas de reconhecimento da genealogia metal, principais bandas e discos, práticas de saber que muitas vezes excluem não só os não iniciados, como também o feminino” (JANOTTI JR, 2013, p.77).

Além desse colecionismo metálico sexista e machista, o preconceito classista aliado ao visual usado supondo que os (as) fãs locais de *heavy metal* não teriam dinheiro para comprar tais produtos, de fato tomaram forma e afetaram violenta e negativamente Sérgia. E, tratando dessa sua questão de classe pela qual passou, apesar de sua violenta operação, é oportuno falar que, ela chegou a ter acesso a renda para comprar alguns vinis, algo provocado por uma entrada prematura no mercado de trabalho: sua participação no quadro de funcionários do privado Banco Bradesco (FERNANDES, 2009). Uniu-se a isso, sua convivência musical, desde a infância com o pai “ele curtia muito *Little Richards*, *Chuck Berry*, essas coisas assim, aí, eu convivi com isso, né?” (FERNANDES, 2009) e sua coleção de vinis, indicando um mediano acesso privilegiado aos bens materiais do *rock*, denunciando sua condição de mulher branca classe média.

Ao chegarmos no tópico “pontos de encontro” e “bailes de *rock*” oitentistas da cena belenense (Praça do CAN, Praça da República, *Shock Disco Club*, Colégio do Carmo, Bar Barrigão, Carrossel, Sede do Clube do Remo, Subsá, Clube Santa Rosa (distrito de Icoaraci), Feira do Açaí, Ver-o-Peso, Praça Amazonas), Sérgia falou de sua experiência desse modo “É, eu chegava por, eu tinha aquelas amizades, certo? Eles gostavam muito de mim, por eu ser como eu era, né? Eu chegava ali, pra curtir *rock* e só” (FERNANDES, 2009). Sérgia, diz ela, “era diferente das outras meninas que iam ali. É, digamos assim, procurar um cara, né? Pra ficar. Eu, não. Eu não pensava nisso. Tanto que, uma época, é, chegaram a pensar que eu era ‘sapatão’”, porque “eu não procurava me meter com ninguém. Porque a minha intenção era essa, só sair, me divertir, ouvir um som pesado” (FERNANDES, 2009).

Possivelmente, na cena *heavy metal* belenense, Sérgia configurou uma participação feminina no papel de “mãe da toca” (tradução do inglês “*den mothers*”), aquela que “adota tradicionalmente um estilo masculino de vestimenta e comportamento de ser ‘um dos garotos’” (VASAN, 2010, p.72). Um papel que, não deixou nenhuma escolha para o exercício de uma outra sexualidade, que não a heterossexual e, notado pelos *headbangers* homens amigos de Sérgia, com espanto e estranheza, quando supostas ações, indicavam o contrário da heteronormatividade. Ela, Sérgia, moldou-se em oposição às “outras meninas” que “iam ali [...] procurar um cara, né?”, encaixadas em outro papel as “prostitutas de banda” (tradução do inglês “*band whores*”), quem “super enfatizam suas sexualidades nos jeitos de se vestirem e comportarem, provavelmente resultando em serem vistas como objetos sexuais” (VASAN, 2010, p.72). Nessa conformação temporal (anos 80) e espacial (Belém), a cena local foi uma “comunidade construída nas crenças culturais da masculinidade hegemônica” (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.17). E, como resultado, “aceitação das mulheres no metal é muito determinada pelas habilidades delas em se conformarem aos códigos masculinistas de fazer gênero, que é, mulheres só podem fazer gênero nos termos dos homens” (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.17), algo adotado por Sérgia e, aceita pelos demais homens *headbangers*/músicos de *heavy metal* de Belém.

Porém, essa trilha percorrida pelas mulheres na cena *heavy metal* belenense oitentista, não é algo fechado, acabado.

O fim dos anos 80 viu negociação e resistência em uma busca por se estabelecer, à sua maneira, no *heavy metal* local, quando Sérgia se tornou a primeira mulher a tocar em uma banda em Belém, segurando o posto de baixista da *Black Mass* em alguns shows.

Ela recorda “Eu fui a primeira mulher que subiu num palco pra enfrentar um monte de macho, me olhando, entendeu? ‘Bom, que que essa mulher de minissaia vai fazer, aí, em

cima?' e, continua rememorando "Só que, eles não, tipo assim, não aceitavam na hora, não aceitaram na hora. Mas, depois, eles viram, que eu tava ali, porque eu curtia, muito mesmo. Que, eu gostava de *heavy metal*" (FERNANDES, 2009).

Figs.122 e 123: Sérgia "Harris" Fernandes se apresentando como baixista em um show da *Black Mass*, no Auditório da EEEF Paulo Maranhão, dia 29/04/1989, uma promoção do festival "*Thrash Punk União*". E, Sérgia, pós-show.





Fonte: Arquivo pessoal de Sérgia "Harris" Fernandes, consultado no dia 10/09/2024

Na chegada dos anos 1990, Sérgia buscou ampliar ainda mais suas condutas ativa, independente e não subalternizada. A transformação em empresária da *Retaliatory*, colocou-a em posição de destaque no setor de, digamos "gerência de carreiras", da indústria fonográfica metálica *underground* local. Equivalente a posição de Américo "*DRI*" Leitão na *Morfeus*. Desfavoravelmente, essa equivalência, dentro da hierarquia dos negócios do *heavy metal* local, em muitas ocasiões, não foi real e, foi posta em xeque pelos homens do *heavy metal* belenense e pessoas próximas à cena que, trabalharam com algumas bandas dela. Verei isso, detidamente, mais páginas à frente, quando falar das relações entre masculinidades e feminilidades da cena *heavy metal* belenense, na década de 90.

E, essa postura mais "masculinizada", agressiva no visual e centrada no "curtir *rock* e só" de Sérgia, emparelhou-se com sua gradação musical metálica até subgêneros mais extremos da sigla "*metal extremo*", como o *death metal* "E, não parei, continuei. Depois, surgiu o *heavy metal*, essas coisas assim, aí, continuei. Até hoje, tem bandas que eu curto muito, inclusive bandas de *death*, que eu gosto pra caramba" (FERNANDES, 2009), suscitando uma discordância com uma amiga *headbanger* com a qual quis escrever "*Mancha Negra*", um fanzine, durante uma temporada na capital carioca, porque "a visão dela, em relação ao *rock*, era diferente. Eu sempre fui mais pro lado pesado e, ela gostava mais de *hard rock*. A gente não combinava muito, entendeu?" (FERNANDES, 2009). A sua amiga, alarga mais Sérgia, "eu não gostava de algumas bandas que ela gostava e, ela achava que, as minhas

bandas eram muito pesadas, muito barulhentas" (FERNANDES, 2009). As feminilidades metálicas, os jeitos de ser mulher *headbanger* do *metal extremo* e, do *hard rock*, não conseguiram coexistir, por motivos sonoros, causas visuais e verbais, muito generizadas. De um lado, o *metal extremo* agressivo, rústico, pesado, simples e másculo e, do outro, o *hard rock* melódico, leve, despojado, alegre, festivo, andrógino e feminino.

Uma última situação de Sérgia enlaçada com sua feminilidade no *heavy metal* local, foi sobre as publicações especializadas do gênero. Ela abordou como os seus pares masculinos, viam ela como leitora dessas revistas, tais como a *Metal* "Eles achavam interessante. Porque geralmente, na época, as mulheres, não liam esse tipo de revista. Pra quê, elas iam ler revista de maluco?" (FERNANDES, 2009). Sérgia, terminou sendo tratada como um "*token*", traduzindo do inglês, um símbolo de mulher *headbanger* branca classe média leitora de revistas de *heavy metal*, dentro da cena belenense. Esse tratamento refere-se a "situações em que, dentro de determinado grupo, uma minoria é tratada tão somente como "símbolo" das características daquela minoria, sem reconhecimento da independência de cada indivíduo" (KANTER, 1993, p.26) e, no caso de mulheres em um meio musical metálico local, há tokenismo "quando as poucas mulheres que ocupam espaço dominados por homens ficam sujeitas a tal estado de "símbolo", sendo tratadas como representantes da categoria "mulher" em detrimento de sua individualidade" (KANTER, 1993, p.324). Sérgia, por ser umas das poucas, foi tratada, tal como o símbolo de mulher *headbanger* "interessante" que "lia revista de maluco" e, tida que nem uma representação generalizante da "mulher fã local de *heavy metal*", que escutava, comprava vinis, ia nos pontos de encontro, participava de bandas, escrevia fanzines e colecionava revistas de *heavy metal*. Foi tanto assim que, "quando eles sabiam que, eu tinha uma coleção, por exemplo, a *Metal*, eu fazia coleção da revista *Metal*. Aí, todo mundo vinha aqui em casa: 'ah, tu tens a *Metal*? A nova *Metal*?' Eu: 'tenho!' Aí: 'ah, deixa eu lê'" e "às vezes, tirava até xerox da revista" (FERNANDES, 2009). Uma representação generalizante, uma representação generalizante masculinizada entrecortada por classe e raça, executada segundo os termos masculinos.

9.1.2 "É a mesma coisa, quando eu fui, é, entrei pra ser empresária do *Retaliatory*. É, que, ninguém, é, ia aceitar. Por quê? Porque eu era uma mulher. Tanto que, pra produzir, alguma coisa, eu não podia dar opinião mais"[144]: Sérgia empresária, Zélia produtora e Sammliz musicista (anos 1990)

[144] Fala de Sérgia "Harris" Fernandes. Ver: Entrevista concedida por Sérgia "Harris" Fernandes a SILVA, Bernard Arthur Silva da, em 12set2009 e 1set2012.

Outra “ameaça” à cena eram as mulheres. Os anos 1990, no que concerne às relações das feminilidades com as masculinidades da cena, registraram a transição de posições tidas como passivas para colocações ativas, mais contribuidoras da construção da cena. Quero dizer que, as mulheres passaram a sair das situações de “fã”, “público”, “ouvinte”, “*groupie*” e “namorada” de algum músico ou *headbanger*, para musicistas, empresárias e produtoras de shows.

Esse avanço feminino maior, se compararmos com o que aconteceu à Sérgia nos anos 1980, chocou-se com as oposições dos homens, músicos de *heavy metal* e *headbangers*. Esses empecilhos apareceram nas formas de letras de músicas, comentários reforçadores do traço regressivo hipermasculino “mulherengo” entre os músicos de bandas locais, discordâncias quanto etapas de gravações de *demo-tapes*, arranjo de locais para realização de shows, questionamentos quanto a seriedade de estar em uma banda em entrevistas de rádios e não incentivo à produzir composições próprias.

Começarei falando desses bloqueios colocados pelos homens e, depois, citarei as falas de algumas mulheres sobre eles, dentre as quais, Sérgia “Harris” Fernandes, Zélia Castelo (mulher, cis, heterossexual, branca, classe média alta, graduada, ex-dona da produtora *Metal Rose* Produções) e Sammliz (mulher, cis, heterossexual, branca, ensino superior completo, classe média, ex-vocalista das bandas *As Morganas*, *Barbarella* e *Madame Saatan*).

As transformações nas posições das mulheres na cena belenense deram-se, quando em shows da *Kaliban* e *Genocide* nos anos 1980 “já tinha alguma coisa no *Genocide*, já tinha alguma coisa no *Kaliban*” (“PATARRÃO” ALVES, 2009) passando aos 1990 “foi uma época que, apareceu muitas meninas. Aí, tem que se ressaltar, aí, quem contribuiu muito pra esse esquema das meninas irem pra show, já foi *DNA* e *Morfeus*” (“PATARRÃO” ALVES, 2009), mais justificado “aí, já foi muitas meninas, já, porque, já era um público mais selecionado, né cara? Tu já via gente de bochecha rosada, já pessoal mais bem tratado, porque o resto do, da “urubuzada”, era cruel. Quando era show de banda mais *underground*” (“PATARRÃO” ALVES, 2009), shows das bandas classe média brancas e classe média baixa negra, como *Black Mass*, *Nosferattus* e *Retaliatory*, nos quais, pessoas dessas posições raciais e de classe apareciam.

Nada obstante, a insistência no público “predominantemente, masculino. 99,9999% masculino” (RUFFEIL, 2024), a *DNA* lançou em 1994, “*Dust ‘N’ Bones*”, sua quarta e última *demo-tape* dessa sua primeira fase da carreira, até retornar pela terceira vez no começo de 2010 com seu “*Love And Hate*” (2015), primeiro álbum em formato *CD*. Nela, havia a faixa “*Alcoholic Coma*” e uns de seus versos cantados era: “*You find a chick looking for a hide*/*Pull*

her in your car/*Treat her like a bitch*/*She slaps up your face*/*And you kick her to the road*/*Is everything all right??/When you wake up*/*From this alcoholic coma*/*Throwing up your liver*/*And try to see without dizzyness*/*Take one more drink*/ *'Cause everything will be all right*/*Sucker!!!*" (Tradução minha: *Você acha uma garota procurando por uma carona*/*Puxa ela para dentro do seu carro*/*Trata ela como uma puta*/*Ela te dá um tapa no seu rosto*/*E você chuta ela para a estrada*/*Está tudo bem??*/*Quando você acordar*/*Desse coma alcoolico*/*Vomitando seu fígado*/*E tentar ver sem tontura*/*Tome mais uma bebida*/*'Porque tudo ficará bem/Otário!!!*) (*DNA*, 2015 [1994]).

A vida desbalanceada pelo álcool desse hipermasculino "modo de vida irresponsável" *headbanger*, tem a ver com testar a resistência do corpo masculino, a sua visceralidade, do álcool provocar nesse corpo masculino bem-estar (BOURDIEU, 2012, p.92; OLIVEIRA, 2004, p.261; ZANELLA, 2011, p.4) e dar a ele mais controle e poder de dominar o carro e exercer o poder via o domínio do automóvel sob os animais e as mulheres. Esse poder tecnológico do *heavy metal*, representado no comando masculino da máquina automobilística – cantado em letras e visualizado em videoclipes de bandas como *Judas Priest*, *Scorpions*, *Sammy Hagar*, *Motörhead*, só para ficar em algumas -, fortalece o sexista e machista lugar de controle delas como sendo um lugar masculino e, desliza facilmente, para um poder sexual do homem por ele ser o seu mestre. Isso faz desenvolver um manejo do equipamento fabril contra a mulher (DENSKI; SHOLLE, 1992, p.48).

Esses sentidos, encontram-se no traço "mulherengo", "pegador" do homem *headbanger* hipermasculino da música. Nela, o "homem mulherengo é também visto como um criminoso" (BAHY, 2019, p.39). Em correspondência com muitas representações masculinas violentas, presentes em produtos audiovisuais de bandas clássicas de *heavy metal* e *glam metal* (*Led Zeppelin*, *Judas Priest*, *Motorhead*, *Scorpions*, *Dio*, *Krokus*, *Whitesnake*, *Motley Crue*, *Keel*, *Warrant*, *Ratt*, *L.A.Guns* e outras) que, exibem os motociclistas, pilotos, guerreiros, viajantes, personificações de sonhos, retirando mulheres à força de um ambiente familiar conservador, recolhendo-as de uma vida nômade com poucos recursos para sobreviver, fazendo-as suas prisioneiras por serem consideradas perigosas e inimigas, matando-as, envolvendo-se com fãs e prostitutas e desprezando-as, resgatando princesas de alguma prisão, representando-as como sereias exuberantes, *femme fatales* lançando mão de suas sensualidades para ajudar nas fugas de seus companheiros presos, sendo assombradas por personificações masculinas de lobos, perseguindo mulheres desejadas e não aceitando o término de uma relação, ocorre, em "*Alcoholic Coma*" da *DNA*, uma violência física contra uma mulher. Alexandre Ribeiro (2024, 2022, 2009), guitarrista da banda e letrista dessa música, não negou serem o *heavy*

metal e o *hard rock*, os subgêneros que mais apreciou e, o influenciaram. Eles mesmos, em especial o *hard rock* ou *glam metal* como muitos se referem, passeiam por temáticas dionisíacas que, constantemente pontuam o comportamento hedonista, em busca de prazeres exacerbados, como festas, relações, sexo e drogas (KUMMER, 2016, p.35-108; WALSER, 1993, p.117-128; WATTS, 2016, p.165-179; WEINSTEIN, 2000, p.33-38).

Cristiane Bahy (2019, p.37-38), ao se deter sobre as representações masculinas de biografias, autobiografias, letras de músicas, videoclipes de bandas britânicas oitentistas de *heavy metal*, não retrocedeu com a hipótese de que, o homem *headbanger* hipermasculino delas, era também o homem da classe operária inglesa, "os que estavam perdendo seus trabalhos e sentindo-se emasculados pelas mulheres no mercado de trabalho e na Segunda Onda do Feminismo". Tal representação "do que o homem deveria ser foi percebido como uma forma de reafirmação da masculinidade" (BAHY, 2019, p.37). Olhando mais acuradamente o passado, as mulheres já estavam plenamente colocadas no mercado de trabalho desde as Grandes Guerras (1ª e 2ª). O impasse era o fato do ideal de homem ser igual nos anos 1950 e 1980: um "homem casado deveria ser o chefe de família. Nesse caso, perder seus empregos, tinha um efeito desumanizador nos homens" (BAHY, 2019, p.37). Deena Weinstein (2016, p.17) estica mais essa explicação, pondo que "homens, especialmente aqueles de famílias classe operária, encaravam uma contínua luta para afirmarem suas masculinidades quando os empregos não mais pertenciam aos homens e quando suas potenciais ou atuais esposas estavam na força de trabalho segurando empregos similares". Foi um seguimento natural que os homens fãs de *heavy metal* britânicos "costumavam se identificar com a pessoa que incorporava todos os ideais de masculinidade – modo de vida irresponsável, ser um mulherengo, falta de responsabilidades" e, hipoteticamente, por causa dessa lacuna entre a realidade do chefe de família e o homem representado nas letras das músicas das bandas britânicas, "que tantos homens estavam interessados nessa representação da masculinidade" (BAHY, 2019, p.38).

Em Belém, não foram homens classe operária chefes de família, os emasculados por uma desindustrialização, redução drástica de políticas públicas de bem-estar social, maior inserção feminina nas fábricas e Segunda Onda do Feminismo. E, sim os homens *headbangers*/músicos de bandas de *heavy metal* brancos classe média/média alta que, estavam, inicialmente, perdendo as relevâncias de suas masculinidades e os alcances de seus poderes masculinos na cena local, por conta de uma maior colocação ativa das mulheres no meio metálico belenense, agora, se movimentando nos papéis de musicistas, empresárias e produtoras de shows.

A *Jolly Joker*, martelou em direção retrógrada e fez coro à *DNA*, levando ao pedestal a dominação das mulheres e sua conquista heterossexual, com a letra de "*Suck My Dick And Die*", faixa do único álbum homônimo de 1995. Carlos Ruffeil, guitarrista e vocalista, começava cantando assim, os primeiros versos: "*Suck my sex with hate*/*Fuck your lover in any place*/*When you want to fuck*/*Suck my dick and my balls*/*When your mother tell lies*/*You want to die*/*When you want to fuck*/*Suck my dick and die*/*Suck my dick and die*/*Suck my dick and die*/*Suck my dick and die*" (Tradução minha: *Chupe meu sexo com ódio*/*Foda seu amante em qualquer lugar*/*Quando você quer foder*/*Chupe meu pau e minhas bolas*/*Quando sua mãe fala mentiras*/*Você quer morrer*/*Quando você quer foder*/*Chupe meu pau e morra*/*Chupe meu pau e morra*/*Chupe meu pau e morra*/*Chupe meu pau e morra*) (*JOLLY JOKER*, 1995). A banda findava a música com essa outra passagem: "*Take the laws of the world*/*That can´t change the world*/*Put in the trash of the world*/*Put in the trash of words*/*Make sex with hate*/*Oral sex no fear*/*Anal sex you know it*/*Suck my dick and die*/*Suck my dick and die*/*Suck my dick and die*/*Suck my dick and die*" (Tradução minha: *Pegue as leis do mundo*/*Que não podem mudar o mundo*/*Ponha no lixo do mundo*/*Ponha no lixo das palavras*/*Faça sexo com ódio*/*Sexo oral sem medo*/*Sexo anal você conhece*/*Chupe meu pau e morra*/*Chupe meu pau e morra*/*Chupe meu pau e morra*/*Chupe meu pau e morra*) (*JOLLY JOKER*, 1995).

A letra da música e seu peso musical dado pela *Jolly Joker*, são aspectos performativos do *heavy metal*, encaixados no que Butler (2003, p.83) chamou de "heterossexualização do desejo". Eles requeriram e instituiram a "produção das discretas e assimétricas oposições entre "masculino" e "feminino", no qual esses foram entendidos como expressivos atributos de macho e fêmea" (DENSKI; SHOLLE, 1992, p.49). O *heavy metal* da *Jolly Joker*, em "*Suck My Dick And Die*" "não une gênero fora de uma dominante visão de definição heterossexual" (DENSKI; SHOLLE, 1992, p.50). Na "música pesada", as mulheres estão subalternizadas, em posições inferiores aos homens na hierarquia metálica, ficando em lugares passivos, atuando como expectadoras, fãs e consumidoras, enquanto, os homens estão no topo, em degraus ativos, produzindo *heavy metal*, ao ponto de, no transcorrer da história do gênero, diz Walser "que mulheres eram, de uma certa forma "deletadas", do mundo *heavy metal*, emergindo apenas quando objetificadas pelos homens" (WALSER, 1993 APUD BAHY, 2019, p.42). Walser crivou a palavra deletadas com aspas, por saber que existia sim, presenças femininas nos público e produção do *heavy metal* desde os anos 70 e adentrando os 1980, no entanto, bem pequenas, quando comparadas às parcelas masculinas nesses dois setores. E, em Belém, dos anos 1990, as mutações nas relações de gênero da cena *heavy metal* local, não passaram invisíveis e, já revelavam as mulheres se colocando ativamente no

universo metálico. Entretanto, não ao ponto de igualar, muito menos implodir, a então masculinidade hegemônica branca classe média/média alta, apoiando a declaração verdadeira de que o *heavy metal* belenense, nessas décadas oitentista e noventista "era sobretudo misógino e tinham homens como alvos" (BAHY, 2019, p.42; SILVA, 2022, p.21-22; SILVA, 2014, 2010).

Na "*Suck My Dick And Die*" da *Jolly Joker*, as mulheres "são muitas vezes apresentadas como objetos sexuais" (BAHY, 2019, p.42). Nos performativos/gestos corporais cantados na letra da música, são "estereotipadas exageradas reproduções de comportamentos masculinos agressivos" (DENSKI; SHOLLE, 1992, p.50) e, eles cumprem o propósito do gênero que é "organizar a reprodução de uma ideologia particular", a ideologia do patriarcado, do patriarcado branco heterossexual classe média/média alta da cena belenense e sua heterossexualidade compulsória (WALSER, 1993, p.109-110). A coesão dessa ideologia patriarcal "depende do desejo dos artistas homens jovens brancos e fãs de ouvir e acreditar em certas histórias sobre a natureza da masculinidade" (WALSER, 1993, p.110).

Natureza dada pela relação heterossexual entre masculinidade e feminilidade de "*Suck My Dick And Die*", a sexualidade "é, então, uma forma de poder. O gênero, como algo socialmente construído, a encarna, não o contrário" (MACKINNON, 2016, p.824). As mulheres e os homens "estão divididos por gênero, constituídos nos sexos como nós os conhecemos, pelas exigências sociais da heterossexualidade, que institucionaliza a dominação sexual masculina e a submissão sexual feminina" (MACKINNON, 2016, p.824). Tanto é que, os requisitos masculinos, dessa canção da *Jolly Joker*, usurparam os termos do que é ou seria sexual para a mulher, a tal ponto de terem se convertido nos mesmos, nos seus próprios, nos masculinos (MACKINNON, 2016, p.825). O "sexual na mulher é o que é exigido sob o ponto de vista masculino para a sua excitação" (MACKINNON, 2016, p.825), são as determinações de "foder seu amante em qualquer", "chupar seu sexo com ódio", "chupar meu pau e minhas bolas", "fazer sexo com ódio", "fazer sexo oral sem medo", "fazer sexo anal", "jogando todas as leis do mundo no lixo" e depois "morrer", dadas pelos versos da música. Na relação heterossexual dos versos da música, as mulheres "são socialmente definidas de tal forma que a sexualidade feminina não pode ser vivida ou dita ou sentida ou mesmo somaticamente experimentada separadamente de sua definição imposta", de maneira que "é apenas sua própria carência, então não existe algo como uma mulher em si, há apenas encarnações ambulantes das necessidades projetadas dos homens", encarnações ambulantes das necessidades sexuais projetadas dos homens (MACKINNON, 2016, p.826). Essas mesmas necessidades, alcançam o nível de desprezo e, descarte permanente das mulheres, com a

ordem de execução, resumidas no verso imperativo, dominador e misógino: "*Suck My Dick And Die*" (Tradução minha: *Chupe meu pau e morra*).

Pelas repetições desse verso no refrão, ser sempre em quatro vezes, a *Jolly Joker*, na cena local, sugere que as "negociações do *Metal* das ansiedades de gênero e poder nunca são conclusivas", em razão disso, "essas resoluções imaginárias de ansiedades reais devem ser reencenadas repetidas vezes" (WALSER, 1993, p.110), devem ser reencenadas repetidas vezes a natureza masculina heterossexual de traços regressivos hipermasculinos com ênfase na dominação sexual masculina e submissão sexual feminina. Com justificativa bem clara, o *heavy metal*, com o passar das décadas de 70, 80 e 90 do século XX e XXI, "ofereceu uma variedade de experiências compensatórias e oportunidade para suportar ou resolver as contradições da masculinidade" como elas vem sendo construídas "pelas sociedades que são alinhadas pelo patriarcado, capitalismo, e mediação em massa" (WALSER, 1993, p.110). E, um dos "mais importantes itens da agenda *heavy metal* há muito tempo tem sido lidar com o que o patriarcado perenemente percebeu como a "ameaça" das mulheres" (WALSER, 1993, p.110). Essa "ameaça" requer ficar "sob controle", "vigiada", "subalternizada" e "submissa" aos domínios e desejos sexuais dos homens. A sexualidade, no *heavy metal*, assim como a sociedade em geral, "é o alicerce da desigualdade de gênero" (MACKINNON, 2016, p.824). Na música pesada local, a sexualidade dos homens *headbangers*/músicos de *heavy metal* tinha que se manter hierarquicamente superior e dominador em relação à das mulheres *headbangers*/musicistas de *heavy metal*, posto que o seu exagerado tecno-poder masculino (DENSKI; SHOLLE, 1992, p.53) estava com medo do crescimento das mulheres no núcleo do *heavy metal* belenense.

Os músicos da *Retaliatory*, a cena e o seu circuito de espaços, aplicaram, nas suas relações sociais que mantiveram com Sérgia "Harris" Fernandes, a que se tornou sua empresária nos anos 1990, o "discurso imagético acerca do poder masculino" e a "estética da masculinidade". Processo similar vivenciado por Zélia Castelo e Sammliz.

Sérgia colocou que "É a mesma coisa, quando eu fui, é, entrei pra ser empresária do *Retaliatory*. É, que, ninguém, é, ia aceitar. Por quê? Porque eu era uma mulher. Tanto que, pra produzir, alguma coisa, eu não podia dar opinião mais" (FERNADES, 2009). E, quando, provavelmente, das gravações de "*Sinking In Pain*" (1993), "*Marching To The Unknown*" (1994)", *demo-tapes* da banda dos anos 1990, ocorridas nos Estúdios Edgar Proença da Rádio Cultura FM, sob a supervisão de Beto Fares, produtor à frente do programa *Balanço do Rock*, local aberto para lançamento de bandas de *rock* e *heavy metal* locais, ela lembrou: "Tanto que, teve a produção, teve que, uma música que foram, é, gravar, é, teve a produção de uma pessoa

super importante, aqui em Belém, o cara é um produtor. Então, eu cheguei a brigar com ele, por causa disso. Porque, eu queria que fosse feito de um jeito e, ele não aceitou. Por quê? Porque eu era mulher. Ele achava que eu não entendia de nada" (FERNANDES, 2009).

Zélia Castelo, no instante em que a indaguei se havia, nos anos 1990 sofrido algum tipo de preconceito e proibição quanto a realizar um evento de *heavy metal* em determinado lugar, apenas pelo fato de ser uma mulher *headbanger* produtora de shows, comentou "Não. Nem sempre. Eu digo assim, porque...desculpa, corta essa parte!" (CASTELO, 2012).

Finalmente, Sammliz, à época, inicialmente baixista e, em seguida, vocalista da *As Morganas* banda *Punk*/*Hardcore* formada por mulheres que, se apresentou muitas vezes com as bandas locais de *heavy metal*, relembrou em entrevista concedida à Keila Monteiro, para a sua tese de doutorado "Klitores Kaos e o Grito das Mulheres: O Punk/HC Desemboca Numa Cena Musical Feminista Em Belém do Pará" (2023), as primeiras impressões da cena e dos homens dela, quando a banda visitou a Rádio Cultura FM e, eles deram de cara com uma banda formada por mulheres e fazendo som pesado: "Fomos recebidas com grande curiosidade pelo fato de ser a primeira banda na cidade formada só por mulheres, e fazendo som 'pesado'. Com descrença até. Éramos muito jovens e logo quando conheci o Beto [radialista], ele me perguntou 'de cara' quantos anos eu tinha (na época uns 15, 16). Ele disse que achava que eu tinha 12 e fiquei aborrecida, pois achei que não estava me levando a sério por causa da idade" (SAMMLIZ, 2016 APUD MONTEIRO, 2023, p.71).

Fig.124, 125 e 126: Da esquerda para a direira, Sammliz cantando na *As Morganas*, Sérgia (no centro), com a *Retaliatory* no camarim do TEWH e cartaz de evento realizado pela *Metal Rose Produções*



Fonte: Arquivos pessoais de Sérgia "Harris" Fernandes (2009), Zélia Castelo (2012) e MONTEIRO, 2023, p.71

Beto Fares fez uso de um micromachismo coercitivo (direto) (PINTO, 2021, p.93) com manobras de apelação da superioridade da lógica masculina e "apreensão repentina ou abandono do comando da situação" (PINTO, 2021, p.96 e 97). Esse micromachismo de Beto Fares, homem em um lugar de poder profissional, utilizou "a força – moral, psíquica,

econômica e da própria personalidade – para" dominar Sérgia "Harris" Fernandes, então produtora/empresária da *Retaliatory*, "limitar a liberdade e roubar o pensamento, o tempo e o espaço dela, restringindo a capacidade de decisão dela" (PINTO, 2021, p.93), sobre quais procedimentos de gravação deveriam ser usados para registrar da melhor maneira uma faixa de uma das *demo-tapes* da banda. Essas utilizações de forças de Beto Fares fizeram com que Sérgia se sentisse sem razão, "alimentando sentimentos de derrota e acusando-as de fracassarem em suas escolhas, pois elas não tem força suficiente para decidir sozinhas e, portanto, não conseguem tomar as melhores decisões". Tudo isso promoveu "inibição, falta de confiança" em Sérgia e "diminuição da autoestima, o que gera mais dependência emocional" e aumenta o poder do homem sobre a mulher (PINTO, 2021, p.93).

A manobra de Fares, no Brasil, recebeu a alcunha adicional de "macho palestrinha" e, nos EUA, teve o termo "*mansplaining*" (traduções "homem explicando", "explicação masculina") (MANUS, 2022, p.64). Enfim, o fundamental aqui é que, trata-se "das inúmeras vezes que uma mulher recebe de um homem explicações óbvias, em tom de condescendência, sobre coisas que ela já sabe" (MANUS, 2022, p.63).

Zélia Castelo, pode não ter chegado a relatar com detalhes algum tipo de violência vinda dos homens da cena, pelo fato de ter organizado shows assim como Sérgia. Mas, admitiu que recebeu negativas quanto a realização de shows. Sammliz sofreu com o sexismo e preconceitos relacionados de gênero e idade.

Sem embargo, a "curiosidade" com a qual ela e as demais integrantes da *As Morganas* foram tratadas, teceu laços com algo "inesperado", "incomum", "inadequado", já que, por serem mulheres, "estariam destinadas ao espaço doméstico, privado, da casa" e, não, a cidade, as ruas, os lugares públicos do *rock*, do *punk*/*hardcore*, do *heavy metal*. E, ainda "teriam que ter uma certa idade para estarem em uma banda". Como se "não tivessem capacidade" para estarem em uma, por conta da idade e, em função desse aspecto, da idade e serem mulheres, seriam consideradas "péssimas musicistas". As desigualdades de gênero da cena metálica local, nos anos 90, bem expostas, como resultados das operações das masculinidades em relação às feminilidades e, de modo mais contundente, em relação às mulheres que assumiam papéis mais ativos e principais nela.

Ficou nítido, nos exemplos citados referentes as relações entre homens músicos e fãs de *heavy metal* e mulheres musicistas, empresárias de bandas, produtoras de shows, fanzineiras e fãs de "música pesada" da cena metálica local entre os anos 1980 e 1990, a formatação patriarcal junto às práticas machistas do universo musical do *heavy metal* em Belém-PA. Esses mesmos exemplos, não deixam espaço para dúvidas, quanto à branquitude masculina e

feminina classe média/média alta latente e dominante – não uma branquitude total – na cena belenense. No caso específico do *heavy metal* da capital paraense, uma masculinidade branca cis heterossexual classe média/média alta foi imperante nos anos 1980 e 1990 – as bandas *Stress*, *DNA*, *Morfeus* e *Jolly Joker* -, todavia simultaneamente, a partir da década de 1990, passou a conviver com músicos não brancos (negros, negros/indígenas) cis heterossexuais classe média baixa da periferia da capital – a situação da *Retaliatory*. Ambas interagiram, ao passar dessas duas décadas, com as feminilidades brancas cis heterossexuais classe média/média alta – Sérgia, Zélia, Sammliz, Rosana – dentro de um molde patriarcal histórico do *heavy metal* incrustado na cena de Belém-PA, lançando mão de um machismo estrutural e aplicando microagressões a elas, no cotidiano do *heavy metal* da cidade.

Ao chegar no século XXI, da 2ª década dos anos 2000 ao dias de hoje, em uma sociedade plataformizada, através de quais maneiras as mulheres criaram, divulgaram e consumiram *heavy metal* na cena local? Diante do avanço neoconservador da extrema-direita no cenário nacional e cena local de *heavy metal* e, uma masculinidade cúmplice branca da cena belenense – hegemônica nos anos 1980 e 1990 - performando a hipermasculinidade para reviver seu poder perdido à décadas e obter vantagens desses traços hipermasculinos tão defendidos pelo governo Bolsonaro, como as feminilidades se posionaram nessas circunstâncias? Como elas resistiram a elas?

9.2 "Familícia": feminismo e antifascismo da *Petals Blade* pela sua produção audiovisual (2019-2021)

No dia 28 de dezembro de 2022, pela parte da tarde, depois do almoço, peguei um ônibus no Terminal Rodoviário de Belém, que fazia a linha Belém-Castanhal. Castanhal é um município da Região Metropolitana de Belém (RMB), localizado à 75km de distância da capital paraense. Com essa viagem, minha intenção era entrevistar Norielly Magalhães (Nascida em 23 de novembro de 1999 (município de Castanhal, Região Metropolitana de Belém), 25 anos, mulher, cisgênero, lésbica, negra, solteira, sem filhos, Educação Básica completada na EEEFM Clotilde Pereira, estudante do curso de Graduação em Educação Física na UNIFAEL (Conego Luis Leitao, N°2168, bairro Estrela, CEP: 68742755, Castanhal-PA), moradora do bairro Nova Olinda (periferia) em Castanhal, desde a sua infância até hoje), a musicista que ajudou Alana a fundar a *Petals Blade*, ocupando as posições de baterista e letrista da banda. A banda existe desde 2015 e, é oriunda do município. Em 2019 estreou com "*Holocausto*" sua primeira demo, soltou "*Sob a Pena de Satã*" seu primeiro *single* no mesmo ano, gravou remotamente um show ao vivo no *Brutal Tone Festival* em 2021, apresentou o

polêmico "*Familicia*" primeiro videoclipe de 2021 e mostrou "*Exploração*" em 2024 seu último *single*. Desde o começo, a banda mostrou-se feminista e antifascista, em suas composições, shows e plataformas digitais. Por conta dessas características, fui motivado a entrar em contato com Norielly e pedir para ela me conceder uma entrevista, que seria usada na minha tese de doutorado. Que, de fato aconteceu.

Fig.127: *Petals Blade* com sua formação atual, da esquerda para a direita: Leonardo (vocal), Norielly (bateria), Alana (guitarra) e João (baixo)



Fonte: PETALS BLADE. Petals Blade (2013-2024), nossa atual formação. Fotos de Petals Blade. **Petals Blade (10/06/2024)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1245798770105949&set=pb.100040275135501.2207520000&type=3. Acesso em: 30 out. 2024.

Durante a entrevista, Norielly foi sincera e confirmou que "a gente até deixou de tocar em evento, por saber que ia ter uma banda que, nessa banda, tinha integrante que, o integrante já tinha ameaçado mulher, que era gente que era bolsominion. A gente deixou mesmo, entendeu?" (NORIELLY MAGALHÃES, 2022). A resposta dela não deixou nenhuma dúvida quanto à oposição e resistência às bandas com posições neoconservadoras ou integrantes que as compartilhavam. São críticas e contrariedade a este "ser homem", defendido pela extrema-direita nacional que, governou o país entre 2019 e 2022, por parte da *Petals Blade*. Um tipo de masculinidade (hipermasculinidade) performada por um grupo de músicos brancos cis heterossexuais classe média/média alta que, com isso, cumplicimente, anseiou reviver sua hegemonia passada (anos 1980 e 1990) na cena *heavy metal* de Belém-PA e obter vantagens dessa mesma configuração de masculinidade tão praticada no governo Bolsonaro, do qual, também são adeptos. É um panorama local, constatador do avanço neoconservador inicial, no

cenário *heavy metal* nacional que, remonta à 2010, nos discursos de oposição aos governos petistas de Lula e Dilma, tendo escalado ainda mais, a partir das Jornadas de Junho de 2013 e do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016 (TAVARES, 2022, p.111-117).

9.2.1 O feminismo e o antifascismo da *Petals Blade* na cena e pelas plataformas digitais

Norielly chegou no encontro originador da banda, já tendo tocado em bandas de *indie rock* e *new metal* em eventos escolares junto com Leonardo Souza, seu colega da EEEFM Clotilde Pereira (Castanhal-PA). Agregou-se a isso, incentivo paterno e as primeiras orientações para tocar bateria vindas do marido de sua irmã mais velha. E, algumas técnicas da bateria de *heavy metal*, como a de pedal duplo, Norielly emprestava o equipamento de um amigo em comum, que tocava em banda, via videoaulas no canal de Meytal Cohen no *youtube*, baterista israelense radicada em Los Angeles, Califórnia (EUA) e, mesmo admirando Joey Jordison da *Slipknot* e Nicko McBrain da *Iron Maiden*, bateristas homens, não deixou de lado uma inspiração feminina, de desde sua adolescência: Meg White, baterista do duo norte-americano de rock *The White Stripes* (NORIELLY MAGALHÃES , 2022).

Aprendizado musical informal e referências profissionais masculinas, sim. Porém, nesse interim, nunca deixou de buscar espelhos femininos para melhorar sua performance de baterista. Os anos foram passando (2014, 2015 até hoje) e de acordo com mais apresentações da banda na cena local, outras mulheres bateristas viraram modelos a serem seguidos. Luana Dametto da *Crypta*, banda brasileira feminina de *death metal*, é uma das que Norielly escuta.

Ser uma banda totalmente feminina e tocar som pesado, era o que a *Petals Blade* queria. Ou, nas explicações de Norielly "No início, era essa ideia, de ser um *thrash*/*death*" (NORIELLY MAGALHÃES, 2022). O que a *Petals Blade* queria era ser uma banda de *metal extremo* só de mulheres. Entretanto, gravidez precoce e oportunidades de trabalho em outra capital, fizeram a banda ficar restrita ao núcleo Norielly e Alana. Forçaram-nas a mesclar a formação com integrantes homens. Alana, ao falar sobre o nome da banda na conversa com Debora Losna do site "*Cultura Em Peso*" em 21 de março de 2021, colocou justamente o protagonismo feminino e o seu caráter ativo na criação da música pesada, em vez da passividade esperada por muitos do meio da cena local, quantidade grande de homens: "O que gosto de passar através do nome (para a Norielly e eu) é que podemos ser delicadas, mas preferimos não ser (risos)".[145]

[145] LOSNA, D. Mulheres na cena. Guitarrista Alana Fernandes da *Petals Blade* fala da banda e sobre o fortalecimento das mulheres na cena. **Entrevistas (26/03/2021)**. Disponível em: https://culturaempeso.com/guitarrista-alana-fernandes-da-petals-blade-fala-da-banda-e-sobre-o-

Nesses primeiros andamentos da *Petals Blade*, Norielly não deixou de descrever os comentários sexistas e machistas vindos de homens, quanto à performance de Meg White, musicista que lhe ensinou muito sobre o instrumento que tinha escolhido para tocar: "Eles chamavam ela de, tipo assim, de 'uma inútil' na bateria. Eu já vi uns caras que fazem esse tipo de comentário. Mas, é por quê, ela chega a ser esse 'inútil'?" (NORIELLY MAGALHÃES, 2022).

A "inutilidade" de Meg White como baterista, pelo prisma dos homens que fizeram comentários sobre ela à Norielly, recai sobre a "ausência de agressividade", por Meg "não tá torando, triturando lá, com pedal duplo", a "facilidade nos movimentos ao se tocar" porque "ela tá fazendo a virada muito difícil? É, só aquele ali", a "falta de grandeza em relação aos itens de seu instrumento" em função de "Mas, é, só o básico. Dizer assim, que a bateria dela, é só um bastão, um chimbal, uma caixa e o bumbo. É, e, um prato de corte. É só aquilo ali" (NORIELLY MAGALHÃES, 2022) e a "inexistência de um som mais cheio, mais sujo" vindo da bateria dela. São todos, parâmetros masculinos, dominantes na cultura do *heavy metal*. Ter uma mulher em um posto de músicos homens, perturba e ameaça a ordem das coisas metálicas, a ordem patriarcal da "música pesada". Além de, retirar os homens das suas posições de poder dentro de uma banda de *heavy metal*, como a de baterista.

Sob essas lentes masculinas, as mulheres bateristas de *heavy metal*, para "serem aceitas" nesse universo musical, deveriam seguir o regimento dos bateristas homens: serem constantemente agressivas, total domínio sobre as técnicas usadas para se tocar bateria, ter o máximo de itens possíveis para se montar a bateria e com isso sempre tirar um som cheio, complexo, menos simples. No fim, as mulheres bateristas deveriam se masculinizar para exercer o ofício dessa posição musical.

Norielly, nessa seara, foi bem contrária e defendeu a maneira de tocar de Meg White, falando "Não precisa ela fazer, todo aquele arruaço na bateria, basta. [...] E, a música fica foda, entendeu? Então, eu não deixo de admirar ela, como baterista" (NORIELLY, MAGALHÃES, 2022). E, Alana, fez a crítica e foi mais adiante, dando uma importância maior para o feminismo. Ela o viu como uma prática valorosa para romper com os entraves patriarcais postos às mulheres, na cena *underground* do *metal extremo*, ao responder à pergunta de Debora do "*Cultura Em Peso*":

> 5 – CEP – De que forma o feminismo, no teu ver, pode incentivar a ter mais gurias a tocar numa banda?

---

fortalecimentodas-mulheres-na-cena/ . Acesso em: 28 set.2022.

> Alana Fernandes – O feminismo dentre as mulheres tem uma base especial que é o apoio. Fomos ensinadas que sempre estaremos em uma disputa, e quando conseguimos quebrar essa ideia formada, mostramos que o espaço é para dividir e apoiar, o que incentiva mais minas a quererem estar lá, e que elas não estarão sozinhas, isso abre um espaço para fazer por vontade e prazer (FERNANDES APUD LOSNA, 2021).

Quando o ano de 2015 chegou e a formação se estabilizou mais, em 2016, no dia 26 de março, a *Petals Blade* debutaria no palco do Bar Centro Histórico, no bairro da Cidade Velha. "*Calcinhas do Metal Fest II*" foi o evento, no qual, tocaram. Teria sido mais um festival *underground* a acontecer no centro de Belém, com bandas de *heavy metal*, *hardcore* e *rock* em geral. Entretanto, não foi. O festival foi realizado pela produtora *Valkyrias Rock Brasil*, de propriedade de Aline Menezes, então jovem produtora de eventos e futura baixista da *Klitores Kaos*. A inserção, o apoio e o protagonismo femininos, tão sublinhados por Alana em sua entrevista ao falar de feminismo, lapidaram a proposta do evento, que dizia assim em sua página do *facebook*, no dia 17 de fevereiro de 2015, algumas semanas antes de sua primeira edição:

> A Valkyrias RockBrasil orgulhosamente apresenta...NOITE DAS CALCINHAS DO METAL FEST. É isso ai ROQUEIROS e ROQUEIRAS de Manga City... Um evento IDEALIZADO por CALCINHAS, PRODUZIDO por CALCINHAS e adivinhem... Só com banda de CALCINHAS!!!... Heheheeh!! O line up contemplará DEZ bandas com a maioria esmagadora formada por CALCINHAS que vão fazer o maior CAOS no Centro Histórico e deixar todos os presentes ensandecidos, sejam CUECAS ou CALCINHAS a ordem da noite é curtir até o FIM com as gatas... vão ser 22 CALCINHAS mandando ver no MELHOR do ROCK feminino do estado do Pará!![146]

No momento em que a *Petals Blade* apresentou-se no *Calcinhas do Metal Fest II*, colocou em ação a posição feminista da banda e filiou-se a um evento prestigiador de bandas formadas por mulheres com iniciativa feminista.

Desse evento em diante, a banda apresentou-se em outros, por Belém, Icoaraci, Santa Izabel, Castanhal, Bragança e Portel. Tanto RMB quanto municípios do interior do estado. Dividiu palco com bandas locais, nacionais e internacionais. Com a experiência aumentada, em 2019 lançaram "*Holocausto*", seu primeiro *CD-demo*, com seis faixas. Nele, as violências de gênero, violências contra as mulheres, foram pautadas na faixa "Violada": "*Uma violada/Sob o chão/Todo o seu sangue/Escorrendo pelas mãos/Está condenada/Esperando*

[146] VALKYRIAS ROCK BRASIL. A Valkyrias RockBrasil orgulhosamente apresenta...NOITE DAS CALCINHAS DO METAL FEST. Os Eventos. **Valkyrias Rock Brasil (17/02/2015)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691827647710644&set=a.1710127399214002. Acesso em: 30 out. 2024.

morrer/Está agonizando/Sempre vai sofrer/Você pode até gritar/Você pode até sorrir/Perdida em algum lugar/Sem ninguém te ver/Com as mãos amarradas/Esperando pra morrer/Em seu corpo, várias marcas/Sem ninguém te ver/Ninguém ouve seu soluço/Ninguém pode te escutar/Quanto mais você quer/Mais consegue se afogar/Uma violada sob o chão".[147]

Fig.128: Cartaz do *Calcinhas do Metal Fest II*, evento debut da banda



Fonte: VALKYRIAS ROCK BRASIL. A Valkyrias RockBrasil orgulhosamente apresenta... NOITE DAS CALCINHAS DO METAL FEST. Os Eventos. **Valkyrias RockBrasil (17/02/2015)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1691827647710644&set=a.1710127399214002. Acesso em: 30 out. 2024.

Acerca do estupro seguido de morte cometidos contra as mulheres, os quais a letra da música "*Violada*" sinaliza, um estudo publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) no mês de março de 2023, concluiu que o Brasil tem cerca de 822 mil casos de estupro por ano, dois por minuto. Somente 8,5% chegam ao conhecimento da polícia e 4,2% são identificados pelo sistema de saúde. Os parceiros e os ex-parceiros, os familiares (sem incluir as relações entre parceiros), os amigos/conhecidos e os desconhecidos são os

[147] PETALS BLADE. Petals Blade - Holocausto (DEMO) 2019. **Petals Blade (13/02/2019)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pEvbKCrGY84&t=456s. Acesso em: 30 out. 2024.

quatro principais grupos de pessoas que cometem o ato criminoso.[148] Em outra pesquisa do Ipea, de anos atrás, 2014, já advertia que, à medida que a idade da vítima aumentava, o agressor desconhecido passava a configurar como principal autor do estudo, respondendo por 61% dos casos de estupro de pessoa adulta.[149]

A *Petals Blade*, pelo conteúdo da letra de sua música, criticou e acautelou no tocante ao alto nível de desconhecimento da polícia dos casos, a baixa identificação deles pelo sistema de saúde e o caráter incógnito dos estupradores. Sintetizando, a invisibilidade e a impunidade do estupro.

A banda prosseguiu com seu *metal extremo*, um *thrash*/*death metal* e sua militância feminista na cena local. No dia 7 de outubro de 2020, a página do *facebook Motim Underground*, politicamente à esquerda e antifascista, um "Projeto de divulgação da música autoral independente brasileira em atividade desde 2017" (MOTIM UNDERGROUND, FACEBOOK, APRESENTAÇÃO), anunciava o lançamento da coletânea "*A Cena é Delas – Vol.2*", na qual, a *Petals Blade* contribuía com uma música de "*Holocausto*". Assim dizia a *Motim Underground*:

> Orgulhosamente anunciamos que a coletânea A CENA É DELAS – VOL.2 está pronta! 33 faixa de 31 grandes bandas de diferentes subgêneros ao redor do Brasil com grandes mulheres em sua formação pra mostrar que a cena é delas! Nessa edição, contamos com: BadTrip, Carnal Atrocity, Continue, Devastadoras, Diagnose, Distúrbio Sub-Humano, Estamira, Exsim, Fataar, Inhuman Penitence, Klitores Kaos, Kultist, Lili Carabina, Losna, Mariana Camelo, Mau Sangue, Banda Maryllusion, Banda Medit, Messias Empalado, Nuclëar Fröst, Petals Blade, Prayana, S.U.C, SURFACE, Tara Bipolar, Trachoma, The Damnnation, Untraps, V.I.F - Violence Increases Fear, Vasen Käsi & VermEnoise.[150]

Esse mesmo apoio feminista, citado por Alana, essencial para quebrar com ideia preconcebida pelo patriarcado e discurso machista, tão inerentes ao *heavy metal*, de fragmentação e disputa entre as mulheres nesse lugar, vai além do desejo de estar lá e fazer a música metálica.

---

[148] IPEA. Brasil tem cerca de 822 mil casos de estupro a cada ano, dois por minuto. **IPEA – Desenvolvimento Social (2/03/2023)**. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todasasnoticias/noticias/13541-brasil-tem-cerca-de-822-mil-casos-de-estupro-a-cada-ano-dois-porminuto. Acesso em: 30 out. 2024.

[149] AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. Violência sexual. Dossiê Violência Contras as Mulheres. **Instituto Patrícia Galvão**. Disponível em: https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/. Acesso em: 30 out. 2024.

[150] MOTIM UNDERGROUND. MOTIM UNDERGOUNRD. Orgulhosamente anunciamos que a coletânea A CENA É DELAS - VOL.2 está pronta! **Fotos de Motim Underground (7/10/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/motimunderground/photos/a.344255445987943/1006308373115977/. Acesso em: 28 set. 2022.

Figs.129 e 130: Capa da coletânea "*A Cena é Delas – Vol. 2*" (2020), lançada pela *Motim Underground* e publicação da *Petals Blade* em sua página do *facebook*



Fonte: MOTIM UNDERGROUND. Orgulhosamente anunciamos que a coletânea A CENA É DELAS - VOL. 2 está pronta! **Fotos de Motim Underground (7/10/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/motimunderground/photos/a.344255445987943/1006308373115977/. Acesso em: 28 set.2022; PETALS BLADE. Estamos marcando presença nessa coletânea feita pela galera do Motim Underground. **Publicações (7/10/2020)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid025VJq7curujCkL7SBUYh1QvgVcPARJ27P25jm7ECdZrdwqyurQSyvrZk9m8wCiRBRl. Acesso em: 31 out. 2024.

Chega ao ponto da articulação dessa produção musical e sua divulgação no mercado fonográfico, como bem explica Alana, mencionando a inserção da *Petals Blade* em uma coletânea que continha mulheres em sua formação:

> 8 – CEP – Também participaram da coletânea do *Motim Underground* intitulada "A Cena é Delas" em que há bandas com mulheres na formação. Na sua opinião, Alana, qual é o valor da participação de coletâneas como essa para o fortalecimento da mulher na cena?
>
> Alana Fernandes – É o que consegue alavancar as bandas com integrantes mulheres, muitas das vezes perdemos oportunidades em eventos, e quando nós mulheres nos apoiamos, nós conseguimos nos levantar e mostrar que nós estamos aqui para trabalhar um som de qualidade (FERNANDES *APUD* LOSNA, 2021).

A banda que, desde os seus primeiros dias, quis ser formada toda por mulheres e fazer um som extremo, incorporou à sua prática feminista outra pauta para apoiar e defender: o movimento LGBTQUIA+. A partir disso, a *Petals Blade* não produzia o seu *thrash*/*death metal* exclusivamente para lutar em prol da igualdade de direitos para as mulheres na cena local e sociedade. Sua batalha, usando sua música pesada, tinha e, tem até hoje, a igualdade de gênero, como seu destacado objetivo. No dia 9 de maio de 2019, em outra publicação da sua página no *facebook*, ela anunciava sua participação no "*Rock Contra a LGBTFOBIA*", evento

que aconteceu na Praça Floriano Peixoto em frente ao Mercado Municipal de São Braz, no centro de Belém, bairro de São Braz. Foi um feito do *Fórum do Rock Paraense*. Criado em 2 de abril de 2019, tem o objetivo de fazer programações "em defesa da cultura AUTORAL, em defesa dos direitos humanos, da educação pública, contra as opressões sociais e contra discursos de ódio" e elas "NUNCA serão com o propósito de "escutar o *rock* pelo som", nossos eventos são e sempre serão atos políticos em defesa dos direitos politicos democráticos".[151]

Fig.131: Publicação do cartaz do evento "*Rock* Contra a LGBTFOBIA", na página do *facebook* da *Petals Blade*



Fonte: PETALS BLADE. Dia 22 de junho nós estaremos em Belém, no "Rock Contra a LGBTFOBIA". **Fotos de Petals Blade (9/05/2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/photos/a.1580988335348840/2160156104098724/. Acesso em: 28 set. 2022.

A reunião de bandeiras sociais, em torno da *Petals Blade*, ajudou-a a manifestar, mais firmemente sua postura antifascista, postura contrária à subida das pautas neoconservadoras defendidas pela extrema-direita. Manifestações vistas em seu *facebook*, por três oportunidades. Na primeira delas, do dia 16 de maio de 2019, mostrava seu orgulho em figurar numa lista de bandas antifascistas *underground* do blog "*Colecionador – Música Independente!*.

Fig.132: Publicação da *Petals Blade* em que figura em uma lista de bandas antifascistas *underground*

[151] FÓRUM DO ROCK PARAENSE. Comunicado. **Fotos de Fórum do Rock Paraense (25/04/2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/forumdorockparaense/posts/pfbid02EfAKNcUJ4uV7vgKMePcbVrFRh9XqgWVtEfnvvTSxiqyeadh1kosUre69RHqgcaxBl. Acesso em: 31 out. 2024.



Fonte: PETALS BLADE. Temos muito orgulho de fazer parte dessa lista. **Publicações (16/05/2019)**. Disponível em:https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid0vgrsKavMYorFEiBKCXXBKy1dHfN6q769WvpbGA22k5s29Ji1tA4Tth7zxZbifpHpl. Acesso em: 28 set. 2022.

A segunda, no dia 1 de julho de 2019, como mostram as publicações abaixo, a banda dizia o que pensava da situação do *Facada Fest III* feito em Belém no dia 6 de julho de 2019 e as pautas defendidas por ele. Expressou seu total apoio ao *Facada Fest*, um "evento de caráter *underground* autoral antifascista", que se colocava contra o, então vigente, Governo Bolsonaro, considerado e já traçado aqui, como governo de extrema-direita detendo forte teor neoconservador.

Figs.133 e 134: Publicação da *Petals Blade* e sua posição em relação ao *Facada Fest III* (6/07/2019)





Fonte: PETALS BLADE. Total apoio ao Facada Fest! **Publicações (1/07/2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid02QSj5osq2ohGsUWC16xMGRwFYHCAfLD8mR6sakPmYdnzdPrgG9GKNxQVPNAhQNcAol. Acesso em: 28 set. 2022.

Na terceira e última publicação do facebook, a *Petals Blade*, no dia 5 de agosto de 2019, de novo, vangloriava-se de integrar um conjunto de bandas, posicionadas como antifascistas,

pelo site *Headflow*, um site que também tem conta no *instagram* e canal no *youtube*, praticante de um "jornalismo político-cultural que visa conscientizar a classe trabalhadora e aproximar cada vez mais os artistas de suas audiências. Conteúdos midiáticos são divulgados aqui de forma espontânea e direta para um público apreciador de música, cultura e arte em geral".[152] Bem progressista, à esquerda e, antifascista, o *Hedflow*. Tanto que, nas entrevistas com os músicos, as musicistas, políticos, atores, atrizes, todos(as) fazem parte desse mesmo espectro político, a exemplo de Fernanda Lira (*Crypta*, ex-*Nervosa*), Prika Amaral (*Nervosa*), João Gordo (*Ratos de Porão*), Moyses Kolesne (*Krisiun*) e Charles Gama (*Black Pantera*).

Fig.135: Publicação da *Petals Blade* sobre fazer parte de uma lista de bandas antifascistas feita pelo site *Hedflow*



Fonte: PETALS BLADE. Uma grande honra fazer parte dessa lista. **Publicações (5/08/2019)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/posts/pfbid023651q8X5gC5sxsirdF3PV2rNk2zUWKtjExzqmnbgY3c8hbVGdLeCRfMzyAPvJtjAl. Acesso em: 28set2022.

Nos mesmos passos da chegada ao poder da extrema-direita e posterior aparelhamento do estado brasileiro, a *Petals Blade* intensificou, expandiu e inseriu mais posições políticas no seu fazer metálico extremo pela cena e circuito locais mais as plataformas digitais, entre 2019 e 2020, a ponto de virá-lo um fazer metálico extremo feminista e antifascista. Ficou bem explícito nesse último aspecto, as conexões da *Petals Blade* com as iniciativas locais páginas do *facebook Valkyrias Rock Brasil*, *Fórum do Rock Paraense* e *Facada Fest*, além das páginas nacionais *Motim Underground* e *Hedflow*, todas de linhas políticas progressistas, de esquerda e antifascista.

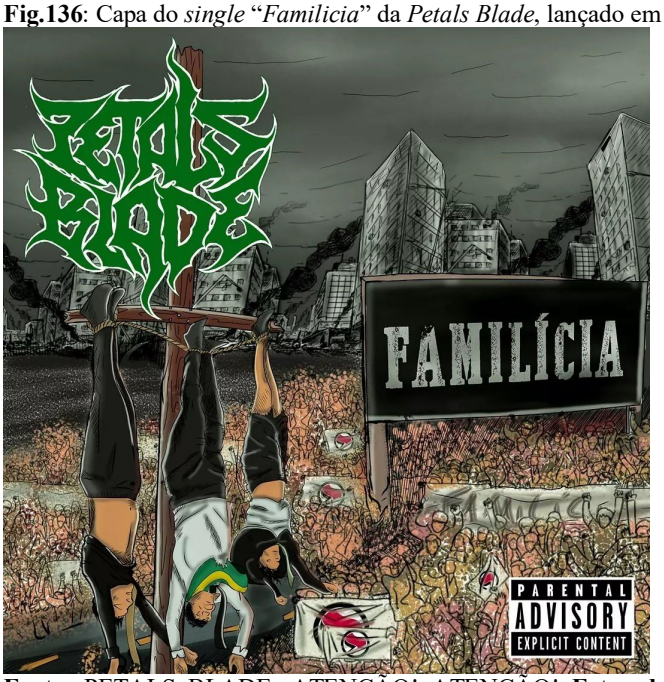
Em 2021, a *Petals Blade* lançou o single "Familicia" e um videoclipe de promoção dele. Foi o trabalho audiovisual-emblema do seu fazer *metal* extremo feminista e antifascista.

[152] HEDFLOW. **Hedflow**. Disponível em: https://hedflow.com/. Acesso em: 28set2022.

9.2.2 “*Familicia*”: crítica do *metal* extremo feminista e antifascista à hipermasculinidade neoconservadora performada pela extrema-direita nacional

No dia 13 de setembro de 2021, a *Petals Blade* anunciava a chegada às suas plataformas digitais, *youtube*, *spotify*, *deezer* e *soundcloud*, do *single* “*Familicia*”. Dois meses depois, dia 13 de novembro de 2021, era lançado o seu videoclipe no canal da banda no *youtube*. Nesse lançamento, a legenda dizia assim: “Nosso primeiro vídeo clipe já se encontra disponível. COMPARTILHEM, ESPALHEM ESSE GRITO CONTRA O FASCISMO!”. O *single* veio junto com uma capa.

Fig.136: Capa do *single* “*Familicia*” da *Petals Blade*, lançado em 13 de setembro de 2021



Fonte: PETALS BLADE. ATENÇÃO! ATENÇÃO! **Fotos de Petals Blade (23/08/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/photos/pb.100040275135501.-2207520000/4234176096696704/?type=3. Acesso em: 28 set. 2022.

Nela, vemos o desenho de uma cidade, tomada por uma multidão. Pelo caminho, nas ruas entre os prédios, saem fumaças negras, como se alguns objetos tivessem sido ateados fogo (carros, ônibus, pneus, papéis, lixo). Mais à frente dessa cidade, na sua saída, em uma rodovia tomada pelas milhares de pessoas, portando bandeiras cheias de símbolos antifascistas, no alto de um poste de luz, balançam mortos e pendurados de cabeça para baixo, no centro o presidente do Brasil e, nos seus lados direito e esquerdo seus filhos. Segurando uma faixa branca retangular grande, no fundo do canto inferior direito, com a palavra pichada “FAMILICIA”, as pessoas protestam e se revoltam. Como se isso não fosse o suficiente, um *outdoor* com essa mesma palavra, foi erguido. Não considero errado, concluir que a cidade é

Brasília (DF), a capital federal e que, as pessoas mortas no poste, são o ex-presidente Bolsonaro e seus filhos políticos. O povo ensandecido, pela incompetência de sua administração em várias áreas, a corrupção na qual sua família envolveu-se e sem esquecer o desastre genocida da pandemia de covid-19 com mais de 700 mil mortes[153], sentenciou-os e executou-os. Mostrou a força da máxima antifascista, imortalizada na fala do revolucionário, anarquista e sindicalista espanhol Buenaventura Durruti "O fascismo não é para ser debatido, é para ser destruído!" (DURRUTI APUD BRAY, 2017, p.5).

Norielly e eu conversamos acerca do aumento do neoconservadorismo da extrema-direita, nos últimos dez, quinze anos, no Brasil. E, o laço disso com a música "*Familicia*":

> Bernard Arhur: Por exemplo, eu tô falando, justamente, dessa relação, entre música e política, que é histórica, né? Quando eu digo isso, por exemplo, o quanto isso ficou muito latente, assim, muito forte, por exemplo, a partir de 2018, eu diria até, a partir de 2013, Jornadas de Junho e tal. Mas, 2018, naquelas eleições, por exemplo, isso explodiu, inclusive, explodiu dentro do *Metal*, né? Músicos da cena se posicionando como bolsonaristas, né? Outros, contra o Bolsonaro, né? E, o nosso...Bala. Não só ele. Tem outros músicos, também. Mas, eu tô só citando esse exemplo, que é o mais famoso. E, assim, por quê que eu tô dizendo isso, né? Porque a *Petals Blade*, não só a *Petals Blade*, mas teve outras bandas, por exemplo, *Inferno Nuclear*, *Social Hate*, *Klitores Kaos*, *Warpath*, *Baixo Calão*, foram bandas que, publicamente, se posicionaram de maneira antifascista, antibolsonaristas. Gostaria que você comentasse um pouco sobre isso. Tu achas que o *heavy metal*, pode ser também, um espaço para se posicionar politicamente? Eu pergunto isso, porque lamentavelmente, eu já ouvi de amigos, amigos mesmo, da cena, que são músicos de *Metal* a muito tempo, que eles falam: "que, não, o *Metal* tem que ser neutro. Não tem que ter posição"
>
> Norielly Magalhães: É triste, cara (sobre a neutralidade política no metal). É, porque, às vezes, a pessoa tem medo, cara. Eu acho que as pessoas tem medo. Tipo assim, pra gente, nunca foi um problema isso. E, eu acho até que, tipo assim, lá em 2017, quando a cara do Bolsonaro, começou a ficar famosa, né? Vamos dizer, eu já comecei a pesquisar, ver o que que esse cara falava e tal. Fiquei: "porra!" Então, a gente já começou a ver que ele era um cara escroto, entendeu? Então, tudo aquilo ali que, ele era a favor, é, coisas que me desfavorecem. Então, eu tenho que ter essa noção de classe e tal. Aonde que eu me encaixo. Então, a gente conversava, às vezes, sobre isso: "égua! Tu viu o que esse cara falou?" Então, quando isso meio que veio à tona, todo esse negócio, em 2018 que, foi quando isso explodiu, inclusive, até agora, esses tempos e tal, às vezes as pessoas tinham medo de se posicionar. E, às vezes, era por medo, às vezes eu via muita briga no *facebook*, os caras tinham medo de se posicionar e, não ser chamado pra tocar num evento. "Ah, mas eu vou falar aí, depois, o cara não vai me chamar pra tocar num evento". Assim, como muito músicos sertanejos são contra Bolsonaro, mas eles não vão falar, porque eles, às vezes, aquele empresário que vai chamar eles pra tocar naquele lugar, uma produtora, eles são bolsonaristas. Aí, parece que, pra eles, é ruim. Eles tem muito a perder com isso. E, olha que, no Metal, nem é às vezes todo esse mercado. Pra gente, não é algo tão grande, lucrativo. Mas, às vezes, eu via o pessoal meio com isso. E, de ficar em cima do muro, entendeu? "Ah, não sou nem um nem outro". Mas, às vezes, o cara ia lá no facebook, fazia uma, impor a opinião dele, fazer uma crítica que, deixava claro que, ele tendia sim, pra um lado, entendeu? Mais pro lado

[153] MENDES, V. Por que covid-19 ainda mata tanta gente no Brasil. BBC News Brasil. **BBC News(27/02/2024)**. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cd198wnyqgeo. Acesso em: 4nov2024.

> daqui (Bolsonaro) do que pra lá (antifascista). E, não tá naquele meio ou neutro, como eles ficavam falando. Inclusive, a gente fez essa música "Quem Matou o Brasil?", essa música foi feita logo que a gente fixou mesmo a banda. A gente produziu ela. E, ela já é uma crítica política. E, depois, veio a idéia de fazer essa música aí, a "Familicia" (NORIELLY MAGALHÃES, 2022)

Norielly reconhece o medo que as pessoas tinham em não se posicionar contra o Governo Bolsonaro e, nos universos musicais, cita o medo de músicos do *metal* e sertanejo, não se afirmarem antibolsonaristas, por acreditarem numa perda de oportunidades de empregos no circuito de lugares de shows, chances de tocarem em eventos e conseguirem lucros com vendas de seus produtos musicais. Em sua fala, também, foi possível ver, uma certa articulação, uma rede de contatos de empresários e produtores de shows partidários de Bolsonaro. E, com isso, faziam – e, fazem até hoje – um cercamento desses músicos, forçando-os a se comprometerem com a "neutralidade política" e se apresentarem nos seus estabelecimentos e promoções. Acabava-se – e, ainda acaba, atualmente – engrossando as fileiras da extrema-direita e as defesas da agenda neoconservadora, com porções de músicos e musicistas.

Lutar contra essa "neutralidade", fez com que a *Petals Blade* politizasse radicalmente, as letras de suas músicas, como em "*Quem Matou o Brasil*?" e "*Familicia*". "*Familicia*" terminou sendo um tipo de resistência audiovisual antifascista, produzida pelo *metal* extremo da banda. Nessa decisão de fazer também um videoclipe de divulgação do *single*, a banda contou com sua própria rede metálica antifascista. Victor Peixe, fotógrafo, produtor de conteúdo audiovisual, músico bem ligado à trabalhos fotográficos com a *Delinquentes* – banda *crossover* antiquíssima de posição antifascista -,colocou a disposição a estrutura, equipamento e mão-de-obra da "*Submundo Produções*", para confeccionar o clipe de "*Familicia*". Norielly falou sobre as minúncias desse trabalho coletivo:

> Bernard Arthur: Norielly fala um pouco do "*Familicia*", desse videoclipe. Como é que foi pra *Petals Blade* gravar esse 1º videoclipe? Eu soube que o Victor Peixe veio e deu uma força pra vocês. Como é que foi essa gravação do videoclipe?
>
> Norielly Magalhães: Foi logo depois que a gente lançou ela, lançou o single, é, eu não lembro, se foi a gente que entrou em contato com ele, assim, em algum evento assim, se cruzou, começou a falar e tal. Trocou uma idéia e, ele falou que: "bora, e aí? O que tá faltando pra gravar, gravar esse videoclipe, aí?" Aí, a gente ficou assim: "cara, bora gravar. Só tá faltando o "ir" mesmo". Então, ele perguntou se, pra gente, ficava melhor ir pra lá, pra Belém, procurar, ver um lugar, um lugar pra tentar fazer alguma coisa ou, ele vir pra cá. Então, ficou mais viável, ele vir, porque a questão da gente ir, levar aquele monte de coisa. Não tinha escolhido um lugar, pra usar como cenário, gravar e tal. E, aí, ele veio pra cá. Aí, a gente organizou. Um dia pra gravar, montamos as coisas lá e tal. E, aí, a gente acordou super cedo nesse dia, é, aí, eu lembro que a gente montou tudo. Aí, a gente almoçou e começou. Levou o dia

> inteiro, praticamente, pra gente gravar. Mas, foi uma experiência legal também, nesse dia, aí (NORIELLY MAGALHÃES, 2022)

Existiu um aspecto de produção à baixo custo, com pouco gasto e elaboração razoável de um roteiro para "*Familicia*". O maior diminuidor dos gastos, foi precisamente, o não deslocamento da banda até Belém, para as gravações, evitando assim, custos com transporte, combustível, alimentação e hospedagem. "*Familicia*" foi todo registrado em locações de Castanhal (RMB), cidade da onde a *Petals Blade* é oriunda. A celeridade em lançá-lo logo no canal da banda no *youtube*, tinha a ver com a militância da banda na causa antifascista, antibolsonarista. Norielly bem informa que, ele foi terminado em um dia apenas de filmagem.

"*Familicia*" começa com *riffs* pesados palhetados com curtas paradas feitos por Alana, portando sua guitarra *Jackson* modelo *Flying V*, vestindo calça jeans preta e camisa vermelha. Não demora muito e, o baixo altamente distorcido e alto de Leonardo junta-se a ela. A bateria de Norielly os persegue, com a primeira imagem do seu corpo embaçada, lado a lado, desde o início ditando o ritmo da música. Os três instrumentos progridem e, a bateria avança em uma marcha arrastada, lenta e macial. Nesse passar dos primeiros segundos, seguidas imagens de partes dos corpos de Alana, Leonardo e Norielly, a câmera corta direto para cima no rosto de Leonardo e ele canta os primeiros versos: "*Porcos mascarados*/*convocam seus capachos*/*um mar de hipocrisia*/*dos defensores da família*/*são todos da mesma laia*/*com armas prontas pra matar*/*salivando o seu ódio*/*adorado por fascista*" (PETALS BLADE, FAMILICIA, 2021).

Figs.137, 138 e 139: Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*



Fonte:PETALS BLADE. Petals Blade – Familicia (Vídeo Clipe Oficial). **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 1nov2024.

Cantados guturalmente os primeiros versos por Leonardo, a câmera direciona-se para Alana que, empunha a guitarra e incrementa a velocidade do *riff* e, a bateria de Norielly embala velozmente. Ela conduz os vocais agressivos e graves de Leonardo a cantar com os seus tempos rápidos, os outros versos: "*eles gostam de falar*/*que a mamata vai acabar*/*mas eles tão lá no poder*/*só pra lhes favorecer*/*coberto de arrogância*/*formando uma aliança*/*em prol de sua ganância*/*espalhando a intolerância*". A partir daqui, mesclam-se com a banda tocando, vídeos de discursos do ex-presidente Bolsonaro, Carlos Bolsonaro vereador do

município do Rio de Janeiro e Eduardo Bolsonaro deputado federal, ambos seus filhos, em lugares públicos.

Figs140, 141 e 142: Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*



Fonte:PETALS BLADE. Petals Blade – Familicia (Vídeo Clipe Oficial). **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 1nov2024.

Antes de eu adentrar no estudo sobre a crítica feita a esse roteiro da hipermasculinidade branca neoconservadora da extrema-direita bolsonarista, pela *Petals Blade*, através das cenas dos Bolsonaros e letra de "*Familicia*", é de suma importância, falar das performances de Leonardo, Alana e Norielly.

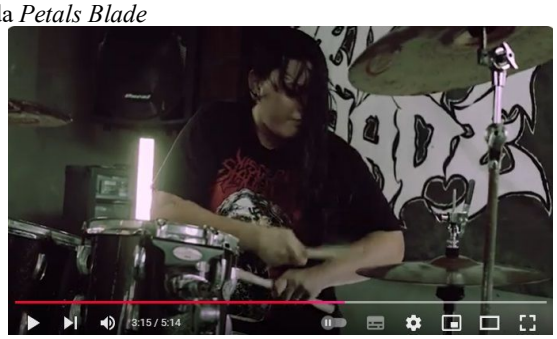
A recorrência no *metal* extremo da cena belenense (*thrash metal* e *thrash*/*death metal*), de uma rachadura no perfil corporal tido como convencional de um clipe de *heavy metal*, a saber, corpos masculinos brancos cis heterossexuais classe operária – o comum em muitos clipes de *heavy metal* dos anos 1980, de bandas da América do Norte e Europa – e corpos masculinos brancos cis heterossexuais classe média/média alta – o hegemônico em clipes de *heavy metal* de Belém-PA – já que, Leonardo é um homem negro cis heterossexual classe média baixa, Alana uma mulher branca cis heterossexual classe média e Norielly uma mulher negra cis lésbica classe média. São corpos rachando o patriarcado, a heterossexualidade e a branquitude amplas da cena local.

Em relação às mulheres da banda, que aparecem no videoclipe, isso por si só, já quebra com o androcentrismo alargado da "música pesada". Ocupam postos na banda que, sempre foram e, ainda são, mais ocupados pelos homens e nos quais são protagonistas: os postos de guitarrista e baterista. Ao segurarem esses postos na banda, discordam, divergem da constante masculinização desses dois instrumentos, pelo tempo. Evidenciam, manifestam alterações no que são colocadas enquanto regras de como devem ser guitarrista e baterista, mutações nas regras masculinas.

Alana antagoniza o caráter "sagrado" do guitarrista, de ser um "deus da guitarra" e, o substituem por uma "deusa da guitarra". Ela feminiza e diviniza o ato de tocar guitarra. E, Norielly, retira o ímpeto masculino das baquetas e coloca a sua agressividade.

Figs.143 e 144: Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*





Fonte:PETALS BLADE. Petals Blade – Familicia (Vídeo Clipe Oficial). **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 1nov2024.

Nessas cenas acima, Alana esbanja a tecnicalidade e o virtuosismo ao dominar a guitarra e disparar solos, enquanto, Norielly maneja com maestria os andamentos de bumbo duplo e a técnica do "*blast beat*" ou, usando a expressão em português pela qual ficou mais conhecida no cenário metálico nacional, a "metranca". O machismo e o sexismo tão repetitivos, quanto aos usos desses intrumentos no *heavy metal* por mulheres, são provados insustentáveis e extirpados.

As branquitude e heterossexualidade são outros marcadores sociais balançados pela *Petals Blade*. A banda, coletivamente, já havia sinalizado a defesa da bandeira LGBTQUIA+, quando participou de um show em prol dessa causa.

Norielly, individualmente, autodeclarou-se mulher negra e lésbica. Ela mantem um relacionamento a alguns anos. Sua presença na *Petals Blade*, ajuda a desconstruir a lupa essencializadora da masculinidade heterossexual no *heavy metal*. Uma interpretação cultivada em meio aos cânones dos estudos de *heavy metal*, desde Straw, Weinstein, Walser, Gaines e Berger, importantes autores(as) dos anos 1980 e 1990, passando pela primeira década do século XXI, até chegar em 2016. Isso auxiliou na perpetuação da matriz heteronormativa nas pesquisas e na opinião *headbanger* em geral.

2015-2016 viu, dentro dos estudos de *heavy metal*, trabalhos criticando essa matriz e mostrando outras sexualidades e identidades de gênero (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015; HEESCH; SCOTT, et.al., 2016), além da tríade identitária do *metal* (masculinidade branca heteronormativa) (KAHN-HARRIS, 2016, p.27).

Norielly, em minha pesquisa, foi lida como parte das minorias sexuais e raciais da cena belenense. E, sendo assim, foi uma ocasião da investigação em que, para dar conta disso, foi impreterível entrar em contato com os estudos de *heavy metal* de metodologia *queer*. Uma metodologia que permite compreender "a sobreposição entre a identidade *heavy metal* e

outras identidades marginalizadas, assim como cria a possibilidade para desprender a masculinidade do corpo masculino branco" (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015, p.19).

Seria uma "saída *queer*" tal qual um tipo de compreensão do *heavy metal* (CLIFFORDNAPOLEONE, 2015, p.19). Nela, Norielly na cena *heavy metal* belenense, em outras palavras, "representa uma possibilidade contra-heteronormativa"(CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015, p.20). Nessa "saída *queer*", performada por Norielly em "Familicia" com seus gestos de baterista, "encontra-se um campo de possibilidades que permitem fãs queer reterritorializar *heavy metal* e então resistir aos aspectos heteronormativos e homofóbicos do *heavy metal* tão óbvios para forasteiros" (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015, p.19).

Feitas as audiovisualizações desse conjunto de cenas com o músico e as musicistas da *Petals Blade*, chego ao começo da sequência de cortes de filmagens acrescentados de discursos dos Bolsonaros e movimentações de seus entusiastas, nas reuniões públicas da extrema-direita.

Figs.145 e 146: Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*



Fonte:PETALS BLADE. Petals Blade – Familicia (Vídeo Clipe Oficial). **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 1nov2024.

Leonardo vocifera mais versos de "Familicia": "*Eles gostam de falar*/*Que a mamata vai acabar*/*Mas eles tão lá no poder*/*Só pra lhes favorecer*/*Coberto de arrogância*/*Formando uma aliança*/*Em prol de sua ganância*/*Espalhando a intolerância*". O fio condutor é o discurso neoconservador da extrema-direita. Ele congrega a direita cristã (católicos e evangélicos conservadores), a defesa da família patriarcal (concentração de poder na figura masculina), higienização da política, militarismo e idealismo punitivo.

Esses discursos, são proferidos, destacadamente, pelos ex-presidente Jair Bolsonaro, deputado federal Eduardo Bolsonaro e o vereador Carlos Bolsonaro. Eles os fizeram em atos públicos, alguns reunindo multidões: comemorações do 7 de setembro, manifestações convocadas por ele e apoiadores, motociatas, discursos no Palácio do Planalto, discurso na

Assembléia das Nações Unidas (ONU), entrevistas para jornalistas, discursos na Câmara Federal e na Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

Figs.147, 148 e 149: Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*



Fonte:PETALS BLADE. Petals Blade – Familicia (Vídeo Clipe Oficial). **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 1nov2024.

Discursos que cativaram e fizeram aumentar as fileiras de simpatizantes à extrema direita. A *Petals Blade*, pela agressão vocal de Leonardo, afirma que essa pessoas não podem estar em seu estado normal de saúde: "*Uma multidão de cegos*/*Vestem verdeamarelo*/*Gritam 'não há nada errado'*/*Escondendo todos os fatos*/*Vivem pra puxar o saco*/*Dessa familicia*". Essa anormalidade argumentada pela *Petals Blade* que acomete os bolsonaristas, seria a cegueira e, por conta dela, seguem dando suporte ao ex-presidente e sua família, incondicionalmente, até com bajulações. Seguem acreditando nos valores patrióticos pregados por eles. Olhando e ouvindo mais atentantamente, essa "cegueira" acaba revelando mesmo, o negacionismo e nacionalismo exacerbado. Um negacionismo, inclusive que, foi a grande capa para a negação da pandemia de covid-19, os números de mortos e postura anticiência quanto a eficácia das vacinas, desconfiança das fundações de pesquisa e descrédito do Ministério da Saúde, adotadas pelo Governo Bolsonaro.

Outra performance dos Bolsonaros nessas cenas, refere-se à hipermasculinidade branca neoconservadora. Os homens dominam os atos públicos. Eles discursam. O feminino está excluido dessa atividade. Falas alongadas junto a rompantes verbais berrados, opressivas, misóginas, racistas e homofóbicas, contra pessoas negras, comunidade LGBTQUIA+, povos indígenas e mulheres.[154] Elas conformam essa comunidade de políticos como mais uma comunidade de fala masculina. Uma comunidade de fala masculina branca cis heterossexual. Que, com a família Bolsonaro no poder entre 2018-2022, catapultou mais a hostilidade às mulheres e a desigualdade em sua participação nos espaços políticos. Os dados estatísticos referentes à participação feminina não me deixam mentir. Em pleno 2024, a deputada federal

[154] EL PAÍS. O que Bolsonaro já disse de fato sobre mulheres, negros e gays. Brasil. **Eleições 2018 (7/10/2018)**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/06/politica/1538859277_033603.html. Acesso em: 5nov2024.

Talíria Petrone (PSOL-RJ), em matéria do site *Brasil de Fato*, levantou números dessas assimetrias e publicou que "Hoje, na Câmara dos Deputados, há 423 homens e 90 mulheres. Ou seja, mais de 80% de homens" e, nas "eleições de 2024, as mulheres são apenas 1 em cada 5 pré-candidatos às prefeituras das capitais. Ao menos 172 pré-candidatos são cotados para concorrer à prefeitura nas capitais dos 26 estados. Destes, apenas 37 são mulheres, o equivalente à 20% do total".[155]

O governo Bolsonaro praticou essas violências, incrementando esse quadro de desigualdades, tornando os espaços políticos lócus de verbalização dos seus discursos de ódio contra as minorias e trabalhou para mantê-lo. Essa sustentação desigual foi alcançada pela *Petals Blade*, quando cravou, com o seu *thrash*/*death metal* acelerado, os seguintes versos: "*Todo mundo que se opõe*/*Tentam calar*/*Escondendo suas farsas*/*Pra manipular*/*Tem os filhos no poder*/*Os laranjas pra ajudar*/*O rebanho alienado pra lhe acobertar*/*Familicia*/*Familicia*/*Familicia*". O governo usou da ocultação de informações (ex.: estatísticas sobre a pandemia de covid-19), negacionismo (ex.: o caso de "rachadinha" quando o senador Flávio Bolsonaro era deputado no estado do Rio de Janeiro), ameaças contras as instituições democráticas (ex.:Congresso Nacional, STF) e a formação de grupos de apoiadores(as) e defensores de sua agenda neoconservadora (ex.:MBL, 300 do Brasil, "Gabinete do Ódio", "ABIN Paralela"), para camuflar e manipular as atividades de sua gestão, visando a sua extensão no controle do país.

Fig.150 e 151: Cenas do videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*





Fonte:PETALS BLADE. Petals Blade – Familicia (Vídeo Clipe Oficial). **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 1nov2024.

Colocadas as cenas, nas quais é possível ver os discursos públicos de ódio dos Bolsonaros e ouvir uma segunda vez os três primeiros conjuntos de versos da música, a *Petals Blade* sustenta a progressão veloz do seu *thrash*/*death metal* e berra um verso inédito até então no clipe: "*Ninguém mais vai se calar*/*Sua hora vai chegar*/*Alienados por você*/*Vão*

[155] PETRONE, T. Onde estão as mulheres na política? É preciso enfrentar a colonialidade e o patriarcado para a política também ser feminina. Opinião (Artigo). **Brasil de Fato (19/07/2024)**. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2024/07/19/onde-estao-as-mulheres-na-politica-e-preciso-enfrentar-acolonialidade-e-o-patriarcado-para-a-politica-tambem-ser-feminina. Acesso em: 5nov2024.

todos se fuder/*Coberto de arrogância*/*Formando uma aliança*/*Em prol de sua ganância*/*Espalhando a intolerância*". A banda, confiante e certa, arrematava que o fim desse governo de extrema-direita, chegaria pelas mãos daqueles que foram "alienados" pela sua própria administração, chegaria pelas mãos do próprio povo.

"*Familicia*", no *youtube*, com relação aos comentários dos(as) usuários(as) à seu respeito, foram apenas feitos de elogios. O completo oposto de quando a banda compartilhou o *link* do *youtube* do videoclipe no seu perfil do *facebook*, no mesmo dia de lançamento, 13 de novembro de 2021.

9.2.3 Performances de gosto no perfil do *facebook* da *Petals Blade*

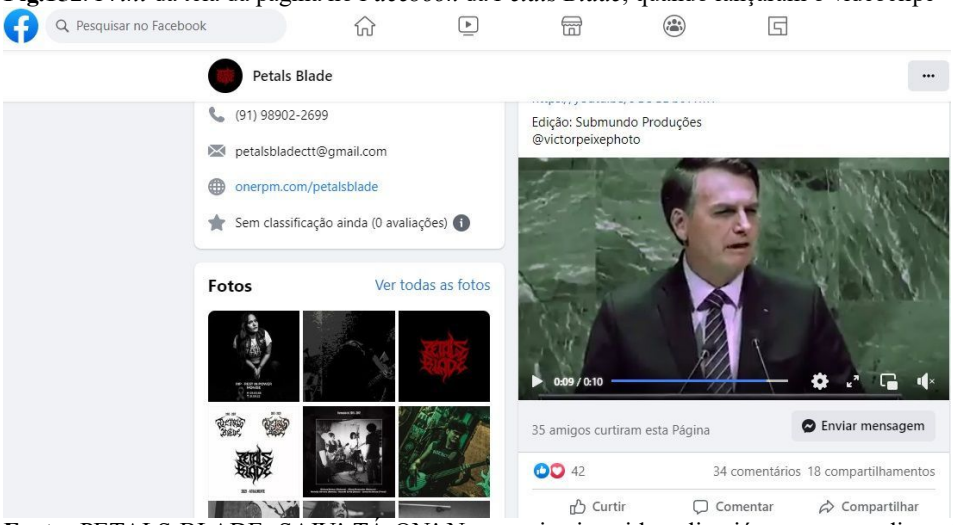
Quando a *Petals Blade* compartilhou o *link* do *youtube* referente ao clipe "*Familicia*", no seu próprio perfil do *facebook*, foram 42 curtidas, 18 compartilhamentos e 34 comentários feitos. Falarei aqui, acerca dos comentários dos(as) usuários(as), feitos sobre o videoclipe, nessa publicação. De saída, fica patente o funcionamento do audiovisual em rede, entrelaçado com distintas plataformas digitais, a ver a amostra do "*Familicia*" da *Petals Blade* ter seu *link* do *youtube* compartilhado com a página do *facebook* da banda. E, seus comentários nela, são "performances de gosto que caracterizam as vivências em torno dos gêneros musicais funcionam como experiências sensoriais que possibilitam afetar e ser afetado pela circulação de música na cultura digital" (JANOTTI JR, 2020, p.54). Ao partir desse entendimento, situo que:

> A prática de compartilhamento de conteúdos e conversações relativas a gêneros musicais permite que a disputa simbólica sobre gostos revele facetas comportamentais e sociais por parte de seus apreciadores. Assim, fãs e antifãs argumentam, xingam, classificam e até se organizam para demonstrar apoio ou descontentamento em relação a um determinado artista ou para colocá-lo em uma visibilidade ainda maior, sendo uma parte central nesse processo (AMARAL; MONTEIRO, 2013, p.448).

Indo além do gosto estar articulado "a uma emissão de juízos de valor sobre gostar/não gostar conectados a "capacidade de sentir prazer" não só diante da música, como também diante da materialidade dos acessos" e, de suas categorizações musicais pressuporem "experiências em torno de exercícios comparativos e performances que agenciam gosto, repertório e práticas de escuta", é, precisamente, neste cenário do compartilhamento simultâneo e em rede do *link* do *youtube* de "*Familicia*" na página do *facebook* da *Petals Blade* mais os comentários feitos nessa publicação, que "emergem os processos políticos que

balizam as disputas em torno das estratégias de coerência expressiva (autenticidade e sinceridade), distinções e valoração cultural de boa parte da produção musical atual".

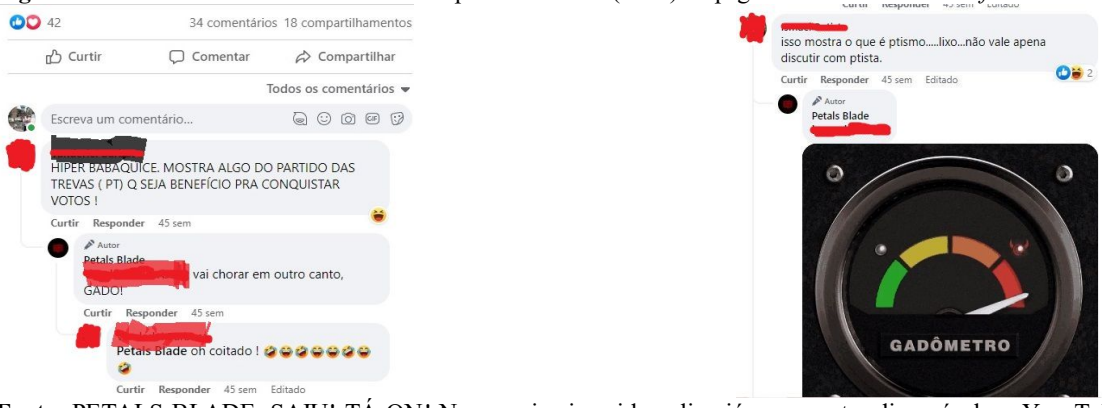
Fig.152: *Print* da tela da página no *Facebook* da *Petals Blade*, quando lançaram o videoclipe "*Familicia*" (2021)



Fonte: PETALS BLADE. SAIU! TÁ ON! Nosso primeiro video clipe já se encontra disponível no You Tube. **Videos (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/videos/571250537492898. Acesso em: 6nov2024.

Os processos políticos que essas performances de gosto revelaram, dizem respeito aos discursos neoconservador da extrema-direita de pessoas atacando o conteúdo audiovisual da *Petals Blade* e, da militância antifascista, antibolsonarista de esquerda presente nas respostas aos comentários feitas pela própria banda e seus apoiadores.

Fig.153 e 154: Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*

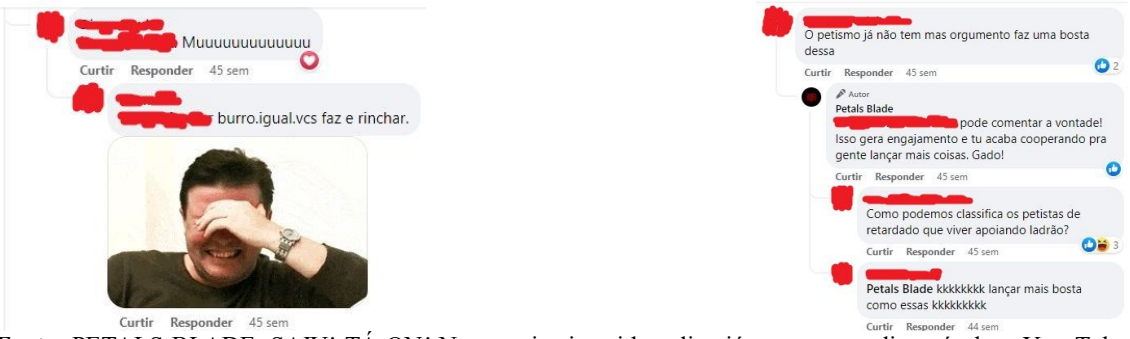


Fonte: PETALS BLADE. SAIU! TÁ ON! Nosso primeiro video clipe já se encontra disponível no You Tube. **Videos (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/videos/571250537492898. Acesso em: 6nov2024.

Nos primeiros comentários dos bolsonaristas, é mencionada a criminalização da esquerda, comandada pelo Partido dos Trabalhadores (PT). Ela se criminalizou tanto que, suas

políticas públicas de transferência de renda (ex.: Bolsa Família) seriam "benefício pra conquistar votos!". No mesmo ritmo, aparece a desvalorização sobre o que o PT prega e faz, o petismo. É apontado como "lixo", algo a ser "jogado fora", "descartável", "não presta", "não funciona" e "não merecedor" de um debate político.

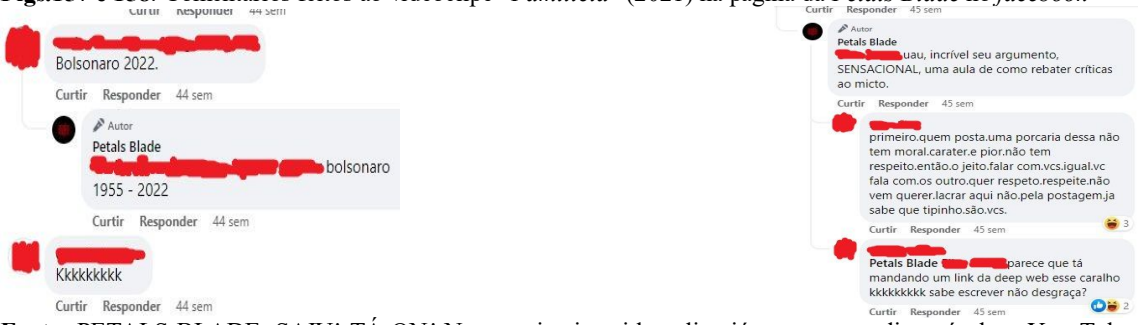
Fig.155 e 156: Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*



Fonte: PETALS BLADE. SAIU! TÁ ON! Nosso primeiro video clipe já se encontra disponível no You Tube. **Videos (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/videos/571250537492898. Acesso em: 6nov2024.

Os bolsonaristas continuam abrindo caminho e digitam que a esquerda não é inteligente, não age com inteligência. Não teria argumentos para elaborar um discurso bom, um discurso convincente. O discurso da *Petals Blade* via "Familicia" é uma "bosta dessa". E, essa falta de inteligência seria um "retardamento mental". A prova dele, entre os adeptos da esquerda, adeptos do PT, como está subentendido pelos comentários feitos à *Petals Blade*, seria continuar votando em um político "criminoso", "condenado" e que "cumpriu pena". Os petistas, os de esquerda seriam "retardado que viver apoiando ladrão".

Figs.157 e 158: Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*



Fonte: PETALS BLADE. SAIU! TÁ ON! Nosso primeiro video clipe já se encontra disponível no You Tube. **Videos (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/videos/571250537492898. Acesso em: 6nov2024.

A saída para esse panorama político brasileiro, pré-eleição presidencial de 2022, na visão da extrema-direita que, criticou "*Familicia*", seria votar pela reeleição do ex-presidente

Bolsonaro. Era para evitar o retorno ao panorama político "ruim", dos governos de esquerda, os governos petistas. Outra coisa que os bolsonaristas fazem é repudiar a dita "lacração", praticada pela *Petals Blade*. Algo feito pela esquerda, um tipo de "fechamento" com pautas progressistas, como forma de "se autopromover", "ganhar notoriedade" com isso. "Familicia" é uma clipe "lacração" da *Petals Blade*, para os bolsonaristas. Para eles é "uma porcaria dessa". A banda "não tem moral, caráter" e "não tem respeito". Seu músico e suas musicistas são "tipinhos" porque querem "lacrar".

Os bolsonaristas teimavam. Em outros comentários, acreditavam que a "solução" para o país, realmente, passava pela reeleição de Bolsonaro, como se ele fosse algum tipo de "messias", um "salvador da pátria". Aqui, o elo com o ultranacionalismo é selado. Se Bolsonaro era enxergado como o salvador da pátria, votar contra ele, seria "um ato contra a nação, um ato antinacionalista. As pesssoas que fizessem "não seriam patriotas, não amariam seu país, não se importariam com ele".

Figs.159 e 160: Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*



Fonte: PETALS BLADE. SAIU! TÁ *ON*! Nosso primeiro video clipe já se encontra disponível no *You Tube*. **Videos (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/videos/571250537492898. Acesso em: 6nov2024.

Tanto que, apenas "Parabéns aos patriotas que compareceram no dia sete de setembro", uma data, um feriado nacional de forte apelo "patriótico", muito usado pelo ex-presidente para realizar manifestações públicas e reunir apoiadores. Portanto, a *Petals Blade* seria uma banda de *metal* extremo da cena belenense "antipatriota" e, não antifascista.

Os bolsonaristas, nesses comentários, performam ofensas, ao afirmar que a postagem de "Familicia" é uma "piada", as musicistas da banda são "palhaças", escreveram violentamente "ESSA DICÇÃO DE VCss PALHAÇAS É UMA VERDADEIRA BOSTA!!!!!!". As idéias seguidas pela banda, não são unicamente de esquerda, são "comunistas" e, para o comentário bolsonarista "Ser seduzido por ideais comunista, é uma limitação intelectual!". A banda "não

seria esperta", ela que é adepta da esquerda, que "é comunista", "tem um intelecto deficiente", por ter essa posição política.

A *Petals Blade* respondeu a todos esses comentários da extrema-direita.

Em relação ao "BENEFÍCIO PRA CONQUISTAR VOTOS!", o primeiro deles, acusou de que estariam se "vitimizando", "se fazendo de coitados", como se "tivessem sofrido algum tipo de injustiça" por um "governo criminoso". A *Petals Blade* mandou: "… vai chorar em outro canto, GADO!". Quando, verdadeiramente, por trás desse "vitimismo" e criminalização da esquerda, era que não queriam abrir mão de seus privilégios, como por exemplo, a concentração de renda. Um dado histórico no país, ao qual, os governos de esquerda, petistas, dentro das circunstâncias da época (2003-2016) fizeram e botaram em funcionamento políticas, programas e leis, mirando a diminuição de diferentes desigualdades.[156]

Em 2005, houve o estouro do escândalo do Mensalão, suas investigação (CPI, 2005-2007), recebimento de denúncias (2007-2011) e julgamento dos acusados no STF (2012-2014), suas prisões, as Jornadas de Junho de 2013, Operação Lava-Jato (2014-2021) e as suas espetaculares coberturas midiáticas que, contribuíram para esse momento de crise dar vazão ao Lula ou o PT a responsabilidade sobre ela "reforçando as conclusões de simplificação e do contexto de crise política e, ao mesmo tempo, criação de um bode expiatório que passa a perder facilmente o prestígio nos segmentos médios, que são muito influenciados pela mídia, conforme já sustentado pela breve história do Brasil" (MIGUEL; COUTINHO, 2007, p.113 APUD PAIVA, 2019, p.207).

Uma generalização causada pela mídia motivada pela sua concentração "quase que exclusivamente na causa de cunho pessoal, portanto, moralista, que identifica uma certa falha de caráter de determinado grupo ou agentes como os responsáveis pela crise de então" (PAIVA, 2019, p.210). E, essa personificação, teria para a mídia, motivações de se alcançar "uma audiência através do fomento da ira do público contra uma pessoa determinada, mesmo

---

[156] Nas palavras de Maria das Dores Campos Machado (2020, p.87-88): "Segundo os dados do relatório de 2018 da Oxfam Brasil, depois de um período de redução das taxas de desigualdades (2002 a 2014), o país entrou em uma fase de retrocesso, assumindo, em 2017, a nona posição entre as nações mais desiguais do mundo. Com um índice de Gini de 0,57, a sociedade brasileira vive, desde o início do segundo governo Dilma, um crescimento do desemprego (taxa de 12,5% em 2019) e da pobreza (21% da população, ou 43,5 milhões de pessoas, encontravam-se nessa condição em 2017). É alarmante também o número de mortes violentas no país, com o Atlas da Violência de 2018 contabilizando 62.517 homicídios no ano de 2016, ou uma taxa de 30,3 assassinatos para cada 100 mil habitantes". Ver: OXFAM BRASIL. País Estagnado. Publicação. Oxfam Brasil (27/11/2018). Disponível em: https://www.oxfam.org.br/um-retrato-das-desigualdades-brasileiras/paisestagnado/#:~:text=A%20roda%20da%20redu%C3%A7%C3%A3o%20das,acontecendo%20ainda%20que%20timidamente%2C%20recuou. Acesso em: 8nov2024; AGÊNCIA BRASIL. Banco mundial alerta para aumento da pobreza no Brasil. Internacional. **Agência Brasil (5/04/2019)**. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-04/banco-mundial-alerta-para-aumento-da-pobreza-no-brasil. Acesso em: 8nov2024; IPEA. Atlas da Violência 2018. **Publicações**. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/49/atlas-da-violencia-2018. Acesso em: 8nov2024.

que ela não seja a real responsável pelo ocorrido, trata-se de um forte fator mobilizador da atenção através da raiva". Uma forma de comunicação que se revela "como uma clara opção ideológica da mídia na criação de certo consenso social sobre essa narrativa dos fatos" (GAMSON, 1992, p.34; MIGUEL; COUTINHO, p.114 e 115 APUD PAIVA, 2019, p.210). A saber, a revista *Veja* e os jornais *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *O Globo*, os veículos que mais publicaram matérias sobre a crise pela qual passava o governo petista.

Essa orientação se coaduna "com o caráter moralista, fisiológico e personalíssimo com que a crise foi apresentada". Quando um problema é exposto como sendo "causado por um específico grupo de pessoas "más", atesta Gamson (1992), basta, apenas retirá-los do jogo político para que, supostamente, se resolva todo o problema em questão" (PAIVA, 2019, p.211). Questões mais complexas, "dentro da própria lógica liberal, como o aperfeiçoamento das instituições republicanas foram, portanto, praticamente esquecidas" (GAMSON, 1992, p.35, MIGUEL; COUTINHO, 2007, p.117 APUD PAIVA, 2019, p.211). Nesse ponto, repito o coro ao prisma de Paiva:

> [...] relacionando a criação de uma clara narrativa atribuindo culpa – quase que exclusiva – ao PT pela crise política, e mesmo sugerindo que a sua remoção seria a solução, temos a criação de um imaginário social por meio do qual os indivíduos formaram a sua base ideológica, que oculta as verdadeiras causas – complexas e muitas vezes estruturais – das sucessivas crises econômico-políticas do Brasil. Isso dá a força motriz de um movimento anti-petista – e anti-esquerda – que se desencadeia fortes manifestações alguns anos depois (PAIVA, 2019, p.212).

Uma narrativa formadora da ideologia que turbinou o movimento anti-petismo e anti-esquerda, após o período de crise com Mensalão e Operação Lava-Jato e, continuado até os dias de hoje. Os bolsonaristas o tem como verdade e mote do seu discurso neoconservador. Alimentam-o e praticam-o nas vidas real e, digital, como vimos nos seus comentários feitos ao "*Familicia*" da *Petals Blade*. Para a banda, as pessoas bolsonaristas são "massa de manobra", "manipuláveis", "controladas", como gado, "levadas" à defender a agenda neoconservadora. A *Petals Blade*, nas suas primeiras respostas aos comentários, usou uma figura de um medidor de gasolina para "medir o nível de manipulação dos bolsonaristas". O medidor mesmo, marcava a cor vermelha, que significava um "alto índice de controle" dos bolsonaristas. Teclou letras que, juntas, referiram-se ao som das vacas, animais guiáveis, como os bolsonaristas. E, em uma outra figura, postou a cena de um desenho animado do personagem "Pica-Pau", domando um touro, outro animal fácil de controlar, com a legenda "JÁ GADOU, AMIGÃO?", uma analogia aos bolsonaristas.

Fig.161: Comentários feitos ao videoclipe "*Familicia*" (2021) na página da *Petals Blade* no *facebook*



Fonte: PETALS BLADE. SAIU! TÁ *ON*! Nosso primeiro video clipe já se encontra disponível no *You Tube*. **Videos (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.facebook.com/petalsblade/videos/571250537492898. Acesso em: 6nov2024.

A *Petals Blade*, chegou a um ponto de suas respostas aos ataques bolsonaristas que, viu uma chance de usar isso em benefício próprio. Ela incentivou à continuação dos comentários: "...pode comentar a vontade! Isso gera engajamento e tu acaba cooperando pra gente lançar mais coisas. Gado!". Possibilidade de atração de mais seguidores para a Petals Blade em sua página do *facebook*, algo possível pelos comentários...dos bolsonaristas! E, ainda geraria um campo fértil para a produção de mais conteúdo audiovisual da banda. A *Petals Blade*, assim, ficaria enconrajada, motivada pelos próprios bolsonaristas, aqueles a quem sempre criticou.

Na figura em que aparece um bebê rindo, mandada como resposta pelos bolsonaristas ao "*Familicia*" e, no qual escrevem frases depreciativas quanto às feminilidades das musicistas da *Petals Blade* – algo discutido na Seção IV, subitem 4.4.2, Fig.1 dessa tese -, a banda, em tom irônico, desdenhou da incapacidade dos bolsonaristas em desenvolver respostas às críticas feitas ao ex-presidente Bolsonaro. A masculinidade e mais de suas práticas machistas aparecem. A postagem de um bebê sorrindo, feita pelos bolsonaristas, simboliza a infantilização de Norielly e Alana. Como seriam "infantis" por terem feito "Familicia" e publicado-o no *facebook*, "não seriam adultas" e "não podem ser levadas a sério". Junto com essa infantilização, vem a diminuição da sua produção musical metálica, sua produção audiovisual pesada e, falta de seriedade em seus posicionamentos políticos antifascista, antibolsonarista feitas nele. Os homens, os bolsonaristas, é claro, seriam os "sérios", os "adultos" e "merecedores" de ocuparem lugares na política e na música, enquanto às mulheres seriam relegadas à segundo plano, estariam excluídas desses espaços de poder. Sexismo e misoginia em performances de gosto masculinas contra a produção audiovisual metálica extrema antifascista, antibolsonarista da *Petals Blade*.

Faço um movimento de saída do ambiente virtual, todavia conectado ainda com essas ações machistas e, chego aos espaços reais do circuito de locais de shows da cena, nos quais, a *Petals Blade* tocou. Norielly me falou de algumas delas, nesses eventos frequentados pela banda:

> Bernard Arthur: E, Norielly, assim, a gente tava falando ainda agora, né? É, que, assim, é muito claro, pra nós, que o *metal*, é um meio bem, predominantemente, masculino, né? A maioria, o público, a maioria, é de homem, os músicos, a maioria, são músicos homens, né? Os produtores, os donos de gravadoras, etc. E, assim, é, como é que foi, pra ti, assim, tu começa a entrar nesse mundo, assim, do *metal*, dum mundo que, é dominado pelos homens, assim? Como é que foi esse processo? Foi tranquilo? Eu tô te perguntando isso, por quê? Porque, é, falando por experiência própria, né, assim? Enquanto público, né? Já testemunhei algumas situações, assim, em shows, por exemplo, assim, muito complicadas, para as mulheres que vão, né? Por exemplo, na hora de chegar próximo do palco, de querer bater cabeça, próximo do palco ou, então, querer dar um mosh de cima do palco ou, até mesmo, participar de uma roda, né? O quanto pode ser, realmente, o quanto teve situações, realmente, de violências mesmo e, tal, né? De assédio, etc. Entendeu? É, por isso que eu tô fazendo essa pergunta. Como foi o teu processo? Foi tranquilo? Ou, se, teve alguma coisa, assim, camuflada?
>
> Norielly Magalhães: A gente sabe, assim, que, naquele começo, sempre tem quem vai te olhar meio, assim. Quando a gente sobe no palco e tal. Aí, o cara te olha, assim: "porra, essa menina!" Pô, alguns olhares pra Alana, vamos dizer, assim: "essa menina, ela vai tocar guitarra? Ela vai tocar *death*? Ela vai tocar *thrash*?" Tipo assim: "ela é capaz de fazer isso?" Aí, eu subia lá: "essa menina vai tocar *thrash*? Ela vai tocar pedal duplo?" Eu via que, naquela pausa que tu vai tocar aqui uma água, tu vê que tá todo mundo olhando. Todo mundo olhando pro teu pé, pra ver que, se tu tá fazendo certo e tal. Então, quando no momento dela, quando ela ia fazer algum solo, ficavam tipo, meio que, secando. Aquele negócio, secando mesmo, sabe? Caralho! Eles querem, parece, que te deixar inseguro, né? Tá duvidando, se tu vai fazer aquilo mesmo, se tu vai te garantir, se tu toca mesmo e tal. Tipo isso. Mas, não algo tão pesado, ao ponto de meio que te discriminar mesmo, sabe? Nunca falaram nada assim, pelo menos, não na nossa frente, né?
>
> Bernard Arthur: Mas, os olhares falam muito, né?
>
> Norielly Magalhães: Inclusive, até uma vez, de um cara fez um comentário, foi bem ridiculo, sabe?
>
> Bernard Arthur: Num show?
>
> Norielly Magalhães: Não, depois de um show. Era uma viagem, isso. Aí, a gente tocou e, no outro dia, quando a galera se reuniu de noite, pra tomar uma, almoçar junto e tal. Aí, o cara falou assim: "ah, ela toca diferente, né? Quando ela faz a nota, aqui, na guitarra e tal". Aí, eu: "como assim? Mulher, se eu for fazer uma nota dó, mas bem aqui, pro homem, é mais pra cá? Como é isso?" Foi meio que, tipo assim, sabe: "não! É o jeito que tu toca, é, diferente" Aí, eu disse: "Não, pô! A nota é aqui, é aqui pra todo mundo!" Aí: "Não, porque é mulher que toca assim". Aí, eu: "O quê?!" Sabe, foi um negócio, meio assim, aí, a gente se olhou: "por quê, mano?" Então, assim, eu não vou te falar a resposta que ela falou pra isso.
>
> Bernard Arthur: Ah, a Alana respondeu?
>
> Norielly Magalhães: Não. Ela comentou comigo, assim, uma resposta, não muito agradável. Uma coisa proibida, em 25 países. Aí, a gente ficou rindo e pronto. Mas,

> é umas coisas, tipo assim, sabe? Meio rídicula. Assim, uns pitacosinhos, mas, nunca foi algo muito dificil, assim, de encarar, assim. De dizer que: "ah, foi pesado. A gente não conseguiu, porque os caras embaçam muito". Mas, sempre tem aquela rivalidade, assim, não só pra isso. Acho que é pra tudo. Até, no ambiente de trabalho, assim. Se tu é embalador num supermercado, tem aquele cara que, se tu embalar melhor que ele, ele vai achar ruim, só pelo fato de ser mulher e, tá fazendo melhor que ele. Se, tu tá numa academia e, levantar mais peso que o cara, ele vai se incomodar, porque ele é homem. Então, ele tem que fazer melhor que tu, entendeu? Vai ser tipo isso. Então, eu acho que, no *metal*, é do mesmo jeito. Às vezes, os caras não aceitam. Não é dizendo que a mulher é melhor. Não se trata de ser o melhor. É, que, tem alguém que consegue fazer esse trabalho, também, entendeu? A mulher, também é capaz de fazer isso que tu tá fazendo. Tem uma mulher que é capaz de tocar bateria, tocar um pedal duplo super rápido, mostrar várias técnicas, assim como a gente tá vendo em bandas femininas, aí. Que, tão arrebentando e, conseguir admirar isso, cara, entendeu? De, não achar: "porra! Banda de mulher e tal!" Enfim, é basicamente isso. Mas, nunca ocorreu com a gente, algo, vamos dizer assim, algo muito pesado. Não foi totalmente tranquilo, mas também, não foi um negócio muito, vamos dizer assim, que, nunca tenha acontecido. Como tu disses, os olhares, assim, as perguntas, as falas, elas já vem, já deu pra gente perceber o que o cara queria dizer (NORIELLY MAGALHÃES, 2022)

Nas experiências de Norielly e Alana atuando pela *Petals Blade*, com as práticas machistas da cena belenense e cena metálica do interior do estado, destaco o nível da música metal "ser semioticamente codificada como estereotipicamente masculino em termos de som, palavras e olhares" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.52). Os "*riffs* metálicos de guitarra" e a pesada bateria, das musicistas da *Petals Blade*, são "expressões sônicas de masculinidade", emanadoras de poder (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.52). Efetuar virtuosamente solos de guitarra e tocar bateria rápida e precisa, são execuções sonoras esperadas dos homens e, não das mulheres. E, sobre essas "regras formais e técnicas" em "termos de instrumentação", elas são "geralmente definidas como masculinas" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.52). Essas "réguas patriarcais" remetem à "socialização musical" metálica e sua associação "entre gênero e os instrumentos" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.66). Dela, vem a "tipificação de gênero dos instrumentos", alicerçada no sexismo, de "assumidas polaridades dos corpos masculinos e femininos – grande versus pequeno, pequeno versus alto, forte versus fraco" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.67). Ela acredita "que um particular gênero não deveria tocar um instrumento particular". As sua razões são: 1) "a crença que um gênero particular (tipicamente feminino) não gosta do som daquele instrumento"; 2) "argumento de que um instrumento é 'simplesmente' para garotos ou garotas" e 3) "ausência de papéis modelo" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.68).

Unidas, essas resoluções machistas e sexistas, "reinforçam existentes estereótipos e privam mulheres da possibilidade de fazerem gênero diferentemente", "biologiza diferenças em específicas crenças em status socialmente construídas entre homens e mulheres" e "enfatiza o fato que uma falta numérica de, por exemplo, guitarristas mulheres, pode

facilmente fazer as pessoas tirarem a conclusão que elas "não são" boas nisso" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.68). E, numa última manobra, chegam à "segregação sexual horizontal", momento no qual "uma específica crença de status que mulheres não são adequadas para – e boas para – música metal" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.65-66).

Daí, o público masculino e os músicos homens com os quais Norielly e Alana confrontaram-se nos shows, olharem para elas com desconfiança sobre suas capacidades de execução musical enquanto guitarrista e baterista e tecerem comentários sexistas que as rebaixavam quanto ao modo de tocarem seus instrumentos – o caso do músico que afirmou o quanto Alana tocava determinada nota, unicamente, porque era mulher – simultâneo ao gesto de elevar e colocar os músicos homens em posição de destaque, superior e melhores guitarristas e bateristas que as mulheres no *heavy metal*.

Alana e Norielly, quando aproximo mais a minha lente analítica, vejo que, elas quebraram com essa "segregação sexual horizontal" da cena metálica belenense, por permanecerem performando na *Petals Blade*, entretanto, ainda sofrem com a "segregação sexual vertical", instante em que "um sexo – principalmente homens – ocupam os mais bem pagos e mais prestigiados papéis", ou seja, os de guitarrista e baterista no *heavy metal* (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.66).

Norielly fez menções às disputas no mercado de trabalho e academia por posições e status entre homens e mulheres, para chegar e, determiner que, no *heavy metal* acontece a mesma coisa. O comentário sexista e machista do músico homem acerca do modo de tocar guitarra de Alana, visibiliza essa disputa inserida na vontade masculina de exercer a "segregação sexual vertical", permitindo "mulheres apenas tocarem menos prestigiados, papéis de apoio no *metal*, particularmente excluindo mulheres de tocarem guitarra" (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.66).

Apesar dos ataques machistas e sexistas dos homens da cena, a *Petals Blade*, corresponde positivamente, às estatisticas mundiais animadoras de porcentagens de mulheres musicistas no *death metal* (17,6% comparados aos 29,7% de músicos homens) e *thrash metal* (7,1% em relação aos 16,2% de músicos homens), já que o controle masculino do *metal extremo* é enorme (BERKERS; SCHAAP, 2018, p.56).

No Brasil, por ser uma banda de *thrash*/*death metal*, um subgênero extremo mesclado, goza das preferências das musicistas: entre os subgêneros do *metal*, mais tocados pelas mulheres, as categorias "*death metal*" (40 bandas e 6,1%), "*heavy metal*" (37 bandas e 5,7%) e "*thrash metal*" (27 bandas e 4,1%), ocupam os terceiro, quinto e sexto lugares nas procuras

mais recorrentes.[157] Não obstante, a região Norte ser a última em concentração de bandas com mulheres na formação (28 bandas e 4,5%) e Belém-PA ser a antepenúltima capital a contar com a participação feminina em bandas (15 bandas e 2,3%), a *Petals Blade* acabou ficando no bojo dos 64% do total de bandas que contam com alguma instrumentista.[158]

Os bolsonaristas, a *Petals Blade* discorreu, são guiáveis. E, para se manterem nesse "caminho", usufruindo dos privilégios, bajulam, trocam favores, mentem. A banda repetiu uma das frases de "Familicia", logo depois de uma postagem bolsonarista: "VIVEM PRA PUXAR O SACOOOOO DESSA FAMILICIAAAAAAAAAA.....MUUUUUUUUUUUU". Agem para manter os privilégios de uma família patriarcal cristã branca, o núcleo social adorado pelo discurso neoconservador da extrema-direita.

Nos últimos posts, nos quais se vê a derradeira discussão entre bolsonaristas e apoiadores da *Petals Blade*, antifascistas também, uma figura com foto de uma bandeira vermelha tremulando portando a frase "FORA BOLSONARO" e o seguinte comentário: "#PrisãoDaQuadrilhadoBolsonaroCorruptoGenocida#PrisãoDePauloGuedes". Em vista de ter sido um governo de extrema-direita, não livre de corrupção, contribuidor da morte de milhares de pessoas durante a pandemia de COVID-19, praticante de uma política econômica neoliberal privatista e entreguista, os antifascistas viram apenas a saída imediata do cargo de presidente e ministro da economia, a instalação do processo de impeachment de Bolsonaro, como forma de resolver o estado da situação do país à época.

Impeachment e morte, foram as propostas dos antifascistas e da própria *Petals Blade*, vistas nos comentários do *facebook* e na sua produção audiovisual de "*Familicia*", tamanha era a insatisfação com os rumos do país nas mãos de Bolsonaro e, o discurso neoconservador da extrema-direita inundando a cena belenense de *heavy metal*. Norielly observou isso:

> Bernard: Norielly, tu vistes, a enxurrada de comentários do *youtube* e *facebook*? Foi impactante, aquele videoclipe, hein!?
>
> Norielly: Isso mostra o que eles são, de verdade. Então, a gente vê, algumas pessoas que eram da cena, porque eu excluí muita gente do *facebook* dessa época, é, justamente, pra não ficar brigando ou vendo. Pessoal postava cada coisa ridicula, sabe? Eu vi a pessoa postando coisa que o Bala falava e, ficava: "meu Deus do céu!" Sabe, um negócio que o cara ficava: "puta que pariu! Como é que o cara fala essas porras, aí?" O cara, era considerado por muitos, como referência e tal. O meu pai tinha uma palheta que ele pegou no show do *Stress*: "olha essa palheta aqui! Vou jogar essa porra, fora! Como é que esse cara fez isso? Ridículo!" Bagulho muito

[157] FARIAS, S.;NACHTHEXEN, N.(Orgs.). Dentro da cena: entenda a realidade das bandas brasileiras com mulheres. União das Mulheres do Underground. **Matérias (18/03/2021)**. Disponível em: https://uniaodasmulheresdounderground.wordpress.com/2021/03/18/dentro-da-cena-entenda-a-realidade-dasbandas-brasileiras-com-mulheres/. Acesso em: 1 jun.2023.
[158] Idem.

> insano, mesmo. Cara, a gente até deixou de tocar em evento, por saber que ia ter uma banda que, nessa banda, tinha integrante que, o integrante já tinha ameaçado mulher, que era gente que era bolsominion. A gente deixou mesmo, entendeu? A gente não teve esse problema com um integrante ser bolsonarista e ter que botar ele fora. Porque todo mundo sempre foi contra. Assim, de dentro da banda. Inclusive, como a gente viu, recentemente, problemas com bandas aí, que, teve que tirar integrante, porque o cara era bolsominion ou, porque fez alguma besteira, tipo, não respeito mulheres em algum momento ou em algum evento ou em alguma outra banda e tal. Essas cagadas, sabe? (NORIELLY MAGALHÃES, 2022)

Esse exemplo de "*Familicia*" da *Petals Blade* e seu enredamento, envolvendo *youtube* e *facebook*, ao mesmo tempo, ao lado das performances de gosto da banda e usuários(as), é uma repetição do padrão que encontrei em "*Ditador do Metal*" de *R.Bala*. Mas, um padrão de uma produção audiovisual metálica extrema antifascista, antibolsonarista em rede, plataformizada e filiada à páginas do *facebook* feministas e antifascistas, tais quais, "*Valkyrias Rock Brasil*", "*Motim Underground*" e "*Hedflow*".

A nomeada postura de "lacração", taxada pelos bolsonaristas, em relação à *Petals Blade*, que por sua vez, diz respeito mais a incorporação de pautas progressistas ao *heavy metal* e ser *headbanger*. Nesse diagnóstico, fundamento ele junto com Gabriel Tavares (2022, p.28), os bolsonaristas, seja individualmente no *youtube* e *facebook* ou, em coletivo arrumado em páginas e grupos fechados do *facebook* – o que Tavares, a partir de Arantes (et.al, 2021) e Nagle(2017), chamou de "bibocas digitais" que, operam com métodos da cultura "*chan*" -, atribuem a esse *headbanger* antifascista, as alcunhas de "*headbanger* desconstruído" ou "*headbanger* lacrador", por ser contrário ao reacionarismo da extrema-direita e agir em prol do feminismo, do movimento LGBTQUIA+, da luta antirracista e por um Estado democrático de direito.

Logo após o balanço desse caso da *Petals Blade*, outras incertezas sobre as atuações das mulheres na cena *heavy metal* de Belém-PA, vem à minha mente: como relacionaram-se às diversas e diferentes mulheres musicistas e fãs da cena? Tais quais as mulheres não brancas? Quem são as mulheres não brancas musicistas e fãs da cena? Como foram suas trajetórias nela? Quais privilégios, conflitos, negociações e resistências dessas relações vieram à tona?

9.3 "E, aí, era muito imposto, essa visão de, da mulher vocalista branca, do cabelo liso, tocando ali e, tendo aquela sensualidade": Ingrid Lima, Hellen Sousa, Marcela Teixeira e Debby Mota (2015-2025)

Ao me deparar com as mulheres não brancas musicistas e fãs no decorrer desta tese, lidei com as feminilidades não hegemônicas da cena *heavy metal* de Belém-PA. Pelos relatos das minhas interlocutoras, foram apresentadas a mim, suas trajetórias na cena local e

experiências quanto às feminilidades, lesbianismo, negritude, religiosidade, violências de gênero e práticas racistas.

Entrevistei as seguintes mulheres não brancas musicistas e fã.

Ingrid Lima guitarrista e vocalista da banda *Pinup* ("Banda de *garage rock* indo do pós-*punk* ao *hard rock*", Belém-PA) e ex-guitarristas das bandas *Valkyrias* (banda *cover* de *Madame Saatan*, Belém-PA), *Icamiabas* (*heavy metal* com sonoridades regionais indígenas e negras, Belém-PA), Macadabra (*heavy metal* com sonoridades regionais, Belém-PA) e *Klitores Kaos* (*punk*, Belém-PA) (nascida em Bragança-PA (município do nordeste paraense), 12/10/1994, 30 anos, solteira, não tem filhos, possui e mora junto com sua namorada, mulher negra lésbica gênero não-binário, educação básica em escolas privada (Escola Algodão Doce (Pedreira) e Colégio Intelectual (Cidade Nova, Ananindeua, RMB)) e pública (EEEFM Luiz Nunes Direito (Cidade Nova 4, Ananindeua, RMB) e EEEFM Maria Araújo Figueiredo (Cidade Nova 5, Ananindeua, RMB)), graduação em Letras pela Escola Superior Madre Celeste (ESMAC, Cidade Nova 8, Ananindeua, RMB), especialista em Literatura Inglesa pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e morou nos bairros periféricos da Pedreira e Canudos mas, passou mais tempo na Cidade Nova).

Hellen Caroline Sousa vocalista da *Icamiabas*, cantora no circuito de bares da capital paraense interpretando músicas de cantoras do *rock*, *pop* e MPB e ex-cantora da *Mantra Down*(nascida em Lago da Pedra-MA, infância e parte da adolescência em Capitão Poço-PA (município do nordeste paraense), adolescência e vida adulta em Belém-PA, 11/12/1989, 35 anos, solteira, não possui filhos(as), mora com sua namorada, mulher negra lésbica outro classe média baixa, estudou em escola pública (EEEFM Padre Vitaliano Maria Vari, Capitão Poço-PA) e escola privada (Colégio Ipiranga, bairro do Marco, Belém-PA), graduada em Design Gráfico (FEAPA, faculdade privada) e estudante do curso de Tecnologia em Produção Multimídia (UFPA, universidade pública), moradora dos bairros do Marco e, atualmente, Coqueiro (Ananinduea, município da RMB)).

Marcela Cristina Teixeira da Silva (nascida em Belém-PA, 28/05/1986, 38 anos, solteira, não tem filhos(as), mulher negra, cisgênero, heterossexual, classe média alta, educação básica em escolas privadas (Instituto Nossa Senhora dos Anjos (Abaetetuba-PA) e Colégio Teorema (Belém-PA, bairro São Braz, centro)), graduada em Odontologia (Centro Universitário do Pará – CESUPA, universidade privada), trabalha como odontóloga em clínicas privadas, morou em Abaetetuba partes das infância e adolescência até fixar-se no bairro do Marco em Belém-PA).

E, Debora Elen de Souza Mota, a Debby Mota foi baterista na banda *Qualquer Coisa*, baterista e vocalista na banda *Klitores Kaos*, ambas de *punk* (nascida em Belém-PA no anos de 1998, 27 anos, casada, mãe de 1 filha, mulher negra/indígena, pansexual, classe média baixa, Educação Básica completada em escolas públicas, moradora do bairro Cabanagem (periferia da capital paraense) durante infância, adolescência e parte da vida adulta, reside atualmente em Belo Horizonte-MG e trabalha como tatuadora professional na capital mineira)

Ingrid Lima, em um encontro digital na sala do *google meet*, me descreveu alguns capítulos das violências de gênero, pelas quais passou, ao ingressar em sua primeira banda de *rock* como guitarrista:

> Bernard Arthur: Ingrid, aproveitando esse embalo aí, como é que foi, assim, o início, assim, da música pra ti, assim? Foi na família, foi em casa ou em algum outro lugar? Foi o teu primo? Como é que a música apareceu, assim, na tua vida?
> Ingrid Lima: [...] E, entrar numa banda, foi assim, uma experiência que, se fosse, eu acho que se fosse uma pessoa assim, mais, que não tivesse uma intenção muito forte na música, eu acho que eu teria desistido, entendeu? Porque, desde a 1ª vez que eu tentei entrar numa banda, eu senti uma barreira muito grande dos caras, por eu ser mulher. E, eu lembro que essa, 1ª banda que eu tentei entrar, eles ficavam cochichando e tudo mais. Rindo. E, aí, eu cheguei a tocar com eles. Chegaram a fazer comentários, assim: "é, né? Ela toca, né? De verdade, não sei quê". Como se tivesse, já botado pra baixo, que chamando pra tocar, só por tocar, entendeu? Só pra fazer aquela, e, aí, eu nunca esqueço dum dia que, eu, já tava na banda, eu aceitei, né? Aquilo ali, permanecer ali, num lugar, que as pessoas não me tratavam bem. Porque, eu queria ter, né? Uma banda e tudo mais. E, aí, chegou um dia que, eles foram gravar um clipe e, aí, não me chamaram pra gravar. E, aí, foi curioso, porque, a, nós fizemos um ensaio, um dia anterior, eu fui nesse ensaio. Esse ensaio, foi gravado o áudio. Quando chegou no dia, pra gravar o clipe, ninguém me avisou nada. Não botaram, não mandaram mensagem, que ia acontecer tal coisa. E, aí, depois eu vi, a publicação do clipe e, aí, eu escutei a minha guitarra. Então, botaram o áudio que eu estava tocando ali, com a galera, mas, aparentemente, no vídeo, na imagem ali, eles não queriam que aparecesse, uma mulher tocando com eles, entendeu? Eu acho que, ia tirar aquela questão ali, masculina, agressiva, que eles queriam colocar ali, de se impor numa cena. Entendeu? Então, depois desse dia, eu saí da banda e, se fosse outra pessoa, tinha desistido, entende? De tocar, de aprender um instrumento. Se fosse outra mulher, entende? Muito ruim, assim (LIMA, 2024)

Presumidamente, por Ingrid ser mulher, os músicos da sua primeira banda entenderam que, "não saberia tocar" um instrumento como a guitarra. Um instrumento detentor de uma construção histórica segregadora quanto ao seu uso feminino desde início do século XX e que, atribuiu a ele, de modo sexista, o "destino" de ser manuseado somente por homens. Daí, a "surpresa" dos outros músicos quanto à performance de guitarrista feita pela Ingrid. Eles aprenderam com essa construção, uma visão sexista, sobre quem deveria ser guitarrista e quem não deveria em uma banda de *rock*. Tanto que, por estarem "espantados" com esse feito de Ingrid – que acreditavam "impossível" para uma mulher – debocharam dela com piadas sexistas.

E, em relação à participação de Ingrid em um videoclipe da banda, os seus músicos priorizaram a si mesmos, como um meio de perdurar o protagonismo masculino, tendo à frente das imagens do videoclipe, apenas homens. De forma machista e misógina, excluíram Ingrid do clipe, sorrateiramente usaram a gravação do áudio de sua guitarra nele, deixaram intacta a posição de poder masculino no *rock* e seu monopólio da performance agressiva, violenta que esse gênero musical sempre teve como característica.

Com a nossa conversa fluindo, aterrisamos no espaço da raça, o qual, Ingrid uniu às interrogações de gênero, no momento em que respondeu para mim, considerar-se uma mulher negra. E, postou-se a falar acerca da objetificação e sexualização dos corpos femininos, contrapondo-as às maneiras que elas se dão nos corpos femininos negros na cena belenense mais as críticas por, no começo de sua vida artística, usar cabelo liso, exibidoras de mais uma operação da branquitude e do racismo no *rock* local:

> Bernard: Você se identifica enquanto uma mulher negra, certo?
> Ingrid Lima: Sim
> Bernard: Como foi, assim, naquele momento, que você olhou, não sei se isso passou, em algum momento, pela tua cabeça: "pô! Mas, essas mulheres que tão tocando aí, elas não se parecem tanto comigo". Em, algum momento, passou pela tua cabeça?
> Ingrid Lima: Sim. Porque eu tive um momento de transição que, inclusive, as pessoas dizem que, foi, eu mudei até, a minha personalidade. Foi, porque, no início, até antes da pandemia, eu tinha, esteticamente, eu era, esteticamente, diferente. Eu tinha um cabelo alisado, vermelho e, eu me vestia de uma maneira mais feminina. Inclusive, se eu for pegar a imagem do meu 1º show, que foi com a minha banda atual, que foi lá no Gato Verde. E, aí, não sei se tu conheces o Gato Verde, né? É, era um bar que tinha lá em Icoaraci, tudo mais
> Bernard: Na verdade, hoje, é "Ninho de Caba", não é isso? É o atual "Ninho de Caba"
> Ingrid Lima: Era um espaço, bem assim, né? Bem *underground* e, nós fomos, tudo mais. E, aí, era muito imposto, essa visão de, da mulher vocalista branca, do cabelo liso, tocando ali e, tendo aquela sensualidade. Então, eu fui pra lá, tocar no Gato Verde. Eu tava com salto. Às vezes, eu olho essa foto, assim, eu fico assim: "meu Deus! Por quê?" Pra ver como é, é forte, essa influência que, as pessoas tem, sobre os nossos comportamentos. Então, cê percebe muito, visualização positiva, um comentário ou coisas positivas, desse tipo, de mulheres musicistas brancas que tocam e, de certa forma, é, fazem esse tipo de sexualização ali, naquele momento. E, até hoje, eu vejo, né? Mulheres fazendo isso, no *front*. E, aí, via que tinha alguma coisa, é, alguma coisa errada. Porque, era como se eu tivesse performando, eu me sentia performando, até quando eu tava fazendo o meu curso de canto popular, eu me sentia performando. Porque, era obrigatório usar vestido e salto, na EMUFPA. E, aí, eu me sentia desconfortável, fazendo uma coisa que, pra mim, era uma coisa, a melhor coisa, entendeu? Que, era cantar e tocar. Então: "por quê que eu tô me sentindo desconfortável em fazer uma coisa que eu gosto?" Não faz sentido. E, aí, quando foi na pandemia, em 2020, eu tive um momento ali, maior de reflexão. Tinha muita coisa acontecendo. E, aí, eu percebi que, eu tava vivendo, assim, influenciada. Entendeu? Influenciada pelo padrão social, pelas normas ali, da, vamos colocar assim, "cena *underground*", que nós temos aqui. A gente tem uma padronização, assim: "ah, a mulher no front, tem que ser aquela feminina, aquela maquiada, aquela do cabelo liso, aquela mulher branca". E, aí, foi nesse momento, da pandemia, que eu tive, tava acontecendo tanta coisa, que eu precisava ser eu, entendeu? E, aí, eu cortei o meu cabelo, cortei como ele tá agora [curto e cacheado]. Deixei ele,

> cacheado mesmo. E, aí, eu comecei a me vestir, duma maneira que, a gente fala que é uma "mulher desfem", né? "Desfem",que não tem essa feminilidade que, aparentemente, não precisa disso, que se sente confortável, usando roupas confortáveis, roupas que não têm gênero. E, aí, eu comecei a me vestir assim, tocar pra me sentir bem. Entendeu? Fazendo uma coisa que, eu realmente gosto. E, nesse momento, quando isso aconteceu, eu percebi que muitas pessoas, inclusive homens, na época que eu tocava nas *Valkyrias*, que era uma banda, que eu fiz com a Aline, pra tocar *Madame Saatan*, na época que eu tocava com as *Valkyrias*, caras que tinham se aproximado de mim, eles deixaram de falar comigo. Deixaram de falar comigo. E, eu lembro de cada um. E, aí, eu percebi que, pararam de curtir os meus vídeos, entende? Não tinha mais. "Ah, por quê que eu vou assistir o vídeo, duma mulher, que não é daquele padrão". Entende o que eu quero dizer? Então, por mais que eu tenha sofrido todas essas coisas, perdido tudo isso, eu não senti que eu perdi, sabe? Eu senti que, agora, eu tava fazendo um trabalho meu, mostrando como eu era realmente. Aí, quem escuta a minha banda, quem escuta o meu trabalho, é porque gosta do trabalho. Não porque tá ali, por aquela capa, de tá vendo uma mulher sensualizando com uma guitarra, ali, entende? Então, uma coisa, muito mais profunda, acredito eu
> Bernard: Tu achas que, teve um pouco, nisso, aí, tu achas que teve um pouco de racismo?
> Ingrid Lima: Com certeza. Porque, o que eu sempre escutei, tanto de homens, quanto mulheres, inclusive, né? Inclusive, mais de mulheres, nesse ponto, foi mais de mulheres é, que, o cabelo bonito é o cabelo liso. Sempre escutei isso. E, aí, eu alisava o cabelo. Eu passava, assim, eu ia sair, tinha que reservar 3 horas pra eu alisar o cabelo. Pra mim, era sofrimento, ficar assim, alisando e, depois, ia sair, entendeu? Mas, é, pela, pela imagem daquela mulher do cabelo liso branca, então, com certeza, isso é racismo. Entende? Por você não aceitar, ali, o seu cabelo cacheado, o seu cabelo enrolado. E, não aceitar sua própria cor. É, porque, eu vejo muita gente, dizendo que é branco e tudo mais. E, aí, você se percebe, né? Que, não é bem assim. E, aí, eu acho que, começou, eu comecei a ter uma outra visão, ainda, quando eu tava com cabelo liso, quando eu fui pra um clube. E, aí, era num aniversário e tudo mais. Eu ia tocar. E, aí, tinha uma professora nessa, nessa, uma professora de História. Acho que era da UFPA. Não me recordo o nome dela. Uma mulher negra, um cabelo enrolado, cacheado, bem *black*. E, aí, ela me chamou pra conversar. Assim, foi uma conversa bem rápida. Mas, quando, a gente conversou, eu, na época, achei uma pessoa muito agressiva. E, na época, eu fiquei com raiva, entende? Por quê? Porque ela me chamou e, disse que, eu estava me mascarando. Eu fiquei assim: "égua! Como é que a pessoa não me conhece e diz isso de mim?" Entendeu? Ela disse que eu tava me mascarando. Disse que eu tava me maquiando, usando uma maquiagem, ali, pra esconder, o que eu realmente era. Ela disse: "esse cabelo, não é o seu cabelo". Então, ela falou várias coisas pra mim. E, nessa época, eu fiquei muito chateada, muito. E, foi, uma crítica assim, colocada naquele momento e, naquele momento, eu não entendi. E, hoje, eu entendo, sabe? Hoje, eu consigo compreender melhor. Talvez, se, ela tivesse falado, assim, contextualizado, não só jogado, talvez, me fizesse refletir, né? Mas, ela criou, ali, naquele momento, uma provocação. Ela me provocou ali, é, esse pensamento: "poxa! Por quê que ela disse isso?". Eu fui pra casa, pensando nisso. Fui mordida, mas, fui pensando nisso, entendeu? Ela provocou ali, aquele pensamento. Podia ter criado ali, uma reflexão e, contextualizado. Mas, como eu acho que, aquele não era o momento, né? Uma situação, ali, acho que foi por isso, que ela não falou tanta coisa, não contextualizou. Mas, sim. Também, tem a ver com racismo, com certeza (LIMA, 2024)

Antes de se perceber, de tomar consciência que é uma mulher negra, Ingrid adotava padrões brancos de beleza, vestia-se seguindo as expectativas sexistas em torno de sua feminilidade e sua performance sexualizada quando tocava e cantava num show de *rock* ou outro evento musical.

Portanto, em espaços como Bar Gato Verde, hoje Ninho de Caba (bar e local de shows de *rock*, distrito de Icoaraci, RMB) e Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA, bairro de Nazaré, centro, Belém-PA), sentiu-se obrigada a "ter de fabricar sinais de branquitude, tais como cabelos alisados, e encontrar padrões brancos de beleza, a fim de evitar a humilhação pública" (KILOMBA, 2019, p.128) e ganhar o que para ela, à época, era uma "visualização positiva, um comentário ou coisas positivas, desse tipo, de mulheres musicistas brancas que tocam e, de certa forma, é, fazem esse tipo de sexualização ali, naquele momento" (INGRID LIMA, 2024).

Passadas essas experiências, Ingrid reparou que estava vivendo e sendo influenciada "pelo padrão social, pelas normas ali, da, vamos colocar assim, 'cena *underground*', que nós temos aqui" (INGRID LIMA, 2024). Na cena local, impera o modelo de branquitude, o modelo da mulher branca. E, em Belém, na cena *heavy metal*, isso significa, uma permanência histórica, na qual, "o cabelo único das pessoas negras foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos" (KILOMBA, 2019, p.126). Tal permanência, dos tempos coloniais, fez o cabelo de africanos(as) escravizados(as) tornar-se "um símbolo de 'primitividade', desordem, inferioridade e não-civilização". O cabelo africano "foi então classificado como 'cabelo ruim'" (KILOMBA, 2019, p.127).

Durante esse processo histórico colonial, pessoas negras "foram pressionadas/os a alisar o 'cabelo ruim' com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias européias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados 'sinais repulsivos' da negritude" (KILOMBA, 2019, p.127). Esse padrão branco de cabelo chegou aos tempos atuais, mostrou-se e, mostra-se ainda, dominante. Ele impediu, por um tempo, Ingrid de ver e se conscientizar do potencial politico do seu cabelo natural, negro.

Disse, por um tempo, porque ao chegar na fase da pandemia global de covid-19, em um instante de reflexão sobre sua identidade, pensou que "tava acontecendo tanta coisa, que eu precisava ser eu, entendeu? E, aí, eu cortei o meu cabelo, cortei como ele tá agora [curto e cacheado]. Deixei ele, cacheado mesmo. E, aí, eu comecei a me vestir, duma maneira que, a gente fala que é uma 'mulher desfem', né?" (INGRID LIMA, 2024). Ingrid, a partir dessas considerações, reconheceu o seu cabelo como sendo "o instrumento mais importante da consciência política", um transmissor duma "mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial"(KILOMBA, 2019, p.127). E, identificou também que, sua nova maneira de se vestir, a fazia se "sentir confortável, usando roupas confortáveis, roupas

que não têm gênero" (INGRID LIMA, 2024), um modo de se vestir contrário a "essa feminilidade", a feminilidade branca da cena local.

Sendo mais preciso com as informações cedidas por Ingrid a mim, depois de passar uma boa parte de sua vida aprendendo que "cabelo bonito é o cabelo liso" e gastando horas em salões de beleza para alisar seus cabelos, vivenciou no pré-pandemia de covid-19, o impacto da primeira tomada de consciência quanto à sua identidade negra, em um clube no qual apresentou-se durante um evento social. Uma professora de História da UFPA, uma mulher negra, lhe confrontou, afirmando que "esse cabelo, não é o seu cabelo" (INGRID LIMA, 2024). Ingrid não achou essa a melhor abordagem para falar desse assunto, entretanto, ela causou-lhe reflexões e, posteriormente, viu que a estética usada por ela tinha a ver com a branquitude e racismo.

Deduziu que, seus cabelos cacheados "são políticos e moldam as posições de mulheres negras em relação a 'raça', gênero e beleza. Em outras palavras, eles revelam como negociamos políticas de identidade e racismo" (KILOMBA, 2019, p.127). As perdas de contatos e interrupções das visualizações nas plataformas digitais dos trabalhos musicais de Ingrid por parte de alguns fãs, após suas mudanças no cabelo e indumentária, mostraram-se "respostas de desaprovação a tal redefinição e revelam a ansiedade branca sobre perder o controle sobre a/o colonizado/a" (KILOMBA, 2019, p.127). De um certo jeito, elas alertam Ingrid de que "ela está se tornando muito negra ao mostrar muitos sinais de negritude" (KILOMBA, 2019, p.127). Concorrentemente, significou que ela "está mostrando sinais de independência e descolonização em relação às normas brancas, um fato perturbador para o público branco" (KILOMBA, 2019, p.127-128), as normas brancas e o público branco da cena *heavy metal* de Belém-PA.

Hellen Caroline Sousa enquanto discutíamos sobre sua trajetória na cena belenense, num encontro no Shopping Castanheira (Ananindeua, RMB), mostrou suas primeiras identificações das práticas machistas (objetificação dos corpos femininos) e misóginas (vaias e gritos machistas direcionadas às mulheres musicistas da *Consenso Ilusivo*) em um show da *Madame Saatan*, no Pier do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (centro histórico, bairro da Cidade Velha), quando do lançamento do seu "*Peixe Homem*" (2011), terceiro e último álbum, a banda feminina, já extinta, *Consenso Ilusivo*, abria o espetáculo:

> Bernard: *System Of a Down*, nossa! Outra banda que, a gente [eu e meus colegas do ensino médio] crucificava. Todo dia, a gente crucificava o *System Of a Down*
> Hellen Caroline: Foi nessa do cursinho, que eu comecei a ir nos shows, aqui em Belém
> Bernard: Aonde? Tu te lembras?

> Hellen Caroline: Teve a época que teve o, "*Memorial do Rock*" [ano de 2005]. Eu fui em todos.
> Bernard: Lá no *Memorial dos Povos*
> Hellen Caroline: Eu fui em todos. Na época, a minha irmã trabalhava na Cultura, então, tipo, ela conseguia ingresso pra mim, eu ia. Às vezes, ela conseguia ingressos de show pra mim.
> Bernard: Então, tu chegaste a ver o *Mosaico de Havena*? *Delinquentes*? *Euterpia*?
> Hellen Caroline: Euterpia, porra! Eu gostava muito de Euterpia [banda que tinha a frente Marise Brito nos vocais]. Gostava muito de Euterpia. É, Suzana [Suzana Flag, banda que tinha a frente dos vocais Suzane Melo].
> Bernard: A própria Madame [*Madame Saatan*, banda de *heavy metal* que tinha a frente dos vocais Sammliz, a mesma de *As Morganas*, banda dos anos 1990] tocava lá
> Hellen Caroline: Égua! Fui no show com a Madame. Muito firme. Lá, no Pier das Onze Janelas
> Bernard: Foi o lançamento, acho, do terceiro álbum deles
> Hellen Caroline: Sim. Égua do show. Que, teve até, uma banda das meninas de Castanhal. Nem tem mais essa banda
> Bernard: *Consenso Ilusivo*
> Hellen Caroline: Sim. Essa mesma. Aí, égua, esse dia, eu acho, foi, acho que foi uma das primeiras vezes que, eu vi, assim, os caras sendo escroto com as meninas no palco. Sabe? As meninas tocando lá e, eles, gritando: "gostosa" e, não sei o quê. Vulgarizando mesmo, sabe?
> Bernard: Foi a 1ª vez que tu te deparou com o machismo?
> Hellen Caroline: É. Dali, daquele meio, assim.
> Bernard: A misoginia
> Hellen Caroline: É, porque, tipo, a Sammliz lá, beleza. Foda. Aí, as meninas chegaram pra tocar antes. Agora, sempre que, eu ia, nos de *Metal* [shows de *heavy metal*], eu sentia
> Bernard: Depois que tu viste isso, assim, no show do *Madame*, o que tu achou? Tu achou horrível?
> Hellen Caroline: Eu achei isso escroto, assim, para um caralho. Eu fiquei me imaginando na situação delas, sabe? É, porra! É, uma situação muito escrota. Tu tá ali, fazendo o teu trabalho e, as meninas, tocava assim, bem. Não era: "nossa, que excelente!". Mas, tipo, porra! Elas tavam começando, velho! E, os caras lá, assim, enchendo o saco. E, tu tá ali, só tentando fazer, o que tu tava ali, predisposta a fazer, né? Mas, enfim (HELLEN SOUSA, 2022)

Hellen defendeu que ficou, muitas vezes, como observadora dessas práticas machistas e, não teve nenhuma situação pela qual sofreu com elas. De fato, ela chegou a afirmar que, sua próximidade com os homens roqueiros e do *metal* nas épocas de cursinho e idas aos shows, somado ao jeito tido como "masculino" de se vestir, fez ela ser encarada como "uma deles", uma "*insider*" dos meios metálico e roqueiro masculinos e, não ser vítima de ações machistas:

> Bernard: E, assim, a gente tá falando de um momento, né? Que tu começaste a ir pra show, né? Um momento, assim, tu tava muito inserida, assim, nas rodas, né? Desses teus colegas de cursinho. Todos eram homens. E, no teu caso? Chegou a haver algum tipo, é, dessa agressão? De te tratarem de maneira machista? Chegaste a perceber isso, contigo, assim?
> Hellen Caroline: Comigo, como eu te falei, eu sempre tive num meio, eu tive, assim, um meio muito bacana. Eu me envolvi com pessoas muito bacanas. Então, comigo mesma, não há. Até porque, eu, o meu perfil, assim, é, eu era magra, alta e eu sempre me vestia, assim, bem jogada. Então, eu meio assim, que, eu acho que eles me consideravam como outro menino, ali, no meio deles, sabe?
> Bernard: Era isso o que ia perguntar

> Hellen Caroline: Era mais ou menos assim. Era como se eu fosse um outro menino, no meio dos meninos
> Bernard: E, é incrível, né? Se tu tivesses uma meneira, digamos, tida como "feminina", ai, parece, que seria uma ameaça, né?
> Hellen Caroline: Aí, já seria outra coisa. Aí, eu acho, por isso, pelo fato de eu me vestir, mais assim, largada, mais jogada e, por eu me envolver com outras meninas, então, pra eles, tava, tipo, já que eu não vou pegar, é como se fosse meu amigo. Acho que seria mais ou menos, esse pensamento deles, assim. Isso, eu acho, deve ser o fato de eu não ter sofrido, assim, as questões do machismo
> Bernard: Mas, é, mas, eram coisas [práticas machistas] que tua via, né? Mas, é, não nunca chegou a acontecer contigo? Mas, era perceptível?
> Hellen Caroline: Sim. Acho que, eu também, porque eu sempre fui alta. Aí, não se metiam muito comigo (HELLEN SOUSA, 2022)

Afora essa "masculinização", algo escolhido por Hellen, parte da sua construção identitária e peça das suas, digamos, "aceitação" no grupo masculino de roqueiros e *headbangers* da cena e "defesa" contra suas violências machistas, ela assegurou se relacionar com mulheres, ser lésbica. Sua sexualidade lésbica, segundo suas palavras, "pra eles, tava, tipo, já que eu não vou pegar, é como se fosse meu amigo. Acho que seria mais ou menos, esse pensamento deles, assim. Isso, eu acho, deve ser o fato de eu não ter sofrido, assim, as questões do machismo". Eu, nessa hora da entrevista, não abordei mais a sua sexualidade lésbica com ela e, terminei partindo para o seu marcador racial, sua identificação como mulher negra. Nisso, ela alegou mais sobre raça e sexualidade. Sendo bem certeira, alegou menos sobre racismo e, mais sobre as gradações da cor negra, as dificuldades de se identificar como negra no Brasil por isso mais as falas lesbofóbicas recreativas que ouviu no meio musical roqueiro:

> Bernard: Então, aí [no meio do *heavy metal*, do *rock* em geral], entre as mulheres, é, um predomínio de mulheres brancas. E, aí, no caso, é, eu posso dizer que, você se identifica, né? Enquanto mulher negra?
> Hellen Caroline: É, aquele negócio, né? No Brasil, é meio difícil, tu dizer: "ah, eu sou negra" ou "eu não sou negra", porque, tipo, eu sou escura demais pra ser considerada branca e, eu também, sou clara demais, pra ser considerada negra. Então, eu fico, meio, naquele limbo, assim
> Bernard: Entendo. Mas, assim, em algum momento, é, chegou a ocorrer alguma situação de racismo, por exemplo, no meio?
> Hellen Caroline: Eu acho que pelo fato de eu não ser tão negra, não me ocorreu, assim. É, na verdade, não, nunca, eu acho que não, nunca me ocorreu. Não, assim, que eu tenha, se aconteceu, eu não percebi. Entendeu?
> Bernard: Entendo
> Hellen Caroline: Eu acho que, mais pelo fato, é, de ser homossexual, do que ser negra. Mas evidente.
> Bernard: Tu achas, digamos assim, a homofobia, do que, o racismo?
> Hellen Caroline: É, eu acho que, é mais isso, assim. Mas, no meio da música, nem tanto. Até, porque, pros caras do meio, ali, assim, pra eles é, super firme, né?
> Bernard: É?
> Hellen Caroline: Porque, é, aquele negócio da fantasia dos caras. Meio que, idiota, às vezes, né? Ah, de duas meninas e tal. Aí: "ah, se eu tivesse no meio", algumas coisas, assim, sabe?

> Bernard: Chegaste a ouvir esses comentários? Assim, alguma vez?
> Hellen Caroline: Já, já. Ixe, normal. Coisa normal da vida, assim, infelizmente.
> Bernard: No meio da música?
> Hellen Caroline: Já. Às vezes, o cara tira sarro, como se fosse tom de brincadeira, sabe? Mas, tu sabes...
> Bernard: Tem um tom homofóbico pra caramba, né?
> Hellen Caroline: É, disfarçado
> Bernard: No caso, lesbofóbico. É uma lesbofobia
> Hellen Caroline: Disfarçado, assim, de brincadeira
> Bernard: Você, também, vê que, tanto público, quanto músicos, musicistas, é, ainda é, uma minoria, digamos? Tipo assim, você enquanto mulher, lésbica, musicista, cantora, é, meio que, uma minoria, né? No meio da música, né?
> Hellen Caroline: Ainda é. Ainda é, um pouco. Apesar de que, eu, assim, no meu meio, eu conheço mais. Acho que é mais pela bolha ali, que eu convivo. Mas, hoje em dia, eu já conheço mais. (HELLEN SOUSA, 2022)

Na cena belenense, Ingrid Lima vivenciou, diretamente, as práticas machistas, sexistas, misóginas e racistas. Já, Hellen Caroline Sousa, indiretamente, conviveu com as práticas machistas, não sofreu racismo e, diretamente, lidou na companhia de comportamentos homofóbicos. Precisamente, comportamentos lesbofóbicos recreativos. Se, Hellen encarou dizeres "jocosos" lesbofóbicos em suas atividades musicais que, tinham por trás da "piada", a objetificação sexual de corpos femininos negros lésbicos e, o objetivo final de satisfazer as fantasias sexuais de homens cisgênero heterossexuais – apesar de ter acontecido no plano discursivo, ainda permanece, uma violência de gênero gravíssima -, Ingrid Lima, na entrevista que tive com ela, logo após, falarmos de machismo, sexismo, misoginia e racismo pelos quais passou na cena local, descreveu a extensão dessa lesbofobia, quando referiu sua sexualidade lésbica:

> Ingrid Lima: Não te digo, nem como, não só como artista, não só como musicista, mas, falando das minhas relações, das minhas relações, é, pessoais. Eu me relaciono com mulheres e, foi nítido. Foi muito, assim, foi na minha cara. Eu levei na minha cara, digamos assim, porque, desde quando eu assumi, a minha identidade, como mulher preta, é, o meu cabelo, tudo mais, pessoas que conversavam comigo, mulheres que conversavam comigo, que gostavam de mim e se atraiam por mim, elas deixaram de conversar. Entendeu? Deixaram de conversar. Até hoje, eu vejo, assim, mensagens: "nossa! Mas, por quê você fez isso? Você era tão bonita". Eu escuto muito isso: "você era tão bonita. Seu cabelo era tão bonito". Então, assim, aparentemente, eu me tornei feia, pra essas mulheres, que antes, se atraiam por mim. Entendeu? Então, é, é uma demanda muito grande, é uma pressão social muito grande, entende? (LIMA, 2024)

Ingrid Lima, nas suas atividades na cena local, tomaram parte vários tipos de violência de gênero e opressão racial: machismo, sexismo, misoginia, heterossexualidade compulsória, racismo e a lesbofobia. Dentre elas: as operações racistas da branquitude evidenciadas por uma forte ideologia do branqueamento – um ideal de beleza branco - quanto ao seu cabelo cacheado (insistência no uso de cabelo liso) impostas por familiares, amigas, homens da cena

e pessoas próximas; práticas de disciplinarização do corpo feminino, tanto na cena local (shows) quanto em espaços institucionais (EMUFPA), via regras, para coagir a caber em um modelo de feminilidade branca (usar, obrigatoriamente, vestido e salto alto, durante as aulas de canto popular na EMUFPA); e, práticas machistas homofóbicas – a lesbofobia, para ser exato -. Elas conduziram Ingrid à diminuição do seu círculo social, afastamento e corte de relações por parte de pessoas próximas a ela, exclusão de certos lugares antes frenquentados normalmente por ela e o descobrimento feito por ela de vereditos racistas oriundos dessas mesmas pessoas, antes próximas, referentes à sua transição de cabelos alisados para cabelos cacheados.

Paralelamente, mesmo ante às violências existentes na cena local e sofridas por Ingrid e Hellen, existiu e, ainda existe, espaço para se afirmar como musicista, tematizar nas letras de suas músicas narrativas sobre mulheres marcantes para a História da Amazônia, mostrar na arte da capa de álbuns de suas bandas a postura combativa histórica das mulheres amazônidas e fazer eventos próprios voltados para o público feminino, bandas formadas por mulheres e debates sobre a igualdade de gênero. Assim foi, por exemplo, no caso da *Icamiabas*, banda formada por mulheres na qual Hellen é a vocalista, quando do show de divulgação de "*Rebelião*", seu primeiro álbum, que havia sido lançado em 30 de setembro de 2021, falou ao *A Província do Pará* do dia 19 de novembro de 2021, periódico local: "Com um repertório autoral focado em temas amazônicos, apostamos no rock regional para expressar a memória cultural e a força da mulher na música".[159] *A Província do Pará* sobre o significado do nome da banda e seu histórico escreveu "O nome da banda é inspirado no nome dado à lenda das tribos guerreiras que viviam na região amazônica, tribos estas compostas exclusivamente por mulheres, formando assim uma sociedade matriarcal".[160] A lenda "provém dos relatos da literatura, da época da expansão e exploração espanhola na região dos Andes e posteriormente no livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade".[161] E, ela "fez com que os europeus fizessem um paralelo com a lenda das Amazonas, batizando assim toda a região onde habitamos hoje com o nome das guerreiras da mitologia grega".[162]

Fig.162e163:Capa do 1º álbum da *Icamiabas* "*Rebelião*" (2021) e foto de uma das primeiras formações da banda

[159] A PROVÍNCIA DO PARÁ. Banda de rock feminino Icamiabas faz show em Belém. **Entretenimento (19/11/2021)**. Disponível em: https://aprovinciadopara.com.br/banda-de-rock-feminino-icamiabas-faz-show-em-belem/. Acesso em: 28 set.2022
[160] Idem.
[161] Ibidem.
[162] Ibidem.





Fonte: BANDA ICAMIABAS. **Fotos de Banda Icamiabas**. Disponível em: https://www.facebook.com/icamiabasband/photos_by. Acesso em: 13nov2024.

O repertório de músicas da *Icamiabas*, a qual Hellen referiu-se na entrevista concedida à *A Província do Pará*, centrado em "temas amazônicos" para "expressar a memória cultural e a força da mulher na música", foi notado em "Rebelião", faixa-título do seu 1º álbum e, na qual, a letra diz assim: "*Xinguanas em oposição/Celebram a rebelião/O eco de sua voz/Soando está dentro de nós/Fazendo o moitará/Consciente está do seu lugar/Mostrando sua força/Sempre a lutar, índia a guerrear/Yamuricumã, cheguei/Huka huka lutarei/Huka huka vencerei/Yamuricumã, rebelei/Tocando flauta sagrada/Para saudar mulher kamaiurá/Provando que o feminino/Em seu posto está e vai ficar/Chocalho no tornozelo/Aprende a respeitar pra não te faltar/Minha arma empunho com firmeza/Um presente dado pela natureza*".[163]

Com seu "*rock* clássico com *folk* amazônico" assinado por Daleth Oliveira em O Liberal de 21 de outubro de 2021[164] ou, "*metal amazônico*" denominação dada por Hellen (HELLEN SOUSA, 2022), a *Icamiabas* em "*Rebelião*" fala do *Yamurikumã* (significa "hipermulher" na língua *tupi* ou, Jamurikumalu na língua *aruak* com o mesmo significado)[165], ritual praticado pelo povo *Kuikuro*, residente no Parque Nacional do Xingu (Mato Grosso-MT), mas, participam outros povos indígenas do Alto Xingu (*Aweti*, *Kalapalo*, *Kamaiurá*,

[163] Letra da música cedida por Hellen Caroline Sousa, ao ser solicitada quando me concedeu a entrevista.
[164] OLIVEIRA, D. Mulheres de Ananindeua misturam *rock* clássico com *folk* amazônico. **Jornal O Liberal (Ananindeua, 21/10/2021)**. Disponível em: https://www.oliberal.com/ananindeua/mulheres-de-ananindeua-misturam-rock-classico-com-folk-amazonico-1.450118. Acesso em: 28 set.2022.
[165] DAEHN, R. Três perguntas para o antropólogo do Museu Nacional, Carlos Fausto. Correio Braziliense. **Diversão e Arte (11/08/2011)**. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/08/11/interna_diversao_arte,265152/tres-perguntas-para-o-antropologo-do-museu-nacional-carlos-fausto.shtml. Acesso em: 9set.2025.

Matipu, *Mehinako*, *Nahukuá*, *Naruvotu*, *Trumai*, *Wauja*, *Yawalapiti*) e, no qual "Celebram os ritos cerimoniais desta festividade apenas as mulheres; os homens, quando permitido, são espectadores e alvo do escárnio e agressividade daquelas" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.101-102). Durante "as comemorações, as mulheres se transformam em "hipermulheres". Elas assumem atitudes e papéis que a comunidade reconhece como características dos homens: o protagonismo (no canto, na dança, no espaço), a agressividade (na disposição sexual, nas lutas corporais); e manifestam uma linguagem obscena (a fala no limiar do agressivo e cômico)" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.101-102). Elas "ridicularizam seus parentes e companheiros por meio de brincadeiras e piadas ofensivas, inclusive atacam sexualmente os homens, que, na posição passiva, demonstram medo e geralmente tentam fugir às investidas" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.101-102). Também "se engajam em competições físicas, performando as lutas corporais do esporte conhecido como *huka-huka*, praticado por vários povos xinguanos" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.101-102). E, o *Yamurikumã*, este "era um ritual amplamente praticado em todo o território amazônico, onde as mulheres tomavam os pertences dos homens — cocares de penas, lanças, arcos, flechas e braçadeiras — e se apropriavam do espaço masculino da aldeia", antes dos colonizadores europeus invadirem e ocuparem a região.[166]

A *Icamiabas* inicia a letra falando, justamente, das mulheres indígenas do Parque Nacional do Xingu (Mato Grosso-MT, Alto Xingu), também denominadas de "xinguanas", por serem moradoras dessa área e, em referência à Associação *Yamurikumã* das Mulheres Xinguanas, entidade coletiva fundada por elas em 2009.[167] Pontua a participação delas no *Yamurikumã* pela palavra *moitará* ligada "aos rituais de trocas alto-xinguanos" ("*Fazendo o moitará*/*Consciente está do seu lugar*"), pois "*moitará* firmou-se como palavra por meio da qual indígenas de todo TIX (Território Indígena do Xingu) se referem, em língua portuguesa, às diferentes trocas de bens entre pessoas" (HORTA, 2023, p.13) e protagonizando ações reconhecidas como dos homens ("*Mostrando sua força*/*Sempre a lutar, índia a guerrear*/*Yamuricumã, cheguei*/*Huka huka lutarei*/*Huka huka vencerei*/*Yamuricumã, rebelei*"). Também, por esse relato do *Yamurikumã* feito na letra da música "*Rebelião*", a *Icamiabas* retirou o véu sob as relações entre homens e mulheres Kuikuro "que binarismos hierárquicos regem as relações interpessoais nessas comunidades" (CAVALCANTE;

[166] REVISTA XAPURI. Yamurikumã e o Mito das Amazonas: A Lenda Revisitada. **Mitos e lendas (6/03/2025)**. Disponível em: https://xapuri.info/yamurikuma-e-o-mito-das-amazonas/. Acesso em: 9set2025.
[167] INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Mulheres Xinguanas cada vez mais fortes por meio da Associação Yamurikumã. **Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 13/03/2015)**. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/mulheres-xinguanas-cada-vez-mais-fortes-por-meio-da-associacao-yamurikuma. Acesso em: 9set2025.

PREZOTTO, 2021, p.107), já que "as mulheres não poderem se deslocar por alguns caminhos da praça central da aldeia ou serem proibidas de ocupar alguns espaços específicos, como o *Kwakutu*, local cerimonial dos homens, onde se reúnem para cantar/contar histórias ou, simplesmente, descansar afastados de suas casas" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.107) e o momento ritual do *Yamurikumã* é a hora em que essas mulheres Kuikuro e do Alto Xingu "o poder – ainda que de forma temporária – é das mulheres. São elas as guerreiras, as líderes e as que comandam a procura erótica/sexual" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.107), instante em que "A elas, cabe o protagonismo na procura sexual, o direito ao discurso que critica e ao riso que ridiculariza; a eles, cabe a fuga ou a aceitação silenciosa. As hipermulheres são os hiperseres *kuikuro* que desconstroem, porque deslocam, as relações de gênero, são elas que encarnam o poder capaz de alterar o funcionamento da sociedade" CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.109-110). Portanto, elas, as xinguanas, as hipermulheres, cantadas e versada pela *Icamiabas*, "são excesso e se excedem; elas tomam, em alguns momentos, até por meio da força física, os papéis que desejarem, ocupam os lugares sem restrição alguma e, na total liberdade, divertem-se" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.110). Quer dizer, em "*Jamurikumalu*, "as mulheres realizam uma cerimônia na qual assumem a posição de agentes" (FÉLIX; REGO, 2015, p. 218); na dualidade do agente e do passivo, do Eu e do Outro, elas assumem a posição privilegiada do Eu. Para Beauvoir (1970), o grupo com poder social, o Eu/Um é aquele que se define. Dessa forma, as mulheres *kuikuro* deixam de ser definidas por homens para se autodefinirem e, a partir disso, definirem os homens enquanto (temporariamente) inferiores" (CAVALCANTE; PREZOTTO, 2021, p.109).

As mulheres indígenas da Amazônia são tematizadas pela *Icamiabas*, suas histórias e culturas são trazidas à público, assim como suas agências e resistências. Ela o faz tocando o seu "*metal amazônico*", totalmente contrário, visual e verbalmente, aos exemplares europeus e norte-americanos, sedes originais do *heavy metal*. Nas letras e artes, elimina o homem branco europeu guerreiro (reis, militares, cavaleiros, mercenários, piratas, imortais), sintetizado maiormente, no *viking*, o guerreiro pagão do norte europeu e seus feitos históricos. E, quanto às mulheres brancas europeias guerreiras, muito citadas enquanto lutadoras vikings, feiticeiras, bruxas, rainhas, criminosas, criaturas mitológicas, suas histórias não recebem maior atenção. Muitos desses(as) personagens brancos(as) europeus(péias), historicamente, estiveram envolvidos nos processos de invasão, ocupação e colonização das Américas e Amazônia, nos quais, cometeram genocídio dos povos originários e africanos, além de os ter escravizado. Partindo dessas observações, o metal amazônico da *Icamiabas* trilha um caminho

decolonial, quebra com o paradigma metálico europeu norte-americano branco ocidental de enaltecimento de uma história européia e norte-americana, passa a falar da História da Amazônia, das culturas dos povos indígenas da região e, o aspecto mais singular entre esses, a atenção às mulheres da Amazônia, às mulheres indígenas. Dessa forma, é mais acertado que, a *Icamiabas* opta por um feminismo decolonial, no qual considera as narrativas, diversidade e diferenças das mulheres de cor oprimidas pelas violências do processo colonial, tais quais, as mulheres indígenas. E, assim, potencializa suas resistências a essas violências e consagra suas lutas históricas contra tais desigualdades, em músicas como "*Rebelião*", na qual, enaltece a combatividade das mulheres indígenas xinguanas. Por esse prisma, é um caminho contrário ao da *Rhegia*, banda local também partidária de um *heavy metal* melódico com sonoridades locais e temáticas amazônicas, todavia, o guerreiro indígena é a figura central de suas letras e artes das capas de seus *EP* e 1º álbum, uma figura masculina (Seção VII, item 7.2). A *Icamiabas*, com o seu *metal amazônico* comunica uma quebra com o patriarcado, ainda muito vigente, em muitos povos indígenas da Amazônia, como os do Alto Xingu.

Esse repertório visual e verbal do *metal amazônico* de cunho feminista decolonial, também o é assim, por conta do seu aspecto sonoro que expressa "a regionalidade amazônida através da mistura de sonoridades, o grupo incorpora a percussão, como o marabaixo, djembe, caxixis e pau de chuva ao *rock* clássico com guitarra, baixo e bateria", algo feito com muita pesquisa histórica e ensaios.[168] A *Icamiabas*, para executar plenamente, sua musica pesada regional, precisa inserir instrumentos locais que possam produzir um som amazônico capaz de se conectar com o seu *heavy metal* e, assim, criar o "*metal amazônico*".

Uma observação final quanto a atuação da *Icamiabas* e suas repercussões na vida de musicista de Hellen na cena local. A banda foi além de ser formada por musicistas mulheres, gravar um álbum autoral e apresentar-se ao vivo. Voltou-se para a realização de eventos: o *FemmeFest*. De acordo com matéria do G1 Pará do dia 25 de fevereiro de 2021 sobre sua segunda edição (6/03/2021) "O festival é realizado por mulheres e quer fortalecer a presença feminina na área da cultura, em um ano em que muitas pautas foram canceladas e as artistas ficaram prejudicadas", em função da pandemia de covid-19, acontecida naquele ano.[169] Um "projeto selecionado na Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, em edital do Governo do

[168] OLIVEIRA, D. Op.cit.,

[169] G1 PA. '*Femmefest*', festival de Belém sobre presença feminina na arte e cultura, realiza bate-papo sobre a nova edição. **G1 PA/Pará/Rede Liberal (25/02/2021)**. Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/02/25/femmefest-festival-de-belem-sobre-presenca-feminina-na-arte-e-cultura-realiza-bate-papo-sobre-edicao.ghtml. Acesso em: 29 mai2023.

Pará, por meio da Secult", projeto esse submetido pela banda para captar recursos públicos que viabilizaram sua realização.[170]

Fig.164 e 165: Cartazes de divulgação das participações da *Icamiabas* nas duas edições do *FemmeFest* (7/03/2020 e 27/02/2021)





Fonte: ICAMIABAS. Fotos de banda Icamiabas. Disponível em: https://www.facebook.com/icamiabasband/photos_by. Acesso em: 28 set.2022

Embrionariamente, em outra publicação, do jornal *O Liberal*, do dia 6 março de 2021, o *FemmeFest* "nasceu no ano passado com a ideia de realizar um evento para arrecadar dinheiro para a gravação do álbum da banda", frisou Hellen Caroline. Mas "em meio ao processo de organização, acabou inserindo outras bandas de *rock* formadas por mulheres e nasceu o festival" (O LIBERAL, 6/03/2021, CADERNO CULTURA, SEÇÃO ARTE, P.2). A partir daquela segunda edição do *FemmeFest*, prossegue Hellen "Agora a gente está conseguindo abranger mais mulheres e linguagens artísticas em mais lugares do país" (O LIBERAL, 6/03/2021, CADERNO CULTURA, SEÇÃO ARTE, P.2). E, referindo-se a primeira edição de 7 de março de 2020 "No ano passado convidamos apenas bandas de *rock*, mas esse ano abrimos espaço para outros gêneros, vai ter um grupo de carimbó de Belém formado apenas por mulheres" (O LIBERAL, 6/03/2021, CADERNO CULTURA, SEÇÃO ARTE, P.2).

O evento sendo feito por mulheres, para mulheres, pelas mulheres e percebendo a necessidade de abranger diferentes gêneros musicais e outras dimensões artísticas (exibição de ensaios fotográficos feitos por fotógrafas, performances teatrais por atrizes, literatura feminista) e políticas (conversas com mulheres envolvidas em movimentos sociais e ocupando cargos públicos), Hellen Caroline e Sheila Moutinho da *Icamiabas*, disseram na

[170] Idem.

reportagem do G1 Pará, que queriam com esse projeto do festival abordar "formação de uma nova consciência amazônica através da disseminação da música, poesia, teatro e das diversas formas de fazer cultura, ressaltando a transversalidade que um festival pode apresentar".[171] Segundo elas, acerca da sua segunda edição "o festival, de slogan "As Três Marias", extrapolou as barreiras de Belém e conta com convidadas de outros estados e do interior do Pará".[172] Com esse tema central, o *FemmeFest II* "passeia por referências como o Quilombo do Abacatal, o livro feminista Novas Cartas Portuguesas e a presença feminina na Cabanagem".[173] A programação dela teve "shows da Banda *Icamiabas*, Grupo *Encanto do Tambor*, *Aurora Punk*, Banda *Amurians* e *Brenda Zeni*. As performances ficam por conta do Coletivo *Mulheres de Ananindeua em Movimento* e de Tarsila França. Já os bate-papos e palestras terão a presença de Lívia Noronha, Eliana Bogéa e do Coletivo *Tudo Pelas Mulheres* (TPM)" e foi transmitida pelo seu canal do *youtube*.[174]

Com a *Icamiabas* promovendo esse tipo de evento, Hellen pode participar mais ativamente da cena local, dotando ela de espaços e eventos para as musicistas de *rock*, as fãs do gênero e demais mulheres de outros setores sociais (literatura, fotografia, teatro, política, movimentos sociais) e, através deles, socializar experiências, conscientizar sobre as pautas feministas e mobilizar ações em prol da igualdade de gênero na Amazônia.

E, Ingrid Lima, sobre o lado positivo de ser uma musicista da cena local, lembrou do seu início como guitarrista, vocalista e a iniciativa de reunir uma banda apenas de mulheres musicistas, após uma participação rápida, negativa e opressora em uma banda na qual a maioria dos seus integrantes eram homens e só ela de mulher:

> E, é muito diferente de você entrar no estúdio e, tá rodeado de meninas. Então, parece que elas te entendem melhor. Porque você é uma mulher. Então, é, eu percebi que é muito melhor tocar com mulheres, com musicistas. Porque, não tem isso de tá, nunca me ocorreu, entendeu? De tá tocando ali, aí, a menina chegar e, falar assim: "ah, por quê tá fazendo isso? Tem que fazer de outra maneira". E, se meteu, pedir para pegar a minha guitarra, pra me mostrar, o que é o cúmulo, pra mostrar como se toca. Isso nunca ocorreu. Isso só me aconteceu com homens, entende? E, eu acho que, foi aí, que teve um impulso inicial pra eu começar a tocar o *rock* e querer formar uma banda com mulheres. Foi daí. Inclusive, depois que a gente começou a ensaiar e, gravava os vídeos, é, primeiro, foi um dos primeiros shows que eu fiz, foi com essas 2 meninas. E, nós tocamos no Centro Histórico. E, a Sammliz apareceu. Sammliz apareceu lá. E, foi a maior onda. Pessoal queria quebrar tudo lá, porque ela apareceu e, ela subiu no palco e, a gente tocou com ela. Entendeu? Acho que isso causou, na época, muito impacto. Porque, eram mulheres tocando e, a Sammliz

[171] Ibidem.
[172] Ibidem.
[173] PORTAL BELÉM. *II Femmefest* promove o protagonismo feminino em edição virtual. Portal Belém. **Entretenimento (8/02/2021)**. Disponível em: https://belem.com.br/noticia/3214/ii-femmefest-promove-o-protagonismo-feminino-em-edicao-virtual. Acesso em: 10set.2025.
[174] G1 PARÁ. Op.cit.,

> cantando. Então, eu via que o pessoal ficava revoltado, entendeu? Inclusive, eu escutei, a galera falar assim, que a gente não sabia tocar, os caras falando, né? Que, a gente não sabia tocar. É, desligaram meu amplificador, entendeu? Eu tive que ir lá, descer do palco. Na hora, a galera tocando e, ligar a minha guitarra de novo. Então, foi muita onda, assim, nesse dia (LIMA, 2024)

Aqui, após aprender a tocar violão e guitarra (primeiro com um primo e, depois em um projeto social sobre música em escola pública na Cidade Nova, bairro de Ananindeua, município da RMB), além da sua efêmera e violenta passagem por uma banda masculina, tentou montar uma banda só de mulheres para tocar *rock* no site "*cifraclub*". Conseguiu reunir uma banda só de mulheres para iniciar os ensaios. Conheceu primeiro Aline Menezes que, viria a se tornar baixista da *Klitores Kaos*. Ela indicou uma baterista de Outeiro (distrito municipal, RMB) para se juntar a ela e Ingrid Lima. Formaram uma banda *cover* para tocar as músicas da *Madame Saatan* (*The Tangerine*), importante banda liderada pela vocalista Sammliz e que, estava se destacando muito, localmente e nacionalmente, com álbuns elogiados, shows pelo estado do Pará e capitais brasileiras, participações em festivais e divulgação de videoclipes, durante a 1ª década dos anos 2000 e início da segunda (LIMA, 2024).

Ingrid citou o fato de estar em uma banda formada por pares, por pessoas com as quais realmente se identificava, por mulheres musicistas de *rock* com as quais podia se enxergar, mulheres iguais à ela, no sentido de quererem tocar *rock* junto com outras mulheres. Viu nessa sua primeira banda formada por mulheres, companheirismo, cooperação e diálogo. Na banda, pelo o que ela expôs, as musicistas buscavam ajudar umas às outras nos ensaios e sem condenações aos modos de cada uma manusear os seus instrumentos. Atitudes diferentes daquelas que surgem, quando estão em bandas que tem músicos homens em maior número.

E, Ingrid fez questão de assinalar o protagonismo e a aliança com uma referência feminina da cena local a própria Sammliz, quando sua banda cover de *Madame Saatan The Tangerine*, apresentou-se pela 1ª vez no *Calcinhas do Metal I* (7/03/2015), primeira edição do festival feminino e feminista, organizado e realizado pela *Valkyrias Rock Brasil* de Aline Menezes, então baixista na banda junto com Ingrid. Protagonismo e aliança que provocaram incômodos nos homens da plateia que, não contentes com as mulheres nas posições centrais de um festival (no palco e produzindo *rock*), demonstraram objeções com comentários machistas, sexistas e misóginos. Significa dizer que, Ingrid Lima valorizou esse momento de destaque em que uma banda de mulheres ocupou os lugares de poder que, maiormente, ao longo da história do *rock*, estiveram sob posse masculina, daí, as reações machistas do público masculino, presente no evento.

Fig.166 e 167: Cartaz do *I Calcinhas do Metal Fest* (7/03/2015) e *The Tangerine* em ação com Ingrid Lima na guitarra (canto direito), à época, com cabelo alisado, antes de passar a usá-lo na sua forma original





Fonte: VALKYRIAS ROCK BRASIL. Fotos. **Fotos com Valkyrias (17/02/2015)**. Disponível em: https://www.facebook.com/Valkyrias-Produ%C3%A7%C3%B5es-226883857462548/photos. Acesso em: 1 jul.2021; MENEZES, L. Fotos. Albuns. **Calcinhas do Metal Fest – 7/03/14 (11/03/2015)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=869366043126641&set=a.867554156641163. Acesso em: 19set2025.

Nessas interrelações entre as opressões de gênero, sexualidade, raça, classe e as formações das masculinidades e feminilidade não brancas, envolvendo os músicos homens não brancos (negros, negros/indígenas) e as mulheres não brancas (negras, negras/indígenas) musicistas da cena belenense de *heavy metal* e, *rock* em geral, apareceu um outro dado, referente à essas mulheres: filiações à religiões de matriz africana.

Parto da entrevista de Marcela Cristina Teixeira da Silva. Marcela é fã de *heavy metal* e frequentadora de shows da cena belenense desde o começo dos anos 2000. Eu e ela temos uma diferença de idade de 2 anos e, pertencemos a geração de *headbangers* que foram aos seus primeiros shows no Ginásio Altino Pimenta. Já fazem 8 anos que Marcela aderiu à Umbanda de Linha Cruzada ou Quimbanda.[175] Problemas emocionais conectados ao término

[175] A Umbanda de Linha Cruzada ou Quimbanda, segundo Leistner (2014, p.45-48), é uma ramificação da Umbanda, surgida entre os anos 1940 e 1950, no Brasil. Foi resultado do embranquecimento, aburguesamento e intelectualização que, estavam avançando sobre essa religião, retirando dela, as suas tradições africanas, oriundas do povo banto da África Central (GONÇALVES, 2023, p.92-102). Rio de Janeiro foi o epicentro da Umbanda e vertente. A Quimbanda do Rio de Janeiro, depois, espalhou-se por São Paulo, Rio Grande do Sul. Sobre a Quimbanda ou Umbanda de Linha Cruzada no Rio Grande do Sul, Speroni (2018, p.80), afirmou que, a maior característica dela é cultuar em seus templos o Batuque (religião de matriz Africana de tradições dos povos Jeje e Nagô da África Ocidental) e a Umbanda, no entanto, de acordo com Leistner (2014), as práticas ocorrem de

de uma relação longeva mais um quadro de saúde debilitado, à levaram para o caminho dessa religião de matriz africana. Falamos à respeito das relações entre *heavy metal*, sua religiosidade umbandista, intolerância religiosa e racismo na cena local:

> Bernard: E, assim, Marcela, ainda bem que tu tocou nesse assunto. Eu tava me esquecendo. Como é que foi, assim, quando, você entrou na Umbanda, como foi que a galera do Metal, viu isso? Foi de boa?
> Marcela Cristina: De boa
> Bernard: Porque, assim, o que a gente vê muito é, uma noção, por exemplo, que tá representado aí, nas capas e tal, nas letras, muito essa noção de diabo, digamos, européia cristã, né? Você não vê uma noção do demônio, do mal, de matriz africana, negra, né? Tem essa diferença?
> Marcela Cristina: Tem
> Bernard: O máximo que eu vi, foi o *Mystifier*, né? Lá da Bahia, né? Que, ele pôs esses elementos da religião de matriz afro? Nas músicas
> Marcela: Então, assim, algumas pessoas acham lindo, maravilhoso, tipo, que se uma, um altar de magia negra. Eu sou, eu sou cheia de símbolo, né? Por n questões. E, alguns, acham escroto, porque acham estranho a pessoa ter uma religião dentro do Metal
> Bernard: Nossa!
> Marcela Cristina: Eu percebi numa moça, eu não vou citar nomes, que ela toca na banda tal
> Bernard: Numa banda?
> Marcela Cristina: Numa banda. Baixista. Aí, eu falei: "tenho uma religião de matriz africana". Então, ela me olha com desdém, de preconceito
> Bernard: Ela é branca?
> Marcela Cristina: Ela é branca
> Bernard: Nossa!!
> Marcela Cristina: Classe média
> Bernard: Racismo na lata! Ela pode não ter falado, né? Mas, implicitamente, intolerância religiosa
> Marcela Cristina: Não. Ela me trata muito bem, a gente conversa e tal. Ela é muito inteligente
> Bernard: Mas, quando tu citou isso [ser de religião de matriza africana, Umbanda de Linha Cruzada], tu viu a feição mudar, né?
> Marcela Cristina: E, não foi só 1, nem 2, nem 3. E, eu fui bem clara: "eu respeito vocês não terem nenhum tipo de religião, mas, eu quero que vocês respeitem a minha. Eu não tô aqui, pra doutrinar ninguém. Eu fui perguntada. Ponto e acabou". Não é só do âmbito do *Metal*.
> Bernard: Porque, tem muito isso, né, Marcela? Tipo: "ah, você é do Metal, então, você tem que ser ateu e tal". Que incrível [tom de ironia]. Por exemplo, assim, ao mesmo tempo, vamos supor, assim, aí, os caras vão lá, fazem uma música e, na música, os caras ficam falando dos *vikings*. E, os *vikings*, tinham uma certa cultura, os vikings tinham deuses, né? Tinham uma religião, né? Os caras não eram ateus,

---

forma isolada, separadas, ou seja, quando a sessão é de Batuque não se pratica ritual de Umbanda e vice-versa. "O Batuque cultua apenas orixás e a Umbanda caboclos e Pretos velhos. A Linha Cruzada reúne-os no mesmo templo, cultuando além deles, também os exus e suas mulheres míticas, as Pombagiras" (CORREA, 1998, p. 48), entretanto o culto aos Exus não acontece em sessão de Batuque o que na sessão de Umbanda pode ocorrer, porém não tem a mesma "prioridade" como as entidades específicas da corrente. As sessões de Quimbanda eram "realizadas nas avançadas horas da noite, em sessões fechadas do terreiro de Umbanda" (PRANDI, 2005, p. 85). Conforme Prandi, a Quimbanda também pode ser entendida como uma linha da Umbanda, a qual, devido a sua expressividade, ganhou uma denominação própria, a Linha Cruzada, com um culto próprio aos Exus e Giras, onde podem trabalhar com todo o seu esplendor e, assim como na Umbanda, realizar trabalhos de caridade (PRANDI, 2005). Luiz Mott, em um artigo (2011, p.5), rastreou informações até o período colonial, de práticas de rituais religiosos semelhantes aos feitos na Quimbanda.

> né? Me parece muito uma questão racista, mesmo, porque é bacana, minha visão, sei lá, adorar Odin, mas, não é bacana adorar Exu. Não é bacana. Não pode?
> Marcela Cristina: Pode. Entendeu? É, isso aí. Então, assim, lá dentro, ela é nova, é uma menina nova, tem 20 poucos anos. Ela tem muito...
> Bernard: Nossa! Mas, já viveu um pouquinho, aí, né?
> Marcela Cristina: Tipo assim, eu não digo de viver. Ela toca bem, ela toca em banda e tal, faz Psicologia, faz Mestrado. Só que, a gente vê, que é uma pessoa, assim, vive bem, falta maturidade. Eu, tipo assim, quando eu optei pelo o que eu sou hoje, né? Eu sabia que ia ter muito enfrentamento, nessa situação. Eu já não vejo nem como, me aborrecer. Eu fico mais, assim, maturidade. Tem que ter maturidade na tua vida. E, as pessoas não tem maturidade ainda, em alguns aspectos. Por exemplo, uma pessoa, não pelo falar, pelo olhar, ela não me trata mal, ela me trata super bem. Mas, eu vejo que ela tem [desdém, preconceito contra quem é de religião de matriz africana], sabe? Eu vejo. Tu sente que, a pessoa, pô, escuta *Extremo* [*Metal Extremo*], mas, não entendi ainda. Eu tô esperando, um belo dia, ela vim conversar comigo, que, a gente conversa, sabe? Ela quer conversar. Mas, ela tá com medo de conversar comigo. Vou conversar com ela, numa boa. Vou tentar explicar pra ela. (MARCELA SILVA, 2024)

Num outro pedaço dessa entrevista, indaguei ela acerca de muitas bandas do *metal extremo* (*thrash metal*, *death metal*, *gore*/*grind*/*splatter*, *doom metal* e *black metal*), principalmente frações de *death metal* e *black metal*, centralizarem nos assuntos das letras de suas músicas, deuses(as) sumérios, mesopotâmicos, egípcios e, se, isso, de alguma forma, não confrontou o seu atual estado de culto dentro da Quimbanda:

> Bernard: Marcela, por exemplo, então assim, hoje, você tá na Umbanda, né? Você lida com, é, diversos orixás, né? Exu e tal, e outros e outras. E, por exemplo, e, tu escuta *Metal Extremo*, né? E, a gente sabe que, por exemplo, no *Metal Extremo*, a gente vê, muitas referências à algumas, tipo assim, divindades sumérias, mesopotâmicas e européias e tal. Como é que ficou isso, assim, pra ti? Como é que tu lidou com isso, assim? Ou, foi de boa? Isso é algo tranquilo?
> Marcela Cristina: Sim. Deixa eu te dizer. Pra mim, é de boa, sabe? Porque é assim, a questão de, por exemplo, deixa eu te dizer. Bora pegar uma deidade, Shiva
> Bernard: Que é da Índia
> Marcela Cristina: Índia, né?
> Bernard: Que é hinduísmo?
> Marcela Cristina: Hinduísmo. Shiva, Shiva é um Exu
> Bernard: Seria digamos, correspondente?
> Marcela Cristina: Ao Exu. Destruidor. Kairós, é uma Pomba-Gira. Deixa eu ver outro. Nossa Senhora de Nazaré, é a santa, orixá Oxum. Quando tu falas de várias religiosidades, dependendo do local, que tem a vivência, que tem a doutrinação, tem interferência, mas, chega sempre, um denominador comum. Sempre chega no mesmo. Tu estuda religiosidade, tu entende.
> Bernard: Existem correspondências
> Marcela Cristina: Isso. Na verdade, tudo tá interligado. Só que, a gente não tá entendendo essa interligação. A gente quebra muito. Por exemplo, é, eu cultuo, por quê eu cultuo orixá? Orixá é nossa ancestralidade. É, nossa, é energia da natureza. Até aí, beleza, né? Só que, a Marcela aqui, tem uma roupagem atrás. Tem vários ancestrais. Esses ancestrais vem de várias outras religiões. Então, não tá errado, sabe? Não tá errado. Não vejo errado. E, eles também, não veem como errado. Na verdade, é bom tu conhecer outras culturas. É bom tu ouvir outras coisas, certo? Por exemplo, *Rotting Christ*, que eu gosto pra caramba, eles tocam uma música que eu gosto muito, deles, que é "*Devadevam*" [faixa de "*Rituals*" (2016), 12º álbum de estúdio da banda grega *Rotting Christ*, de *black metal*]. Que, é, um sânscrito, que ele

> canta todo em unção à Shiva, todo, sânscrito. É um mantra poderosérrimo (MARCELA SILVA, 2024)

Marcela, no primeiro trecho citado, relembrou um caso, em que estava na presença de um grupo de pessoas da cena e próximas a ela, no qual, uma mulher musicista branca de uma banda, converteu suas feições do rosto e olhar, ao ouvir que ela era praticante de uma religião de matriz africana, a Umbanda de Linha Cruzada. Conversões desaprovadoras, desdenhosas, preconceituosas. Intolerância religiosa não se aplica aqui e, sim, racismo religioso. E, "Afinal, por que racismo em vez de intolerância religiosa? Porque, nesse caso, o objeto do racismo já não é o homem particular, mas certa forma de existir. Trata-se da negação de uma forma simbólica e semântica de existir, de ser e estar no mundo" (NOGUEIRA, 2020, p.48).

O racismo religioso, efetuado facial e ocularmente por essa musicista branca, "condena a origem, a existência, a relação entre uma crença e uma origem preta" (NOGUEIRA, 2020, p.47). O racismo "não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre as práticas, sobre as crenças e sobre os rituais" (NOGUEIRA, 2020, p.47). Trata-se da "alteridade condenada à não existência. Uma vez fora dos padrões hegemônicos, um conjunto de práticas culturais, valores civilizatórios e crenças não pode existir; ou pode, desde que a ideia de oposição semântica a uma cultura eleita como padrão, regular e normal seja reiteradamente fortalecida" (NOGUEIRA, 2020, p.47).

Esse desrespeito religioso racista para com a Marcela, - que respeitou a posição religiosa das demais pessoas na ocasião (não possuem religião, não acreditam nela, são ateus) - puxou a cortina e me fez notar outra peça dele: a falência em nomear esse caso como "intolerância religiosa" e a realidade da tolerância religiosa. Ela, a realidade da tolerância religiosa, "funciona como um expediente do desejo de quem se considera ao lado do mais aceitável para estigmatizar o diferente e manter este às margens da cultura hegemônica, que, outra vez, traça a tênue linha divisória entre o normal e o anormal" (NOGUEIRA, 2020, p.31).

Ser de religião de matriz africana, da Umbanda de Linha Cruzada, - o caso de Marcela - para a musicista branca mais as pessoas com ela, é ser "inaceitável", "anormal" e "marginal". O "aceitável", o conhecimento religioso "válido" era "não ter religião", era "ser ateu", uma dita convenção social entre os(as) fãs de *heavy metal*. Uma violência simbólica racista trajada de convenção social que pelas feições, olhares e palavras – as palavras dos outros presentes, exceto a mulher musicista branca, que as dirigiram à Marcela por ela ser da Umbanda de Linha Cruzada – "o poder das palavras e das palavras de ordem, o que faz o

poder de manter a ordem ou de a subverter é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia" (NOGUEIRA, 2020,p.35-36).

A crença, no que está sendo proferido (espaços musicais da cena belenense, o exemplo em questão) "e na afirmação de que no espaço da dominação aquele que possui o poder institucionalizado" (podem ser a musicista branca e outros fãs da cena local, que foram racistas religiosos com Marcela) (NOGUEIRA, 2020, p.36), pode e deve exercer poder sobre os demais, a saber Marcela e, outras mulheres negras musicistas ou fãs da cena belenense de *heavy metal*, que professarem religiões de matriz africana. Dessa forma, "a violência, imperceptível entre os que estão envolvidos, se naturaliza" (NOGUEIRA, 2020, p.36).

A violência imperceptível, "dos que não tem religião", dos "ateus" contra religiões de matriz africana na cena *heavy metal* de Belém-PA, contra religiões, historicamente, oprimidas, violentadas e perseguidas pelo Estado brasileiro e o cristianismo, já que este, sempre foi o credo oficial, desde a colonização. Trata-se de "epistemicídio de práticas e saberes de resistência que compõem a memória africana da diáspora" (NOGUEIRA, 2020, p.30) na Amazônia, em Belém-PA.

Fig.168, 169 e 170: Da esquerda para a direita: Hellen Caroline, Ingrid Lima e Marcela Cristina





Fonte: Facebook de Hellen Caroline, Marcela Cristina e banda *Pinup*

2021, ano marcado pela pandemia global de covid-19 e pela minha entrada no doutorado. Foi nele que, Debby Mota me concedeu entrevista para a minha pesquisa. Uma das primeiras que realizei. Também nesse ano, fruto de pesquisa pós-doutoral sobre o *Riot Grrrl*[176] no Brasil (2022), Melina Silva (UFF/Niterói-RJ) e Beatriz Medeiros (UFF/Niterói-

[176] Segundo Beatriz Medeiros e Melina Silva (2022, p.25-26) o *Riot Grrrl* "surge inicialmente no início dos anos 1990 em Olympia, no estado de Washington, Estados Unidos. O movimento foi visionado por garotas brancas, universitárias e de classe média que tinham o objetivo de demonstrar, a partir do *punk rock*, a fúria e a indignação às limitações impostas às mulheres, ou pessoas que se identificam com o gênero feminino, pelo patriarcado (MARCUS, 2016)". E, ele "não se limitava somente ao fazer musical. Rodas de conversa, convenções e palestras eram práticas difundidas nas redes musicais, inclusive com a inserção de temáticas como aborto e direitos femininos e LGBTQI+. O movimento também incentivava o engajamento político a partir de publicações segmentadas como as fanzines para promover ideias e incitar debates ideológicos (FACCHINI,

RJ), entrevistaram Debby para saber mais sobre as trajetórias de mulheres de cor em território nacional nesse movimento que, além de musical, é ideológico e político. Apresentarei as questões de gênero, sexualidade, classe e raça, ditas por Debby Mota e vividas por ela, em entrevista concedida a mim, no decorrer de suas atividades enquanto musicista da cena local. Citarei mais os trechos da que foi concedida à Melina e Beatriz, seguidas das conclusões das autoras acerca das experiências de Debby nos universos *punk* e *heavy metal* belenenses.

Debby Mota, ao ser perguntada sobre se sentia que existe uma falta de representação de mulheres negras no *rock* e no *Riot Grrrl*, por Melina e Beatriz, falou "eu posso dizer que sim, que existe sim uma falta, né, de mulheres, mas não somente de mulheres. Porque no território Paraense mais de 25% dos indígenas ocupam esse território, né? São mais de 60 mil indígenas morando aqui com, sei lá, 55 etnias diferentes aqui no Pará". Em seguida a essa resposta, abordou que "existe uma mistura muito linda, muito interessante dos povos indígenas com as outras etnias, né? Nós somos etnicamente confusos". E, encerrou sua colocação a essa pergunta pontuando que "acho que o que falta pra gente é que mais dessas pessoas não somente ocupem espaços, mas que entendam a importância delas. E que é importante também que a gente leve esse conhecimento pras outras pessoas que estão ali da cena do *punk*" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.32-33).

Fig.171, 172 e 173:Debby Mota no canto esquerdo com a *Klitores Kaos* (formação 2019-2021, esquerda), Debby Mota tocando bateria com a *Klitores Kaos* em um show (centro) e Debby Mota cantando com a *Klitores Kaos* (direita)





Fonte: KLITORES KAOS. **Fotos**. Disponível em: https://www.facebook.com/klitoreskaos/photos. Acesso em: 9 jul.2021

Melina e Beatriz, no momento em que se detiveram da "mistura" entre diferentes etnias do Estado do Pará, dito por Debby, estavam mesmo, diante do "processo colonial sofrido pelo Brasil e a consequente miscigenação do mesmo" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.33). Independentemente de Debby ter abordado a mestiçagem "partir de uma lente positivista, é necessário destacar que a mestiçagem, como um dos componentes do colonialismo, tem como

---

2011)".

base a violência dos colonizadores em relação aos povos originários" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.33). E, ainda que tenham vivido nesse "contexto de brutalidade colonial", explanam as autoras, os povos indígenas e africanos, "esses povos originários criaram estratégias de continuidade a partir de suas formas de conhecimento, de seus hábitos, de suas práticas diárias, culturais em meio às tentativas de apagamento de seus modos de vida pelos colonizadores (LUGONES, 2020)" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.33)

Elas complementam essa compreensão, colocando que o apagamento étnico faz parte de "um processo de colonização global constituído pela 'separação categorial de raça, gênero, classe e sexualidade' (LUGONES, 2020, p.54)" e, esse processo "- e violência – colonial é responsável por criar fissuras não apenas entre homens e mulheres de cor, mas também entre mulheres de cor e mulheres brancas" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34). A branquitude, presente nesse processo colonial, é o "fator que eclipsa outras etnias, tomando para si, a partir da dominação eurocêntrica e global, os privilégios da dominação" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34).

Essa noção de coletividade, muito definida pela branquitude e tão presente em uma cena musical, como as de *punk* e *heavy metal* belenenses, "prioriza o hegemônico, anulando diversidade e dificultando o espaço para a pluralidade étnica, como bem reparou Debby", reparam as autoras (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34). Debby Mota, notaram as autoras, quando citaram outro trecho de sua entrevista, compreendeu que somadas às questões de gênero, raça e classe da cena *punk* de Belém, é inadiável falar sobre "o colorismo e a mestiçagem na identificação racial brasileira" nela (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34). Debby, após falar que se identifica como mulher negra/indígena "porque a minha árvore genealógica foi constituída a partir dessas duas etnias, a partir desses dois povos, sabe?", exibiu a compreensão de que pra ela "e acredito que pra outras mulheres também ali dentro, foi extremamente difícil permanecer, se afirmar algo por conta dessa confusão de etnias" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34). Nessa hora, citou a insegurança provocada pela mestiçagem, de usar o microfone em um show, para dizer no palco que é mulher negra e indígena e, dessa maneira, "por conta da falta desse conhecimento, por falta desse conteúdo estar ali dentro, né? De pessoas interessadas em estudar e conversar sobre esses conteúdos, a gente acaba perdendo esses lugares pra se firmar. E poder, a partir disso, trazer outras pessoas pra se reafirmar também" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34). Perante esse panorama "no final de tudo, eu posso dizer que sim, que existe uma falta [de pessoas de cor nas cenas]" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34).

Essas partes da fala de Debby Mota, sintonizam-se com a situação vivida por Alexandre Durães (ex-guitarrista das *Inferno Nuclear*, *Deathbanger* e *Bad Trip*), músico não branco da cena *heavy metal* local: o colorismo (Seção VIII, item 8.2).

Assim como eu nessa parte da tese, quando tratei do caso de Alexandre Durães, Melina e Beatriz também recorreram aos argumentos de Alessandra Devulsky sobre o colorismo, presentes no seu livro de mesmo nome. Melina e Beatriz, a partir de Devulsky, ressaltam que o colorismo "afeta as histórias de vida de mulheres e de homens de forma diferenciada, o que amplia a desigualdade entre ambos no acesso aos direitos básicos e aos relacionamentos afetivos" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34). Embora a "criação da categoria negro – englobando pessoas pardas e pretas – tenha sido uma grande conquista para os movimentos negros, no que tange a defesa de políticas públicas para essas pessoas subalternizadas", os modos de exclusão racial no Brasil "ainda prosseguem na marginalização de pessoas negras e no apagamento dos povos originários na constituição racial dos brasileiros" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.34-35). O racismo, citando Devulsky mais uma vez, "promove uma clivagem", na qual seleciona um "padrão mais próximo da branquitude, considerando marcadores como tipos de cabelo (os famosos cabelos cacheados) e a cor da pele, produzindo mais exclusão dentro da exclusão, margeando ainda mais as pessoas de pele escura e cabelos crespos", atrapalhando desse modo, uma conversa mais explicativa sobre "a hierarquização racial entre negros, que, por sua vez, ocasiona mais vulnerabilidades para as pessoas pretas" (DEVULSKY, 2021, p.28 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.35).

A vulnerabilidade pela qual passou Alexandre Durães que, numa reunião do movimento negro na praça pública do CENTUR, hoje FCP, tentou se declarar um homem negro e foi repreendido por pessoas do próprio movimento, por ter alguns traços fenotipados que o aproximavam do fenótipo branco (cabelos cacheados e pele clara). Apesar de já ter passado e, ainda passar, por situações racistas. Ele não voltou mais nessas reuniões, ficou desmotivado em querer conversar sobre a sua questão racial e por conta disso, até hoje, sente insegurança em se afirmar como uma pessoa não branca.

Melina e Beatriz apontam para outro cuidado com o colorismo, referenciado por Devulsky "a urgência da colaboração política e do fim do silenciamento de pautas indígenas nas ações e políticas públicas defendidas pelos movimentos negros" (DEVULSKY, 2021, APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.35). Para Debby Mota, essa mesma ligação entre mulheres não brancas na cena *punk* local, "é uma das ações possíveis de transformação do seu entorno social — e musical" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.35). Ela afirmou que passou "por todos esses processos (ser mulher negra/indígena) e entendi o meu papel dentro da cena.

Entendi que é importante trazer essas mulheres" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.35). E, com "o tempo, isso foi muito gostoso, porque outras mulheres me abraçaram e me enxergaram como uma mulher negra, como uma mulher indígena e poder falar: "Poxa, preta", e poder conversar de tocar, sabe?" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.35). Entretanto, registrou conjuntamente, ainda existirem muitas mulheres na cena belenense que não se reconhecem enquanto pessoas pretas, indígenas afora o baixo número de pessoas LGBTQUIA+ e, logo, por causa dessa subrepresentação "acabamos sendo uma minoria lá dentro, comparada às pessoas brancas, classistas e tudo, sabe?" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.35).

E, esse mesmo fato das mulheres não se identificarem enquanto negras, indígenas, LGBTQUIA+, perpetua na cena local, a branquitude classe média cis heterossexual feminina. Um dos motivos que explicam essa não identificação e a não ocupação de espaços na cena de Belém-PA é o caráter apolítico da própria cena, do qual muitas pessoas partilham. Debby fala da "galera que tá ali inicialmente sem um foco. O único prazer é o de estar em um espaço livre pra ouvir um som, pra beber, enfim, entrar no *mosh*. Mas é um espaço pouco interessado em falar sobre essas políticas, em falar sobre esses plurais que envolvem essa cena" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.36). Com a "desculpa da manutenção da coletividade e de uma sororidade – ironicamente excludente -," destacam Melina e Beatriz, "o fator de raça é abnegado e tratado como um obstáculo às experiências coletivas do movimento musical" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.36). É bom informar que, a *Klitores Kaos*, enquanto esteve ativa (anunciou o encerramento de suas atividades no dia 5 de abril de 2024, em sua página oficial no Instagram)[177], apresentou-se largamente, em eventos contendo só bandas formadas por mulheres, de cunho feminista, de abordagem vegetariana e abertamente antifascista, assim como lançou "*Klitores Kaos*" (8/03/2020) primeiro e único *EP* da banda com arte de capa estampando a diversidade feminina, luta feminista e letras de músicas denunciando as violências de gênero sofridas pelas mulheres ("*Feminicida*"[178], "*Homem Abortista*"[179] e "*Porrada Racha Macho*"[180]), entretanto, não chegaram a surtir o efeito

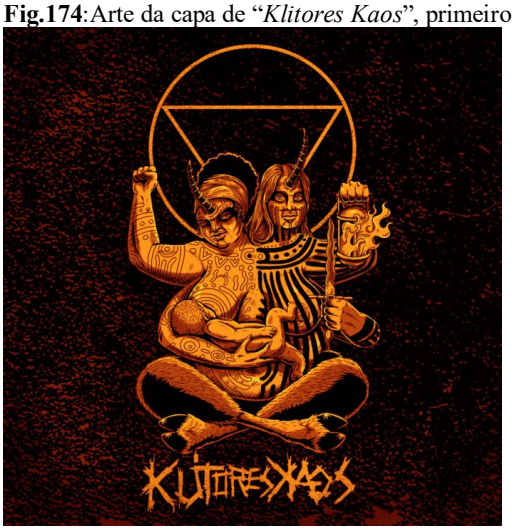
[177]KLITORES KAOS. Klitores Kaos. **Publicações (5/04/2024)**. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C5YRIbduZnY/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 5set.2025.

[178]*Um homicida/Machista e covarde/Ceifou a vida, um feminicida/Mortas por sermos mulher/Quantas mais a perecer?/Não podemos nos calar/O feminicídio tem que acabar!/Ingridiiii, seu grito ainda persiste!/Ingridiiii, jamais será esquecidaaaa!/Facadas sem pena/Tiraram seus sonhos/O sangue esvaindo/Findando seus planos/Guerreira, continuaremos/Lutando por você/Não mais desprotegidas/E sim fortalecidas!/Ingridiiii, seu grito ainda persiste!/Ingridiiii, jamais será esquecidaaaa!*. Ver: KLITORES KAOS. Música. Klitores Kaos (EP, 2020). **Feminicida**. Disponível em: https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep. Acesso em: 9set2025.

[179]*Homem Abortista/Que se diz "pró-feminista"/Fácil falar, mas só quer nos calar/Pseudocomunista/Falso*

politizador, conscientizador em relação às questões de gênero, tal como ficou claro em entrevista ao blog *O Colecionador*, do dia 15 de outubro de 2019, quando falaram "Mas claro que há ainda muito machismo, que são expressos através de xingamentos bem baixos na página da banda e até mesmo com assédio de homens em alguns shows. Caras que dizem apoiar a banda, mas tem atitudes super machistas e misóginas, parece que não lêem as nossas letras e nem sacam a ideologia da banda. Apoio que é pura falácia no fim das contas. Somos uma banda de composta por mulheres, feminista e antifascista!".[181]

Fig.174:Arte da capa de "*Klitores Kaos*", primeiro e único *EP* da banda *Klitores Kaos*, lançado no dia 8/03/2020



Fonte: KLITORES KAOS. Música. **Klitores Kaos (EP, 2020)**. Disponível em: https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep. Acesso em: 9set2025.

O caso de Ingrid Lima, outra musicista não branca citada anteriormente, que não teve na cena local oportunidades de debater, conversar sobre questões raciais com outras musicistas e fãs não brancas. Foi preciso uma apresentação musical sua em um aniversário e ser confrontada lá por uma professora de História da UFPA, para que, assim, a sua tomada de consciência quanto ao seu pertencimento racial viesse à tona.

---

revolucionário/Não passa de um otário/Se diz socialista/Mas não passa de um machista/Homem abortista, homem abortista, escuta aqui mané: a escolha é da mulher!/Quer impor aborto/Não passa de um escroto/Não quer responsabilidade/Pura falsidade/Do "aborto do homem"/Não se faz caso/Faz o filho/E joga ao acaso/Homem abortista, homem abortista, escuta aqui mané, a escolha é da mulher! Ver: KLITORES KAOS. Música. Klitores Kaos (EP, 2020). **Homem Abortista**. Disponível em: https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep. Acesso em: 9set2025.

[180] *Autonomia feminista/Abaixo o patriarcado/Temos que lutar!/Porrada racha macho (4x)*. Ver: KLITORES KAOS. Música. Klitores Kaos (EP, 2020). **Porrada Racha Macho**. Disponível em: https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep. Acesso em: 9set2025.

[181] O COLECIONADOR. *Hardcore Crust* da Amazônia: conheça um pouco mais sobre a *Klitores Kaos* de Belém/PA. Entrevistas. **O Colecionador - Música Independente (15/10/2019)**. Disponível em: https://ocolecionador.home.blog/2019/10/15/hardcore-crust-da-amazonia-conheca-um-pouco-mais-sobre-a-klitores-kaos-de-belem-pa/. Acesso em: 31 mai2023.

Debby Mota, em outro momento dessa entrevista, explicitou o quanto os seu marcadores sociais de raça, gênero, sexualidade, classe e localidade "se interconectam em múltiplas formas de opressão vivenciadas e sentidas pelas mulheres de cor":

> (...) você ser uma mulher, você ser preta, você ser LGBT, você ser indígena...São pontos que vão se acrescentando, né? Cada ponto que você inclui, você vai acrescentando um pouco mais de preconceito, um pouco mais de machismo, aí dentro dessas situações. O que acontece, desde quando eu entrei na cena do hardcore (...) se a gente tá falando apenas dessa cena, desse local, sim, sofri muito com machismo, sofri muito com racismo (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.37)

Quando eu entrevistei Debby Mota, acerca dessas opressões vivenciadas na cena local, alguns meses depois dessa entrevista concedida à Beatriz e Melina, durante a pandemia de covid-19, em encontro presencial (14/07/2021) com todas as medidas de prevenção ao vírus adotadas, num café na Estação das Docas, complexo turístico-cultural e espaço multi-ambiente localizado no bairro da Campina (centro), ela narrou os seus primeiros dias como baterista tocando bateria em bandas formadas por mulheres. Falou sobre a "*Qualquer Coisa*", sua primeira banda. Expressou ter sido nela, que fez seus primeiros movimentos de baterista. E, ao mesmo tempo, passou por situações racistas, preconceitos de classe, bairro e local de moradia:

> "Eu entrei pra uma banda chamada "Qualquer Coisa". Que, foi na época que eu conheci a... Entendeu? Aí, a gente fez parte da "Qualquer Coisa". E, foi lá, que eu comecei a ter as minhas primeiras experiências com bateria, né? A gente tocava umas covers, tipo, isso, pra praticar mais. E, fazia parte também, do repertório. Só que, assim, ainda estava eu, ali, carregando o fardo de passar por situações racistas, novamente, saca? Nesse período, que eu entrei na banda da "Qualquer Coisa", foi um período muito traumático, porque, é, a gente tinha 17 anos ainda, né? E, tinha que ter um responsável. E, a nossa responsável ia ser a mãe dela. Da... Sim. É, no primeiro encontro que a gente teve, foi na Copa. Eu não sei se foi Copa de 20 e...foi 2014. Então, foi 2014. Foi logo quando o BRT tava rolando e tal. Então, foi um período de muitos acontecimentos. Nesse dia, no nosso primeiro ensaio, que a gente tocou, nossa primeira autoral, é, que foi "Comandos Próprios", falando sobre, é, vestimenta, sobre padrões e, enfim, uniu ao sentimento subversivo, sabe? Que, tinha ali, em pauta, naquela letra. Eu falei pra elas que, eu tinha gostado da banda, que eu queria ter esse projeto, porém, eu tinha que pedir permissão pra minha mãe, de qualquer jeito. Porque era uma coisa que eu não poderia tá mentindo, o que eu estava fazendo, né? Ia querer muito mais dedicação e energia. E, eu tinha de sair muito mais vezes de casa. Não dava pra ficar mentindo sobre isso. E, aí, a mãe dela (a mãe da...) se, predispôs à apoiar e me levar em casa pra pedir pra minha mãe. Aí, a mãe dela, levou a gente de carro, é, a gente veio vendo o vídeo que a gente tinha gravado, com muita empolgação, com muita paixão e tudo. Só que, quando chegou no meu bairro (Cabanagem, lado direito da Av. Augusto Montenegro, periferia de Belém-PA), ela tinha deixado o carro destrancado. E, alguém roubou o celular dela de dentro do carro dela. E, a mãe dela é uma mulher que, é, relativamente, tem dinheiro, uma mulher de classe média e é branca e tudo. Não entende sobre classe, enfim. O celular dela foi roubado e, ela começou a dar um surto, assim, em frente à minha casa. E, nesse surto dela, ela disse que eu tinha roubado o celular, que eu

> tinha feito uma "casinha" (uma armação, uma emboscada), onde ela foi se meter: "Meu Deus, por quê eu tô aqui nesse bairro, de gente pobre, que só tem marginal?". E, ela me incluiu nesse bolo, saca? E, ela disse que, ela ia mandar a polícia na minha casa pra investigar, porque ela achava que, sim, eu tinha me envolvido. Tipo assim, ela criou uma teoria da conspiração, que, eu me aproximei da filha dela pra, com o intuito de roubá-la, sabe? Como se eu quisesse roubar as posses dela, de alguma forma, tá ligado?" (DEBBY MOTA, 2021)

A localização espacial (bairro Cabanagem, periferia da capital), o local de moradia (uma casa simples de madeira), a condição de classe (Debby ser pobre, não ter dinheiro, ter pouco dinheiro e, sua amiga e mãe serem classe média, possuírem uma renda maior) e o marcador racial (Debby ser uma pessoa não branca, identificada negra/indígena e, a mãe de sua amiga ser branca), interagindo em conjunto, nesse encontro entre as famílias de Debby e de sua amiga da banda "*Qualquer Coisa*", levaram à acusação racista feita pela mãe de sua amiga de que, Debby teria "planejado" aproximar-se da sua filha e levá-las àquela situação para "furtar" o celular da mãe de sua amiga, de dentro do seu carro, estacionado na frente da casa da mãe de Debby. Logo, na mente racista da mãe de sua amiga, por ser uma pessoa não branca (negra/indígena), moradora de bairro periférico, residir em imóvel precário e ter baixa renda, o "destino inevitável", a "consequência natural" para Debby, seria a "entrada na vida criminosa". Um episódio, conceituou Grada Kilomba (2019, p.99), de "racismo genderizado", no qual, pode-se referir "à opressão racial sofrida por mulheres negras como estruturada por percepções racistas de papéis de gênero", opressão racial sofrida por Debby, uma mulher não branca. E, por ser moradora de periferia, viver em moradia precária e ter renda baixa, foi percebida, lida racistamente pela mãe de sua amiga, como "criminosa". Daí, o "impacto simultâneo da opressão "racial" e de gênero leva a formas de racismo únicas que constituem experiências de mulheres negras e outras mulheres racializadas" (KILOMBA, 2019, p.99), impactos simultâneos também das opressões de classe, renda, bairro e local de residência sofridos por Debby e perpetrados pela mãe branca de sua amiga. Um fato que mostrou que as "formas de opressão não operam em singularidade; elas se entrecruzam" e, o racismo "não funciona como uma ideologia e estrutura distintas; ele interage com outras ideologias e estruturas de dominação como o sexismo" (KILOMBA, 2019, p.98-99).

Desse ocorrido, Debby expressou que "Eu entendi que, tipo, eu podia ou não podia me envolver com pessoas de classes diferentes da minha, sabe? Quão aceito a gente é, até que ponto a gente é tolerado nesses espaços, sabe? E, aí, eu saí da "Qualquer Coisa", depois de um período, né? Eu saí, não consegui me manter na banda porque esse trauma da mãe dela sempre me perseguia. Essa questão do "eu tenho dinheiro, você não", sabe? Era muito mais difícil pra mim" (DEBBY MOTA, 2021). A partir do final do comentário de Debby sobre o

episódio racista interseccionado com outras opressões que teve com a mãe de sua amiga, entendi auxiliado por Kilomba (2019, p.98) que as "intersecções das formas de opressão não podem ser vistas como uma simples sobreposição de camadas, mas sim como a 'produção de efeitos específicos' (ANTHIAS; YUVAL-DAVIS, 1992, p.100)". Tais opressões causaram em Debby o questionamento sobre se deveria ou não se envolver com pessoas de outras classe sociais diferentes da sua, dúvida a respeito do limite de aceitação de pessoas não brancas classe média baixa periferizadas em determinados espaços, como bandas, amizades e casas de outras pessoas e desistência em ficar na sua primeira banda. As opressões sofridas por Debby, culminaram em um trauma para ela, do qual, não conseguiria se recuperar, mesmo passados anos e, já estando enquanto baterista da *Klitores Kaos*, tocando, inclusive, mais uma vez com sua amiga, filha da mãe que foi racista com ela.

Da sua saída da "*Qualquer Coisa*" à entrada na *Klitores Kaos*, foram-se alguns anos. Na *Klitores Kaos*, ao longo de suas atuações como baterista e depois vocalista, foi companheira de banda da mesma pessoa com a qual tocou na sua primeira banda e foi vítima de racismo e outras opressões da parte da mãe dela. No princípio, acreditou que isso era algo mais de sua mãe e, que, sua amiga não carregava consigo preconceitos e cometia opressões contra outras pessoas. Com o passar do tempo, essa premissa não se sustentou e, Debby se percebeu inserida em mais um acontecimento opressivo. Agora, uma violência contra sua sexualidade, tomou forma dentro da *Klitores Kaos*, mais uma banda formada por mulheres, da qual participou na cena de Belém-PA:

> "Então, de primeira, eu entendia que ela não se portava dessa forma, sabe? Ela não tinha esse problema. Que, realmente, ela não tinha esse problema. Eu via que a gente tinha uma amizade muito sincera, saca? A gente conversava sobre tudo. E, apesar do que aconteceu, eu e ela, nos aproximamos muito, sabe? A gente, realmente, formou uma amizade a partir disso. Mas, era assim, eu não me sentia à vontade na casa dela. Se eu ficasse na casa dela, eu sempre ficava com medo de alguém aparecer e falar: "você tá roubando alguma coisa", sabe? Tipo, eu não ia na cozinha sozinha, eu não ia no banheiro sozinha, porque eu sempre achava que alguém poderia aparecer e me acusar de roubo de alguma coisa, assim, saca? Era bem difícil, a amizade, num todo. Não podia confiar 100%, saca? Mas, assim, é, passaram-se alguns anos, né? Já com ela na formação e tudo (formação da *Klitores Kaos*, banda local formada por mulheres, feminista e antifascista de crossover (mistura do *punk*/*hardcore* com o *metal*)), que aconteceu um segundo caso. Que, foi um BO ("boletim de ocorrência", expressão usada para se referir a algum acontecimento polêmico, grave) que teve com o namorado dela. Ele tava dando em cima das amigas dela. E, aí, as amigas se juntaram pra fazer um boicote contra o relacionamento dela, né? E, falar que ele era uma pessoa falsa, abusiva, enfim. E, nesse dia, todo mundo tava junto e, rolou o boicote contra o namorado dela. Só que, assim, todas as meninas, as amigas dela, elas tem dinheiro, saca? Tipo, é, a..., a família dela, ela é filha de policial, saca? A...que tá na formação, ela é filha de militar, também. A...é filha de militar, saca? E, eu sou a única pessoa, de cor, que é pobre e que tava envolvida nesse meio, saca? E, que, tava tentando ter amizade com ela, porque eu acreditava ela era diferente do que a classe dela tava impondo pra ela, entendeu? E, nesse dia, todo mundo se saiu

> e, eu fiquei na linha de fogo, porque eu era a única que não podia falar: "meu pai vai te processar", entendeu? Tipo: "não vem jogar BO em cima de mim, porque o meu pai pode te processar". Então, todo o rolê do boicote aconteceu e, ele (namorado da amiga de Debby que, aquela altura, era sua colega na *Klitores Kaos*) conseguiu manipular a situação pra que eu fosse culpabilizada pelo boicote. Aí, entrou outras questões em jogo, é, que, estavam ali, a questão da minha sexualidade, sabe? Eu sou pansexual. Só que, assim, eu sei diferenciar as minhas amizades, saca? Eu sei o que é relacionamento sexual e, eu sei o que é um relacionamento ali, de amizade. Naquele período, o namorado dela, conseguiu manipular ela, pra falar que eu só era amiga dela, porque eu queria o dinheiro dela e queria transar com ela. E, a mãe dela, que já me perseguia, naquela época, ajudou, tá entendendo? Engrossou, sabe? Pra mim. E, aí, a nossa amizade, meio que terminou a partir desse momento. Porque, ela acreditou. Ela preferiu entender que era isso mesmo" (DEBBY MOTA, 2021)

No começo dessa fala, vem a público o receio, a insegurança de Debby quanto à sofrer, erradamente e criminosamente, racismo mais uma vez, por parte da família de sua amiga, como ocorreu na casa de sua mãe na Cabanagem, situação mencionada anteriormente e, a necessidade de ficar atenta quando se está em um ambiente brancocêntrico. Uma atenção e cuidados redobrados que, relacionam-se com o incômodo branco, por parte das demais mulheres integrantes da banda naquele momento que, eram brancas e classe média, assim como o namorado de uma delas. E, esse incômodo "ocorre quando o negro ocupa espaço de poder, ocupa "o lugar do branco", supostamente, isto é, o território material e simbólico de poder e de prestígio" (CARDOSO, 2014, p.98), o território dessas outras musicistas brancas da *Klitores Kaos*, a saber ali na casa de uma delas durante esse momento dito por Debby, no qual, detinham o poder e o prestígio das pessoas ao redor, como a mãe da sua amiga e colega de banda, uma mulher branca racista além do seu namorado.

Aparecer, ser protagonista e destacar-se nesse ambiente, foi, no caso de Debby, uma mulher não branca, negra/indígena "quando o negro significa poder de maior hierarquia e prestígio (Cardoso, 2010), quando o negro é uma "personalidade negro-cêntrica", a posição e o significado da negritude apresenta-se como poder e o branco, por sua vez, é colocado como subordinado" (CARDOSO, 2014, p.98). Em síntese, "o negro como personagem central, "a personalidade negro-cêntrica", resultou nessa reunião da *Klitores Kaos* na casa de uma das suas integrantes, para Debby Mota, "no incômodo branco e manifestações de branquitude inibida" (CARDOSO, 2014, p.98-99).

Uma branquitude inibida feminina, das outras musicistas da *Klitores Kaos*, a mãe racista de uma delas e o namorado de uma integrante da banda, em relação à Debby que estava se destacando na banda e naquele local de encontro delas, muito brancocêntrico e permeado de racismo vindo de um dos familiares da sua colega de banda. Desse jeito, para essas pessoas brancas "o branco na condição de subordinado ao negro pode se incomodar, porque apesar de não perder a característica de sua identidade racial ser poder, distancia-se do significado de

estar no poder. Ele perde parte de sua característica branca, agravando-se o fato de encontrar se subordinado ao negro. O sucesso desse negro lhe revela seu estrépito fracasso" (CARDOSO, 2014, p.101). Quer dizer, o brancocentrismo das musicistas brancas da *Klitores Kaos* na banda, do namorado de uma delas, o racismo da mãe de uma delas estavam incomodados e ameaçados pela presença não branca de Debby Mota.

Ao lado dessa branquitude inibida dessas pessoas brancas classe média, Debby Mota, também, nesse mesmo caso, encadeou práticas machistas, heterossexistas e homofóbicas que, tomaram formas.

Debby e algumas musicistas da banda souberam da infidelidade do namorado da integrante dona da casa na qual se reuniram. Uma infidelidade praticada pelas importunações e assédios às outras mulheres amigas dela, feitas por ele. Elas se mobilizaram, se organizaram e decidiram expor e denunciar as práticas machistas dele. Contudo, quando chegou a hora de fazer isso, Debby viu-se sozinha, sem nenhuma colega de banda para lhe apoiar. Posto que a falta de apoio aconteceu, Debby praticou a exposição e a denúncia do comportamento machista "mulherengo" do namorado de sua amiga e colega de banda. Contudo, esse namorado manipulou o ocorrido, alterou o foco dele e culpou Debby e atribuiu a ela várias razões para "querer acabar" com o relacionamento de sua amiga.

Nesse ponto, autoras como Ruth Manus (2022, p.70), afirmam que essa manipulação do discurso de Debby sobre a denúncia da conduta machista do namorado de sua amiga da *Klitores Kaos* é uma prática machista denominada "*gaslighting*". O termo "vem do filme Gaslight, de 1944, com Ingrid Bergman, traduzido para o português como À meia-luz. No filme, a protagonista vai sendo, aos poucos, convencida por seu marido de estar enlouquecendo. Na verdade, ele pretendia que ela, que era herdeira de uma fortuna, se julgasse inapta para administrar seu próprio patrimônio, cabendo a ele a gestão dos bens" (MANUS, 2022, p.70). E, trazendo para as práticas machistas, Manuela Xavier (2022, p.152) registrou que ela é uma violência psicológica "por meio do qual o homem desqualifica a percepção e a reivindicação da mulher, fazendo-a duvidar daquilo em que acredita e daquilo que vê e imputando a ela um caráter de insanidade ou loucura, para que a mulher perca a credibilidade".

Desse modo, o namorado de sua amiga e colega na *Klitores Kaos*, colocou em dúvida a acusação de Debby, na qual, ele estava sendo abusivo com sua namorada. Que, a acusação de Debby "era loucura" ao ponto de "ser interesseira, porque almejava o dinheiro de sua amiga". E, em função disso, com aquela exposição, "queria separá-la de seu namorado, para poder usufrui sozinha da riqueza dela" ("Naquele período, o namorado dela, conseguiu manipular

ela, pra falar que eu só era amiga dela, porque eu queria o dinheiro dela" (DEBBY MOTA, 2021)). Assim, o tal namorado de sua amiga, "ele esvazia a legitimidade da minha cobrança, afirmando que o que gerou meu comportamento foi um desequilíbrio meu, e não uma lesão ao meu direito, causada por ele" (MANUS, 2022, p.70), ele deslegitimou a cobrança de Debby ante o seu comportamento machista, importunador e assediador, dando a ela uma característica descontrolada, algo que, encobriu o direito dela de denunciar os abusos dele. Acerca disso, Manuela Xavier (2022, p.153) é incisiva ao escrever que o "homem distorce e manipula os fatos, fazendo a mulher acreditar que sua própria percepção da realidade não é válida ou correta, muito pelo contrário, é enviesada, mentirosa e injusta. Desse modo ele ganha o controle e o monopólio da narrativa, conduzindo a mulher para onde lhe for mais conveniente".

Essa manipulação da fala de Debby, acabou desaguando em questões sobre a sua sexualidade: ser pansexual. Violências como o heterossexismo e a homofobia surgiram quando da ocorrência desse mesmo fato.

"Naquele período, o namorado dela, conseguiu manipular ela, pra falar que eu só era amiga dela, porque eu queria o dinheiro dela e queria transar com ela" (DEBBY MOTA, 2021), ao fazer referência a esse trecho da fala de Debby, o namorada de sua amiga e colega de banda, manipulou sua fala ao ponto de até deslegitimar suas reclamações, acusações referentes as suas práticas machistas, redirecionando o foco para o fato dela ser uma pessoa pansexual, recriminando a maneira de vivenciar a sua sexualidade e atrelando-a a sua suposta "atitude interesseira" quando acusou o jeito abusivo dele tratar sua amiga e colega de banda. Ser pansexual, segundo o Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina (IEG/UFSC), "O prefixo "pan" vem da Grécia Antiga, e significa "todos" ou "tudo", ou seja, a pessoa pansexual sente atração sexual e a panromântica atração romântica independente do gênero" (IEG/UFSC, 2021).[182]

O namorado heterossexual branco da amiga de Debby, usou essa tática manipuladora de recorrer a sua pansexualidade para, em vez de debater as práticas machistas dele para com sua namorada, desviou a atenção da abordagem que sofreu para a vivência pansexual de Debby, colocando-a nesse lugar negativo e como se fosse um instrumento para acabar com relacionamento que tinha com a amiga da baterista da *Klitores Kaos*. Enquanto suas práticas machistas de "homem mulherengo" atreladas à sua heterossexualidade, passaram

[182] INSTITUTO DE ESTUDOS DE GÊNERO. UFSC. Dia de Consciência e Visibilidade Pansexual e Panromântica. IEG/UFSC. **Notícias (24/05/2021)**. Disponível em: https://ieg.ufsc.br/noticias/486. Acesso em: 6set2025.

despercebidas e livres de críticas, como se fossem “normais” e até “superiores” às outras sexualidades, como a de Debby, já que, a “dimensão ideológica do heterossexismo está arraigada no pensamento binário que toma a heterossexualidade como normal e outras sexualidades como desviantes”. E, esse heterossexismo “pode ser definido como a crença na superioridade inerente de uma forma de expressão sexual sobre a outra, da qual decorreria, portanto, o direito de dominar” (COLLINS, 2019, p.225).

Debby Mota, sobre a homofobia não deixou dúvidas e explicou citando outros momentos nos quais vivenciou essa violência sobre sua sexualidade: “Eu sofri homofobia, por parte do companheiro dela e, dela também, saca? Porque, tipo, eu não podia olhar pra minha amiga assim ou, tô olhando pra cá e olhei pra ti. Ela falava assim: “oh, Debby, fala a verdade, tá a fim de mim, não é?”. E, eu ficava tipo: “tá bom, eu não te olho mais, falou”. Então, eu sofria muito isso” (DEBBY MOTA, 2021). A homofobia sofrida por Debby “constitui um medo da proximidade de que qualquer um a qualquer hora possa se revelar *gay* ou lésbica” (COLLINS, 2019, p.228) ou pansexual. E, Debby que, àquele instante, estava já estabelecida na *Klitores Kaos* e apresentava-se com a banda em espaços do circuito da cena local de *punk*/*hardcore* e *heavy metal*, assim, quando “se reconhece que a homossexualidade dificilmente poderia ser eliminada, busca-se retirá-la do espaço público e, portanto, legitimado” (COLLINS, 2019, p.228). Como foi feito pelo namorado de sua amiga e companheira de banda, quando manipulou sua denúncia dos abusos que cometeu contra sua namorada, botou o foco na sua pansexualidade, marcou-a como uma ameaça ao relacionamento que tinha com sua amiga e buscou, com essas ações conjugadas, remover a baterista da *Klitores Kaos* dos espaços de convivência das integrantes da banda e dela própria, já que, para ele, Debby estava disputando tais espaços com ele.

Como resultado dessa homofobia cometida contra Debby, quando estava atuante na *Klitores Kaos* e nas cena belenenses de *punk*/*hardcore* e *heavy metal*, dentro “dos pressupostos da heterossexualidade normalizada” (COLLINS, 2019, p.226) presentes no próprio convívio social da banda e das cenas locais, “independentemente do comportamento individual, ser branco marca a categoria normal da heterossexualidade”. E, nesse caso relatado por Debby, a sua pansexualidade “constitui uma sexualidade anormal, patologizada como oposto da heterossexualidade” (COLLINS, 2019, p.226).

Quanto aos shows que a *Klitores Kaos* participou na cena local e defrontou-se com as práticas machistas, Debby Mota na sua entrevista à Beatriz e Melina, narrou o show de estréia da banda na 1ª edição do *Calcinhas do Metal* (7/03/2015), realizado pela *Valkyrias Rock Brasil* produtora feminista de Aline Menezes a época baixista da *Klitores Kaos* e acontecido

na Casa de Show Centro Histórico (bairro Comércio, centro) “Quando eu toquei no *Klitores* [*Kaos*] a gente já sofreu um ataque de *hater* na *internet* mandando a gente lavar louça, mandando a gente voltar pra casa, que a gente não ia vingar na cena do *hardcore*, porque o nome da banda era escroto, porque as minas não iam vingar (...)” (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.39). E, quando subiram ao palco do evento naquele dia “a gente se viu ali numa fileira (...) numa parede eu vi uma filinha de caras do *hardcore* na frente, os caras do *metal* [atrás], todos com as pernas bem abertas, com os braços cruzados, fazendo uma cara feia pra gente, de tipo, aquele ataque assim, de, “Saiam daqui!”, sabe? “Vocês não são bem-vindas aqui!” (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.39). Debby Mota, por fim, diz “E uma mulher preta [e] indígena na bateria, né, uma mana independente, e na frente de mulheres de esquerda, uma grávida solo no vocal, os caras queriam matar a gente!” (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.39).

Medeiros e Silva, avaliando esse primeiro show da Klitores Kaos, de saída afirmaram que as “mulheres são mais agressivamente avaliadas do que homens e sua autenticidade enquanto participantes de determinadas cenas, especialmente as de *metal* extremo, são postas mais vezes à prova (SCHAAP; BERKERS, 2014)” (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.38) e, a *Klitores Kaos* nesse evento, estava no meio de bandas locais femininas de outros subgêneros do *rock* tais quais o *heavy metal*, logo, os parâmetros avaliativos do próprio *heavy metal*, masculinos e machistas, estavam em sua apresentação na parte masculina do público. E, nas cenas *punk*/*hardcore* e *heavy metal* de Belém, nas quais “o gênero é hierarquizado, as situações pelas quais as mulheres passam vão desde o questionamento de suas habilidades musicais até formas de violência mais explícitas”, como as registradas por Debby Mota na sua entrevista à Beatriz e Melina. Essa “predominância de homens extremistas no público ocasionou na situação devastadora descrita pela interlocutora” (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.39).

Porém, Debby também falou que, em relação aos shows organizados por mulheres, com bandas formadas apenas por mulheres e mais direcionados para o público feminino, nos quais a *Klitores Kaos* participou as “situações de violência não são absolutamente dominantes” (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.39). É uma demonstração de resistência porque é “uma estratégia importante para o fortalecimento da circulação de mulheres nas cenas de *rock underground*: a criação de ambientes mais seguros e acolhedores para as mulheres executarem suas práticas musicais” (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.39). Debby Mota lembrou “de um evento que aconteceu em Brasília, acredito que foi lá em novembro do ano retrasado, acho que foi o último show que eu toquei assim, fora [do Pará] com a banda. E foi o *Cinta*

Liga. Foi lindo, maravilhoso, foi um evento só de mulheres, sabe?" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.40). E, ele, nas palavras de Debby "foi diferente as energias, a recepção, o cuidado, com as bandas, as meninas, com quem tava ali no evento, as mulheres ali empreendedoras, vendendo suas coisas, sabe? (...) Então, sim, absurdo, quanto que é lindo tá num evento só de mulheres e o quanto a gente fica apreensiva de tá num evento só de homens" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.40). Sobre esse mesmo evento e no próprio movimento *Riot Grrrl* "a cena *Riot Grrrl* ela é muito foda! Porque são as minas que tão ali envolvidas no rolê *underground*, feminino, lésbico, né. (...) E num evento de mina, você vê as mina preta, as mina sapatão, as mina trans, você vê a comunidade LGBT inserida. E mesmo sendo um evento só de mulheres, para mulheres, você vê as mães, você vê as gay lá... Porque é um espaço onde não vai existir violência" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.40).

Sem sombra de dúvida que, é uma resistência por parte das mulheres musicistas da cenas locais de *punk*/*hardcore* e *heavy metal* assim como em outras cenas do país, organizar e realizar eventos voltados para o público feminino apreciador desses gêneros musicais e dotar esses eventos de boas receptividade e acolhimento para as diversas e diferentes mulheres que comparecerem neles. Todavia, reforça "a divergência de gêneros e apresentar situações de sororidade seletiva" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.40). Debby Mota sobre essas divergências internas nesses eventos "Já fui escorraçada por umas feministas radicais que acreditam que mulheres trans são homens de saia. Já fui perseguida por ter falado [a favor de mulheres trans], apesar de não ser o meu local de discurso. Eu ter, ali, desabafado sobre isso fez com que eu fosse perseguida por uma dessas manas aí" (DEBBY MOTA, 2021 APUD MEDEIROS; SILVA, 2022, p.40).

Acerca disso, Beatriz e Melina viram uma "outra lacuna do *Riot Grrrl*: a de inserção de pessoas com identidades e sexualidades divergentes daquelas impostas como o natural (BUTLER, 1990)" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.40). As autoras, nessa hora, usaram a visão de Judith Butler para quem "considerar mulheres como uma categoria homogênea é um dos erros do feminismo hegemônico, já que não permite pensar, por exemplo, em mulheres trans e *queers*. Atitude que reforça um ideal naturalista que é, efetivamente, irreal e excludente" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.41). E, a complementaram com o prisma de Paul B. Preciado, colocando que, esse processo de naturalização "dos corpos cisgêneros e das sexualidades heteronormativas se dá justamente pela exclusão, ou define-se o que é, pelo que não é. Essa exclusão acompanha o processo histórico, de construção de narrativas e mesmo do olhar

heterocentrado, o qual é adotado pelo feminismo transfóbico" (MEDEIROS; SILVA, 2022, p.41).

Numa "sociedade multirracial, racista, de hegemonia branca" (SOUZA, 2021, p.69), como a brasileira e a belenense, o "a posteriori" se produz no momento em que" os (as) homens não brancos (negros e negros/indígenas) e mulheres não brancas (negras e negras/indígenas) da cena *heavy metal* de Belém-PA, enfrentam "peito a peito as condições concretas de opressão em que" estãos imersos(as) (SOUZA, 2021, p.69). O cotidiano dessa cena local é "pródigo em situações em que" esses(as) homens não brancos e mulheres não brancas dela, se veem "diante de falsas alternativas, insatisfatórias todas: afirmação/negação, exploração, dominação/submissão" (SOUZA, 2021, p.69). Esse "processo tenso e conflituoso de rejeição/aceitação" (GOMES, 2020, p.138) do ser negro(a) ou negro(a)/indígena, para esses(as) músicos, musicistas e fãs, é "construído social e historicamente e permeia a vida desse sujeito em todos os seus ciclos de desenvolvimento humano: infância, adolescência, juventude e vida adulta" (GOMES, 2020, p.138). E, a "inserção e circulação" dos músicos não brancos, musicistas não brancas e fãs não brancos(as) nas cenas e circuitos de lugares *heavy metal* e, *rock* em geral, belenenses, "podem contribuir para o repensar dessa situação, para a problematização e o enfrentamento desse conflito" (GOMES, 2020, p.138). Eu avistei os músicos não brancos, as musicistas não brancas e os(as) fãs não brancos(as) da cena belenense sinalizando que "o estético é indissociável do político" (GOMES, 2020, p.145). A "eficácia política desse debate está não naquilo que ele aparenta ser, mas ao que ele nos remete" (GOMES, 2020, p.145). A beleza negra deles(as) "nos leva ao enraizamento dos negros no seu grupo social e racial. Ela coloca o negro e a negra no mesmo território do branco e da branca, a saber, o da existência humana" (GOMES, 2020, p.145), nos mesmos territórios metálicos e roqueiros das cena e circuito de espaços belenenses, dilacerando com a hegemonização deles, feita pelos músicos homens brancos cisgênero heterossexual classe média/média alta.

Ao mirar nas mulheres não brancas musicistas e *headbangers*, "resistir fazendo algo que "não se espera" delas não seria possível se não rejeitassem as *mammies*, as matriarcas e outras imagens de controle" (COLLINS, 2019, p.181), tais quais, cantora de igreja evangélica, cantora popular de salto e vestido em escola de música de uma universidade pública e uma *headbanger* sem nenhuma religião atéia ou católica, papéis esperados pelos familiares de Hellen Caroline Sousa e Ingrid Lima, pessoas da cena próximas à Marcela Cristina e sua mãe. Hellen e Ingrid, no *rock* e *heavy metal*, tiveram em *Pitty* e *Joan Jett* referências femininas

brancas de cantora e guitarrista/cantora, as quais foram, indicadores de ausências e invisibilizações das musicistas negras do *rock* para elas.

Também se depararam com um público não branco menor em comparação com o branco nos shows de *rock* e *heavy metal* e, baixa presença de mulheres não brancas. Marcela encontrou-se com o racismo religioso e ficou por muitos anos usando um cabelo alisado. No entanto, Ingrid fez a transição, saindo do seu processo de embranquecimento, abandonando o cabelo liso, deixando de usar roupas remetedoras a uma certa feminilidade, assumiu-se lésbica, negra, cantora, guitarrista e letrista. Hellen, mulher negra e lésbica, prosseguiu cantando um *metal amazônico* com a *Icamiabas*, em que fala de histórias de mulheres indígenas e quilombolas. Marcela, mulher negra cisgênero heterossexual, não deixa de entrelaçar *heavy metal* e Umbanda de Linha Cruzada, ao aplicar a lição de ter mente aberta para todas as culturas e os seus conhecimentos vindos de bandas do *metal extremo*. E, Debby Mota, mulher negra/indígena pansexual que, enquanto esteve ativa na *Klitores Kaos* tocando bateria e cantando, trouxe mais diversidade para as cena *punk*/*hardcore* e *heavy metal* além de buscar dialogar e mobilizar todas as mulheres que apareceram na trajetória da banda. Quando "combinados, esses atos individuais de resistência sugerem que as mulheres negras tem uma consciência coletiva específica" (COLLINS, 2019, p.181).

Considerações finais

Nos tempos de hoje, segunda década dos anos 2000, uma guinada no âmbito das masculinidades da cena *heavy metal* de Belém-PA, veio ao conhecimento geral: a relação masculinidade, branquitude, etarismo e neoconservadorismo. Elementos caros ao universo do *heavy metal* como a saga individual do herói, o guerreiro solitário e a ambiguidade em relação às imagéticas do cristianismo foram agenciados por parte de participantes da cena, que eram jovens nos anos 1980 e 1990. Esses agenciamentos feitos por eles, acabaram por enfatizar o caráter neoconservador e cristão da extrema-direita que, por sua vez, foram articulados a esse universo do *heavy metal*.

Uma fração de músicos brancos cis heterossexuais classe média/média alta, foram os modelos masculinos hegemônicos da cena local nas décadas de 1980 e 1990. Início dos anos 1990, já começaram conviver com músicos não brancos (negros, negros/indígenas) e, pequenamente, com musicistas brancas. Ao chegar os anos 2000, o crescimento de músicos não brancos continua junto ao aparecimento de musicistas mulheres, brancas, na sua maioria. A partir da 2ª década dos anos 2000, já é bem alto o número de músicos não brancos em bandas dos mais variados subgêneros de *heavy metal*, assim como um aumento na quantidade de musicistas mulheres não brancas.

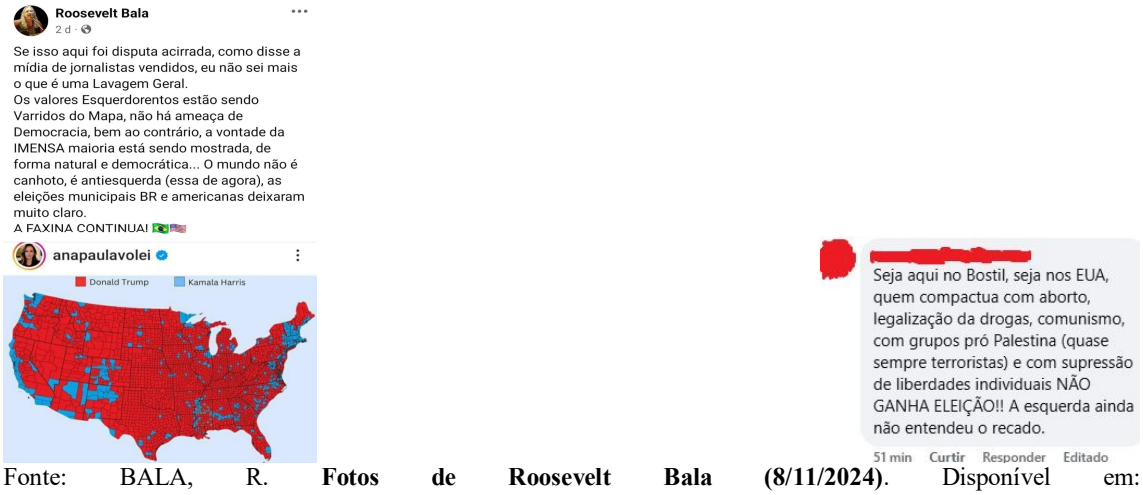
Do começo dos anos 2000 em diante, essa primazia masculina branca foi diminuindo muito, até chegar na 2ª década do séc.XXI (2010 em diante), quando foi finalizada. Remanesceu, para esses músicos, uma masculinidade cúmplice, que performa uma hipermasculinidade nas plataformas digitais e espaços físicos, com a veiculação de suas produções audiovisuais, visando revivê-la tal como foi em tempos passados, além de tentar usufruir dos seus poder e privilégios, tão incorporados, propalados e praticados no governo Bolsonaro.

Nessa 2ª década dos anos 2000, foram questionados. Perguntas sobre o tipo de *heavy metal* que representam, seus perfis de *headbanger*/músico de *heavy metal* e posições políticas. No fundo, os "ataques" foram críticas aos privilégios da família patriarcal branca cis heterossexual cristã. Nesse bojo, vieram críticas aos privilégios, às violências e desigualdades presentes nesse universo musical e, na cena *heavy metal* de Belém-PA. Com essa avalanche de desaprovações, os músicos de *heavy metal* e fãs locais, que sempre dominaram, em grande parte, a cena belenense, começam a perder o seu domínio, a sua influência, o seu prestígio, a preferência do público, dos consumidores. Sendo mais sincero ainda, perderam os seus privilégios e suas posições de poder.

Esse é, sim, no Brasil, um fenômeno datado do ínicio da segunda década dos anos 2000 (SENA, 2019, p.48; TAVARES, 2022, p.111). Seus alicerces, contudo, na cena *heavy metal* de Belém-PA, já vinham sendo colocados desde as bandas *Stress* (anos 1980), passando por *DNA* e *Jolly Joker* (anos 1990) e *Corsário*, *Anjos de Salém* e *Necroskinner* (anos 2000, primeira década) até chegar em R.Bala (atualidade, segunda década dos anos 2000). O casamento dessas posições com a agenda neoconservadora da extrema-direita me espantou sim, mas, não considerei um completo absurdo, tendo em vista as leituras que passei a fazer à respeito do *heavy metal* um pouco antes de iniciar o doutorado, em 2020. Elas, sobretudo com as letras das músicas das bandas, entrevistas dos músicos em revistas especializadas, as artes das capas dos álbuns e os seus videoclipes, evidenciaram-me que esses adornos da cultura *heavy metal*, esse universo simbólico foi agenciado por participantes da cena belenense, em sua maioria, integrantes que adentraram esses espaços nos anos 1980/90, como referências ao universo masculinista, individualista, neoconservador, acionado no *slogan* do governo do ex-presidente Jair Bolsonaro: "Deus, pátria e família". Um agenciamento, redigo, feito pela hipermasculinidade performada já que, esse músicos brancos foram cúmplices, em projetar reviver a masculinidade outrora hegemônica deles por essas práticas hipermasculinas e, assim, regalar-se dos frutos da masculinidade hegemônica presente no governo Bolsonaro.

Em meus últimos mergulhos pelas plataformas digitais, nadei até o perfil do *facebook* de Roosevelt Bala que, na publicação de 8 de novembro de 2024, referente à vitória nas eleições presidenciais norte-americanas de 2024 e o retorno do extremista Donald Trump à Casa Branca, escreveu o seguinte, junto à um comentário que eu destaquei:

Fig.175 e 176: Publicação e comentário do perfil do *facebook* de R.Bala (2024)



Fonte: BALA, R. **Fotos de Roosevelt Bala (8/11/2024)**. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10235296038489998&set=pb.1481084494.-2207520000&type=3. Acesso em: 11nov2024.

O rastro de uma coalização global, pela conexão Brasil-EUA, do conjunto discursivo neoconservador da extrema-direita, vem mesclado a uma fala antiesquerda. Uma prática que, no texto de Bala, aconteceu nos EUA, nessa últimas eleições presidenciais, continua acontecendo no Brasil com as eleições municipais do mesmo ano e continuará tomando forma, como se fosse algo se mundializando. Não acontece somente em território nacional. E, a força desse pleito eleitoral estadunidense, constrói mais afirmações anti-pautas de esquerda, como a do cometário que "quem compactua com aborto, legalização da drogas, comunismo, com grupos pró Palestina (quase sempre terroristas) e com supressão de liberdades individuais NÃO GANHA ELEIÇÃO!! A esquerda ainda não entendeu o recado". Afirmações, pelo viés dele, também não vencerão eleições no Brasil, como a que ocorrerá em 2026. A masculinidade cúmplice branca performando hipermasculinidade entrelaçada com o neoconservadorismo da extrema-direita não acabou? Ainda verei mais vestígios dela na cena *heavy metal* de Belém-PA? E, também, no cenário metálico brasileiro?

Em um pólo oposto, outros músicos brancos cis heterossexual classe média, adotaram vias divergentes: uma posição antifascista; foram contrários ao governo Bolsonaro, uma gestão de extrema-direita; à favor da vacina contra o covid-19, medidas de prevenção e regras de isolamento social; e optaram por integrar bandas com uma diversidade de gênero e racial, vide o exemplo da *Rhegia*. Mesmo que, nenhuma pessoa da banda reivindique para si, o pertencimento indígena, Saulo Caraveo, seu guitarrista e fundador, assumiu-se branco com uma mãe mexicana que tem descendência indígena do México e, ao gravar o "*The Battle Of Deliverance*" (2023), o primeiro da banda, convidou integrantes dos povos originários *Awete* e *Hunikuim* da Amazônia, para participarem do seu registro musical. *Rhegia*, em particular, localiza-se em uma maneira decolonial de fazer *heavy metal* em Belém, na Amazônia, resistindo e contrapondo-se ao molde europeu e norte-americano de criar "música pesada", ao sair da estética centrada no homem branco desses continentes, voltando sua música para as narrativas dos povos originários mais histórias do Pará e Amazônia.

Ficou em evidência, ao longo do trabalho de desenvolvimento dessa tese, que masculinidades não hegemônicas, não brancas, periféricas, criaram espaços de resistência ao neoconservadorismo valendo-se do espaço simbólico do *heavy metal*, criando contranarrativas à masculinidade cúmplice branca descrita anteriormente. Porém, é preciso sublinhar mais evidências que deixaram patente sua complexidade.

Sobre as masculinidades não hegemônicas, não brancas (negras, negras/indígenas), coube a parte antifascista: teceu críticas diretas ao governo Bolsonaro e ao ex-presidente; demonstrou consciência sobre o feminismo, a igualdade de gênero e algumas violências de

gênero (homofobia e estupro) (ex.: Wellington Freitas da *Inferno Nuclear*), reivindicação da identidade indígena junto à negra (ex.: Luciano Arakaty da *Retaliatory* e Hugo Andrey atual *Wareign* e ex-*Thunderspell*), inserção das histórias dos povos indígenas amazônicos nas letras de suas músicas (ex.: letras das músicas das *Retaliatory* e *Rhegia*); entretanto, simultaneamente, faltou amplitude acerca do feminismo, por não ter como referências, autores (as) especialistas (ex.: Wellington Freitas da *Inferno Nuclear*); exibiu um certo elitismo sobre a conduta "alienada" da classe trabalhadora; errou ao não atribuir culpa a elite política do país, por muitas vezes, não investir recursos públicos na melhoria da educação brasileira e contribuir decisivamente para a "desinformação" do povo; descaso em não exercer o papel de conscientizador e mobilizador das massas "desinformadas" contra a extrema-direita nacional (ex.: Diego Magalhães da *Social Hate*); lançou mão de práticas machistas (subalternização, objetificação sexual e importunação nas publicações do *facebook* e letra de música) (ex.: *Thunderspell*).

Já as masculinidades não hegemônicas não antifascistas: desmereceu e criticou o feminismo e sua importância (ex.: Nilton Alfaia da *Retaliatory*).

Dentre essas bandas, a *Retaliatory* notabilizou-se por ter sido a primeira banda local de *metal extremo* composta por músicos não brancos (negros, negros/indígenas) e vinda da periferia da capital paraense (bairro do Jurunas) a aparecer na cena belenense de *heavy metal*, fazendo seu primeiro show no TEWH dia 11 de novembro de 1990. Desfruta também, do fato de ser, até hoje, a banda mais longeva da cena local, com exatos 35 anos de atividades ininterruptas. Foram escritas nessa tese, momentos da trajetória dessa banda e das de alguns de seus membros fundadores. Apurei episódios acerca da branquitude, negritude, classe, renda, bairro, escolaridade, inserção no mercado de trabalho e acesso à música *heavy metal*, pelos quais passaram seus músicos.

Contudo, ainda restaram algumas dúvidas sobre a trajetória da *Retaliatory*, que requerem mais pesquisas à respeito, no futuro. Como foram as reações do público e dos músicos brancos classe média/média alta em relação à *Retaliatory*? A *Retaliatory* tornou-se, para eles, uma referência na cena local de *heavy metal*? Caso não tenha se tornado, quais foram, então, as referências em termos de bandas, da cena belenense de *heavy metal* para eles? Quais foram os critérios usados por eles que levaram a eleger certas bandas e, não, a *Retaliatory*? O que tais critérios revelam sobre o ser branco na cena *heavy metal* de Belém-PA?

Ficou patente em minha pesquisa de mestrado (SILVA, 2014), na mesma década de 90, outros músicos não brancos atuaram na cena belenense. Dentre eles, Moadias Conceição (ex-

vocalista das bandas *Blood*, *Zênite*, *Mitra* e *Rhegia*, atual *Soledad*), Sandro Soares (ex-guitarrista da bandas *Sistema Nacional* e *Dash*, atual *Mitra*), Rogério Byron (ex-guitarrista e vocalista da *Lord Byron* e ex-guitarrista da *Plankton*) e Walfrido Júnior (ex- *Master Satan* e atual *Eternal Darkness 666*). As suas trajetórias na cena são também fundamentais para responder outras perguntas de investigações vindouras. Enxergavam-se como pessoas negras, negras/indígenas? Como encararam o fato de serem músicos negros, negros/indígenas na cena local? Eles se sentiam subrepresentados no universo do *heavy metal* belenense? O que, na visão deles, explicava esse número pequeno de músicos não brancos na cena *heavy metal* de Belém-PA?

Vejo que, executar esse tipo de pesquisa, indica a real possibilidade de fazer uma História da Negritude na cena *heavy metal* de Belém-PA, durante os anos 1990. E, uma urgência grande, em função das poucas informações à respeito dos músicos não brancos da cena local, durante esse intervalo de tempo.

As mulheres sempre foram atuantes nas cenas *heavy metal* e *rock* em geral de Belém-PA. Estiveram presentes nos anos 1980, 1990 e 2000. Não são lembradas porque foram invisibilizadas e esquecidas pelas práticas machistas do patriarcado dominante da cena local.

Nos anos 1980, a despeito da cena ter público e bandas locais com predominância masculina branca classe média/média alta, elas atuaram, em grande parte, como fãs de *heavy metal* e namoradas dos músicos de bandas locais. Em menor número, tocaram em bandas e escreveram fanzines. Dentro desse número pequeno, o destaque ficou com Sérgia "Harris" Fernandes, atuante na *Black Mass* como baixista e tendo tocado algumas vezes com a banda em apresentações ao vivo. Chegou a criar e escrever fanzines como "*Mancha Negra*" no Rio de Janeiro junto com uma amiga. E, também registrou o que as bandas locais faziam na cena com muitas fotografias tiradas de uma câmera que possuía.

Nessa época, as mulheres musicistas brancas cis heterossexuais classe média/média alta moradoras de bairros centrais da capital paraense diziam respeito ao perfil feminino da cena local dos anos 1980. Muitas delas adentraram no mercado de trabalho nessa década, exercendo funções no setor de serviços e engrenagens do Estado, contribuindo para as modificações do papel feminino na economia nacional. Sérgia trabalhou com atividades bancárias, sendo funcionária do Banco Bradesco (privado), trabalho este que, com sua renda lhe possibilitou comprar discos de vinil de bandas de *heavy metal*. E, seu contato com discos de *rock* da coleção de seu pai desde a infância, foram imprescindíveis nesse seu acesso privilegiado à cultura *heavy metal*. Ser branca e classe média lhes possibilitaram esses privilégios e acessos.

A inserção dessas mulheres no *heavy metal* belenense, durante o período oitentista, experimentou a masculinização, tokenismo, desconfiança e menosprezo. Sérgia quando ia aos pontos de encontro dos(as) *headbangers* locais, preocupava-se em ir até eles para encontrar outros fãs de *heavy metal*, escutar *heavy metal* e falar sobre *heavy metal*. Uma socialização masculinizada, já que, historicamente, a socialização via *rock* e *heavy metal* é feita, no geral, entre homens. Então, Sérgia acabou sendo aceita entre os *headbangers* como "um dos garotos". Nesse mesmo interim, virou um token, a mulher a quem concederam um lugar entre os *headbangers*, para gerar uma sensação de diversidade ou igualdade, uma sensação de que todas as mulheres que gostavam de *heavy metal* em Belém, seriam incluídas, possuiriam os mesmos direitos e poderes do grupo dominante masculino. Todavia, não existiu um esforço real para essa inclusão na cena *heavy metal* local. Foi tornada pública essa pequena ação de aparente valorização de um grupo minoritário, as *headbangers* de Belém, entretanto, foi originada somente para os homens músicos e fãs locais se desviarem das acusações de discriminação. Como consequências dessa inserção única de Sérgia entre os *headbangers* tivemos a visibilidade distorcida sobre a minoria representada pelo token, a polarização entre grupo e a assimilação que gera estereótipos. Elas geraram em Sérgia a "pressão para cumprir com as expectativas e o deixa aprisionado em seu papel de representante". Algo nítido, quando se apresentou com a *Black Mass* pela primeira vez, pelos incômodos e não aceitação de Sérgia sendo protagonista em cima do palco, tocando e produzindo "música pesada". Aqui, tokenismo e o machismo agiram juntos.

Esse mesmo machismo veio à tona no primeiro contato com o programa local *Metal Pesado*, da rádio Cidade Morena e famoso nos anos 1980, por veicular apenas *heavy metal*. Nele, Guto Delgado tratou-a com desatenção e displicência, menosprezando Sérgia, quando esta ofereceu um vinil importado para ser tocado na grade do programa.

A década de 90 viu a cena local continuar com o mesmo perfil de mulheres brancas da década anterior. No entanto, na década de 90, ocorreu uma mutação, com mais mulheres musicistas, produtoras de eventos e empresárias de bandas. Ou seja, mais papéis ativos na cena belenense e a ocupação de espaços de poder, antes controlados só por homens.

Houve uma reação patriarcal contra tais movimentações femininas na cena local, através de práticas machistas presentes nas letras de músicas (*DNA* e *Jolly Joker*), gravações nos estúdios de *demo-tape*, organização de shows, entrevistas à programas radiofônicos locais de *rock* e situações de criação de letras de músicas.

A conservação do perfil de mulheres brancas musicistas nos anos 1990, aqui na cena local, é uma evidência de uma não existência de mulheres não brancas musicistas e, um

atestado de que o espaço das bandas locais, era de fato, em muitos casos, brancocêntrico, concentrado em um protagonismo dos músicos e musicistas brancos(as). A *Retaliatory* foi a primeira banda a estremecer esse espaço, com sua diversidade étnico-racial (músicos negros, negros/indígenas), após isso, seguida a partir da metade dos anos 1990, pelas bandas *Soledad*, *Mitra*, *Lord Byron* e *Master Satan*. Em relação às mulheres não brancas, a cena esperaria os anos 2000 chegar, mais precisamente, a 2ª década dos anos 2000 em diante. Essa década marcou um aumento significativo de mulheres musicistas e fãs não brancas (negras, negras/indígenas) nas cenas *heavy metal* e *rock* em geral de Belém-PA.

Na 2ª década dos anos 2000, no intervalo 2015-2025, a cena local ainda tem público e bandas locais com um certo domínio masculino, porém, com aumentos consideráveis de músicos, musicistas e fãs não brancos (negros, negros/indígenas), deixando a cena local mais diversificada e com diferentes sujeitos(as).

Em relação às mulheres não brancas, elas atuaram como musicistas em bandas locais, escreveram letras de músicas nas quais tematizaram as histórias das mulheres amazônidas (ex.: a letra de "*Rebelião*" da *Icamiabas*, com o foco nas mulheres indígenas do Parque Indígena do Xingu), pautas das lutas feministas em prol da igualdade de gênero (ex.: as letras de "*Feminicida*", "*Porrada Racha Macho*" e "*Homem Abortista*" da *Klitores Kaos*) e contra o governo extremista do ex-presidente Bolsonaro (ex.: a letra de "*Familicia*" da *Petals Blade*), elaboraram conteúdo áudiovisual contendo a diversidade feminina, as pautas das lutas feministas e a posição antifascista (ex.: artes das capas do *single* "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*, do *EP* "*Klitores Kaos*" (2020) da *Klitores Kaos*, do álbum "*Rebelião*" (2021) da *Icamiabas* e o videoclipe "*Familicia*" (2021) da *Petals Blade*) organizaram festivais e eventos femininos, feministas e antifascistas, atuaram em atos públicos contra o fascismo, em favor da educação pública de qualidade, contra a LGBTfobia e participaram de encontros do *metal extremo* contra o fascismo.

Dentro do grupo de mulheres não brancas, consideradas nessa pesquisa, percebi um domínio da origem classe média baixa, periférica e por passagens em escolas públicas para completar a Educação Básica, além de algumas delas terem completado o Ensino Superior em universidades públicas (UFPA e UEPA) (ex.: Ingrid Lima, Hellen Sousa) e universidades privadas em cursos com mensalidades acessíveis (ex.: Norielly Magalhães). Um número pequeno é classe média alta, oriunda do centro da capital, tem passagens em escolas privadas e formaram-se em universidade privada (ex.: Marcela Teixeira). Outro número pequeno é o de mulheres não brancas classe média baixa periféricas, concluintes da Educação Básica em escolas públicas e sem o Ensino Superior (ex.: Debby Mota). Quanto à sexualidade, uma

maior presença das sexualidades lésbica (ex.: Ingrid Lima, Hellen Sousa e Norielly Magalhães) e pansexual (ex.: Debby Mota) e, menor frequência, a cis heterossexual (ex.: Marcela Teixeira). E, no quesito autodeclaração racial, Marcela Teixeira, Ingrid Lima, Hellen Sousa e Norielly Magalhães colocaram-se como mulheres negras, enquanto que, Debby Mota afirmou-se mulher negra/indígena.

As mulheres não brancas (negras, negras/indígenas), no Brasil, historicamente, sempre estiveram na base da pirâmide social nacional, por conta de desigualdades construídas ao longo do tempo que, foram provocadas pela escravidão, guerra, doenças, violência e genocídio, episódios da colonização pelos quais o país passou. E, hoje, como consequências dela, as mulheres não brancas vivem em situações desiguais numa sociedade regida pela colonialidade, regida pela persistência das estruturas de poder, saber e ser que foram estabelecidas durante a colonização pelos referidos fatos históricos. As consequências deles perpetuam a dominação e exploração de indígenas, pessoas negras, pessoas LGBTQUIA+, mulheres não brancas (indígenas, negras, negras/indígenas) e, reforçam a ocupação dos espaços de poder pelas pessoas brancas.

Em função desse processo histórico desigual, as mulheres não brancas estão em posições subalternizadas e, estão mais inclinadas, tendem mais a sofrer com práticas racistas, formas de machismo e homofobia. O que de fato aconteceu com as mulheres não brancas da cena *heavy metal* de Belém-PA, tais quais suas entrevistas mostraram. E, elas mostraram também que, tal cena, ainda é muito brancocêntrica, machista e elitista. Ou seja, é atravessada pela colonialidade na qual vive a sociedade brasileira.

Contudo, ao mesmo tempo dessas várias violências, as mulheres não brancas da cena local, viram no *rock* e *heavy metal*, formas de fugir dos essencialismos, afirmar-se enquanto musicista, fã, produtora de eventos de diversas e diferentes maneiras, contar as histórias das mulheres da região, as pautas das lutas feministas e afirmarem-se antifascistas nas letras de suas músicas, representar as mulheres nos seus conteúdos audiovisuais, formar bandas apenas de mulheres e participar de eventos feitos por mulheres, feministas e antifascistas. Ou seja, viram nessas ações, pontos positivos de estar numa cena e outras maneiras de existir nesse universo musical, mais cooperativas, unidas e receptivas. Uma proposta contrária a da cena local patriarcal, branca, elitista e heteronormativa.

E, sobre essa proposta de cena, pelos relatos das mulheres não brancas, não houve uma interação totalmente pacífica, sem conflitos, com outros grupos de mulheres. Além das violências de gênero e práticas racistas, executadas por homens, ficaram patentes divergências

internas, entre as mulheres brancas e mulheres não brancas (negras, negras/indígenas). Divergências de ordem da sexualidade, racista e classista.

Nas relações de gênero da cena *heavy metal* de Belém-PA, desde os anos 1980 até 2025, ficou notória a pluralidade das masculinidades e feminilidades, presente nas plataformas digitais e espaços físicos. Isso demonstra o não congelamento de tais relações em generalizações, unilateralidade, binarismos e, comprova a diversidade, as diferenças, os conflitos, singularidades das masculinidades e feminilidades, além de variadas maneiras de existir na cena e fazê-la ativa em Belém-PA.

FONTES DA PESQUISA

I) FONTES ORAIS (ENTREVISTAS)

ALFAIA, Nilton. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 27ago2022
ALVES, João "Patarrão". Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 10abr2009.
ANDREY, Hugo. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 13jul2021 e 16set2021.
ARAKATY, Luciano. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 13dez2021, 26mai2013, 23ago2009 e 25jul2025.
BALA, Roosevelt. Entrevista concedida à SILVA, B.AS. Belém. 20 out2008
CARAVEO, Saulo. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 8out2021.
CASTELO, Zélia. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 14ago2012.
DURÃES, Alexandre. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 16dez2021.
FERNANDES, Alana. Entrevista concedida à LOSNA, Debora em 26 de março de 2021. In: LOSNA, D. Mulheres na cena. Guitarrista Alana Fernandes da Petals Blade fala da banda e sobre o fortalecimento das mulheres na cena. **Entrevistas (26/03/2021)**. Disponível em: https://culturaempeso.com/guitarrista-alana-fernandes-da-petals-blade-fala-da-banda-e-sobre-o-fortalecimentodas-mulheres-na-cena/ . Acesso em: 28 set.2022.
FERNANDES, Sérgia "Harris". Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 12set2009 e 1set2012.
FERREIRA, Leonan Lopes. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 30mar2024.
FERRY, Joe. Entrevistas concedidas à SILVA, B.A.S. Belém. 10out2008, 30nov2009 e 5set2011 e 18jan2013
FREITAS, Wellington. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 1 e 3ago2021
GUI, Paulo. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém 1 mar2009.
KLAUTAU, Sidney. Entrevistas concedidas à SILVA, B.A.S. Belém. 15jan2022 e 22set2008
LIMA, Ingrid. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 20 e 22abr2024.
MACHADO, Moises (Môa). Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 30set2008
MAGALHÃES, Diego. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 20dez2021
MARTES, Devyson. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 18abr2024.
MATTOS, Marco. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 27ago2022
MOTA, Débora Ellen de Souza. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 14jul2021.
NORIELLY MAGALHÃES. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 28dez2022.
PEREIRA, Marlos. Entrevistas concedidas à SILVA, B.A.S. Belém. 28mar2009 e 17 e 18 mai2022
RIBEIRO, Alexandre. Entrevistas concedidas à SILVA, B.A.S. Belém. 24mai2024, 4fev2022 e 10jan2009
ROTHE-NEVES, Max. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 9nov2008
RUFFEIL, Carlos. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 8mai2024.
SAMMLIZ. Entrevista concedida à MONTEIRO, K.M.S., em julho de 2016. In: MONTEIRO, K.M.S. **Klitores kaos e o grito das mulheres**: o punk/hc desemboca numa cena musical feminista em belém do pará. Tese (Doutorado em Música) – PPGARTES/UFPA, Belém, 2023.
SANTOS, Nathanael Carvalho dos. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 13abr2024
SEABRA, Mauro. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 20jan2022 e 11maio2009
SILVA, Marcela Cristina Teixeira da. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 9abr2024.
SOUSA, Hellen Caroline. Entrevista concedida à SILVA, B.A.S. Belém. 8out2022.

II) FONTES ESCRITAS

- PERIÓDICOS
→ Jornal Amazônia Jornal
AMAZÔNIA JORNAL, 16/10/2005, Caderno Show, p.8. Belém-PA.

→ Jornal O Liberal
O LIBERAL, 6/03/2021, Caderno Cultura, Seção Arte, p.2. Belém-PA.
O LIBERAL, 16/12/1993, Caderno Dia-A-Dia, p.7. Belém – PA.
O LIBERAL, 23/06/1993, Caderno Dia – a – Dia, p.5. Belém – PA.
O LIBERAL, 19/06/1993, Caderno Dia-a-Dia, Seção Variedades, Coluna de Ana Diniz, p.9. Belém – PA.
O LIBERAL, 16/05/1993, Caderno Dia-a-Dia, p.1. Belém – PA
O LIBERAL, 7/05/1993, Caderno Dia-A-Dia, p.6. Belém – PA.
O LIBERAL, 26/04/1993, p.14. Belém – PA.
O LIBERAL, 24/04/1992, Caderno Cartaz, p.1. Belém-PA.
O LIBERAL, 24/04/1992. Caderno Cartaz. p.1. Belém – PA.
O LIBERAL, 19/01/1992, Caderno Cartaz, Coluna Dial 97 de Dom Floriano, p.5. Belém – PA.
O LIBERAL, 20/12/1991. Caderno Cartaz. p.2. Belém – PA.
O LIBERAL, 14/06/1991. Caderno Dois (Arte/Espetáculos). p.2. Belém – PA.
O LIBERAL, 30/12/1990, Caderno Dois (Arte/Espetáculos), Coluna Dial 97 de Dom Floriano, p.8. Belém – PA.
O LIBERAL, 23/12/1990, Caderno Dois (Arte/Espetáculos), Coluna Dial 97 de Dom Floriano, p.8. Belém – PA.
O LIBERAL, 8/09/1989, Caderno Jornal dos Bairros, p.8. Belém-PA.

→ Jornal Diário do Pará
DIÁRIO DO PARÁ, 14/08/2019, Caderno Você, p.7. Belém-PA.
DIÁRIO DO PARÁ, 2/11/2018, Caderno TDB, p.5. Belém-PA.
DIÁRIO DO PARÁ, 16/11/1997, Caderno D, p.1. Belém – PA.
DIÁRIO DO PARÁ, 28/08/1993, Caderno D, p.5. Belém – PA.
DIÁRIO DO PARÁ, 14/06/1992, Caderno D, Coluna Shows, p.6. Belém-PA

→ Jornal do Brasil
JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, RJ, 9/06/1985, Caderno B, Coluna Música de Rui Mendes, p.4.

- REVISTAS
Roadie Crew, Ano 24, Nov./Dez., 2021, N°265;
Roadie Crew, São Paulo, SP, Ano 22, N°249, Outubro/2019, p.10.
Roadie Crew, Ano 15, Ago./2012, N°163;
Roadie Crew, Ano 13, Set./2010, N°140;
Roadie Crew, Ano 11, Jan./2009, N°120;
Roadie Crew, São Paulo, SP, Seção *Background*, Ano 8, N°82, Julho/2006, p.81.
Roadie Crew, Ano 07, Set./2004, N°68;
Roadie Crew, Ano 05, Abr./2004, N°63;
Top Rock, Março de 1994, Ano II, N° 20, p.27.

- FANZINES
Craw-O Rock Te Pegou!, Ano 1, N°1, Jan./1992, p.2;

Inferno Verde, vol.II, Jun./1985, p.11;
Jornal Ativo, Mai./1993, Ano III, N°12, p.9;
Jornal Ativo, Abr./1993, Ano III, N°11, p.6;
Jornal Ativo, Nov./1992, Ano II, N°10, p.11;
Rarozine, N°#035, Mar./2023,p.34-35;
Rarozine, N°#016, Ago./2021,p.26-27;
Rarozine, N°#002, Jun./2020;

III) FONTES AUDIO-VISUAIS

- Álbuns, *EP's*, *demos* e *singles*

BALA, R. **Ditador do Metal**. Belém. Independente. 2020. 4º single. Digital.
BALA, R. **O Guerreiro**. Belém. Independente. 2018. 1º single. Digital.
BLACK MASS. **The Last Mass**. Belém. Independente. 1989. 1ª demo-tape. 1 fita cassette.
CORSÁRIO. **Alquimia Metálica**. Belém. Independente. 2001. 1ª demo. 1 CD.
DEFECATION OF PUTRID BLOOD. **Grotesque Groupie Impalement**. Belém. Independente. 2014. 1 single. 1 CD
DNA. **Metal City**. Belém. Independente. 1989. 1ª demo-tape. 1 fita cassette.
DNA. **Stop The Madness**. Belém. Independente. 1991. 2ª demo-tape. 1 fita cassete.
DNA. **Shoot To Kill**. Belém. Independente.1993. 3ª demo-tape. 1 fita cassete.
DNA. **Dust 'n' Bones**. Belém. Independente. 1994. 4ª demo-tape.1 fita cassete.
DNA. **Love and hate**. Belém/Lisboa. Na Music/Voice Music/Metal Soldiers Records. 2015. 1º álbum. 1cd.
FOREWORD. **Blind Fate**. Belém. Independente. 2008. 1ª demo. 1 CD.
ICAMIABAS. **Rebelião**. Belém. Independente. 2021. 1º álbum. Digital.
INFERNO NUCLEAR. **Diante de um holocausto**. Belém. Bigorna Records/Distro Rock Records/Metal Island/True Metal Records. 2021. 1º álbum. 1 CD.
INFERNO NUCLEAR. **Insensatez Humana**. Belém. Independente. 2017. 1º single. Digital.
JOLLY JOKER. **Jolly Joker**. Belém. Independente. 1995. 1º álbum. 1CD.
KALIBAN. **Anjo do Sacrifício**. Belém. Independente. 1987. 3ª demo-tape. 1 fita cassete
KLITORES KAOS. **Klitores Kaos**. Belém. Independente. 1 EP. Digital.
LORD BYRON. **Age Of Darkness**. Belém. Ná Records. 2006. 1º álbum. 1 CD.
MASTER SATAN. **The emperor of world**. Belém. Independente. 1996. 1ª demo-tape. 1 fita cassete
MITRA. **In The Blackland**. Belém. Ná Figueredo Records. Independente. 1998. 2ª demo. 1CD.
MORFEUS. **Thrashing Assault**. Belém. Independente. 1988. 1ª demo-tape. 1 fita cassete.
MORFEUS. **Anachronic Disease**. Belém. Independente. 1990. 2ª demo-tape. 1 fita cassete.
MORFEUS. **Disbelieved World**. Manaus. Marquee Records. 2005 (1993). 1º álbum. 1CD.
PLANKTON. **Earth In Flames**. Belém. Independente. 2004. 1º álbum. 1 CD.
RHEGIA. **Shadow Warrior**. Belém. Independente. 2019. 1 EP. 1 CD.
RHEGIA. **The Battle Of Deliverance**. Belém. Independente. 2023. 1º álbum. 1 CD.
RETALIATORY. **Retaliatory Attack**. Manaus. Kill Again Records. 2006. 1º álbum. 1CD.
ROTTING PARADISE. **The Goat Concubines**. Belém. Independente. 2021. 1º álbum. Digital
SÁDICO INFESTO. **Repulsive Orgy With Dismembered Whores**. Belém. Guttural Brutality Productions. 2015. 1º álbum. 1 CD.
SOCIAL HATE. **Nação suicida**. Belém. Independente. 2021. 1º álbum. 1 CD.
SOULMETAL. **The Darkside's Forever**. Belém. Independente. 2023. 1 EP. Digital.
STRESS. **Devastação**. Independente. 2019. 4º álbum. 1cd.

STRESS. **Brasil Heavy Metal**. Independente. 2015. Música-tema do documentário "Brasil Heavy Metal: um filme, um sonho, uma declaração de amor ao *metal* brasileiro". Digital.
STRESS. **Stress**. Rio de Janeiro. Dies Irae. 2002 (1982). 1º álbum. 1 CD.
STRESS. **Flor Atômica**. Rio de Janeiro. Polygram. 1985. 2º álbum. 1 CD.
STRESS. **Demo 86**. Rio de Janeiro. Independente. 1986. 1 fita cassete
STRESS. **Stress III**. Belém. Independente. 1996. 3º álbum. 1 CD.
STRESS. **Coração de Metal**. Belém. Independente. 2005. 1 single.
THUNDERSPELL. **Battle Scream**. Belém. Independente. 2015. 1º álbum. 1 CD.
ZÊNITE. **Brutal Enigmatic Prophecies**. Ná Records. 2000. 1º álbum. 1 CD.

- VÍDEOS
BALA, R. Ditador do *metal*. **R. Bala (10/10/2020)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q3tAQhzLbJU. Acesso em: 6 ago.2021;
BALA, R. *Motorocker*, a lenda. **R. Bala (30/09/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3Xna-9l_RM. Acesso em: 4 abr.2022;
BRASIL HEAVY METAL. Brasil *Heavy Metal* – Música Tema do Filme. **Brasil Heavy Metal (7/12/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uqrAxydNvlA. Acesso em: 6 mai.2023
DNA. *Working to pay my beer*. **DNA Metal (16/11/2015)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K6lzK7SqtFE. Acesso em: 16 ago.2021;
DUNN, S.; MCFADYEN, S. **Metal history**: a headbanger´s journey. S/1. Warner. 2006. Documentário. 2 DVDS.
DURBIN, A. **Murder in the front row**: the San Francisco bay area thrash metal story. EUA. Apple TV. Documentary. 2019.
EDU SOUZA SINGER. Gravação do Teclado Solo em "O Guerreiro" de Roosevelt Bala (Stress). Videos. **Edu Souza Singer (27/12/2017)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IeczzyyciCI. Acesso em: 30 jul.2022.
ERNST, Rick e SKATES, Rat. **Get thrashed**: the history of thrash metal. S/1. EUA.Lightyear Vídeo. 2006. Documentário. 1 DVD.
INFERNO NUCLEAR. Evitamos a vida, provocamos a morte. **Inferno Nuclear (25/06/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8i6-TgJM9Qw. Acesso em: 30 dez.2023;
MICHAELIS, M. **Brasil *heavy metal***: um filme, um sonho, uma declaração de amor ao *metal* brasileiro. Documentário. Independente. 2016. 1 DVD.
MIRANDA, E. **Aridez**: *metal* muito além do fim do mundo (2017). **Daft Duck Music (2019)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y1AHP_GYzxU. Acesso em: 1 jul.2022.
PETALS BLADE. Familicia. **Petals Blade (13/11/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9GUGDb0vvmY. Acesso em: 30 dez.2023.
PETALS BLADE. Petals Blade - Holocausto (DEMO) 2019. **Petals Blade (13/02/2019)**. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=pEvbKCrGY84&t=456s. Acesso em: 30 out. 2024.
RODLEY, C. **Heavy metal britannia**. BBC. Londres. 2010. Documentário. 1 DVD.
SARTORETO, F. et.al. **Ruído das minas**: a origem do *heavy metal* em Belo Horizonte. Documentário. Independente. 2009. Brasil.
SOCIAL HATE. Ódio social. **Social Hate (10/07/2021)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yD9QT_OrwXw. Acesso em: 22 nov.2023;
VAN DIJCK, J. From a culture of connectivity to a platform society. London School of Economics. **LSE (11/03/2016)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ahEXaHihG2Q. Acesso em: 12 out2023.

IV) DISPONÍVEIS NA INTERNET (*SITES*, *BLOGS*)

A PROVÍNCIA DO PARÁ. Banda de rock feminino Icamiabas faz show em Belém. **Entretenimento (19/11/2021)**. Disponível em: https://aprovinciadopara.com.br/banda-de-rock-feminino-icamiabas-faz-show-em-belem/. Acesso em: 28 set.2022

AGÊNCIA BRASIL. Banco mundial alerta para aumento da pobreza no Brasil. Internacional. **Agência Brasil (5/04/2019)**. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-04/banco-mundial-alerta-para-aumento-da-pobreza-no-brasil. Acesso em: 8nov2024

AGÊNCIA PATRÍCIA GALVÃO. Violência sexual. Dossiê Violência Contras as Mulheres. **Instituto Patrícia Galvão**. Disponível em: https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/. Acesso em: 30 out2024.

AÇÃO VIOLENTA. Disponível em: https://www.facebook.com/acaoviolenta. Acesso em: 26 dez. 2021.

ARANHA, M. **Trabalho**. Disponível em:https://www.behance.net/MarcioAranha/projects. Acesso em: 6 Jan.2021.

BALA, R. Disponível em: https://www.facebook.com/roosevelt.bala. Acesso em: 26dez2021.

BENITES, A. Bolsonaro faz discurso messiânico diante de Esplanada cheia e ameaça enquadrar o Supremo. Governo Bolsonaro **El País (7/09/2021)**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2021-09-07/bolsonaro-faz-discurso-messianico-diantede-esplanada-lotada-e-ameaca-enquadrar-o-supremo.html.Acesso em: 6 jan.2022.

BORELL, G.V. Arrependido? Bruce Dickinson votou a favor do Brexit e agora está reclamando. **Notícias (Tenho Mais Discos Que Amigos, 28/06/2021)**. Disponível em: https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/06/28/bruce-dickinson-brexit-polemica/. Acesso em: 6 mai 2023.

BRASIL. **Decreto n. 11785, de 20 de novembro de 2023**. Institui o Programa Federal de Ações Afirmativas. Brasília, DF: Presidência da República, 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11785.htm. Acesso em: 8out2025.

BRASIL. **Lei n. 12.990, 9 de junho de 2014**. Reserva aos negros 20% (vinte por cento) das vagas oferecidas nos concursos públicos para provimento de cargos efetivos e empregos públicos no âmbito da administração pública federal, das autarquias, das fundações públicas, das empresas públicas e das sociedades de economia mista controladas pela União. Brasília, DF: Presidência da República, 2014. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l12990.htm. Acesso em: 8out2025.

BRASIL. **Lei n. 11340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8o do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República: Casa Civil. 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 7ago2025.

BRASIL. **Lei n. 8313, de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 8out2025.

BRASIL. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. **Relatório Anual Socioeconômico da Mulher (RASEAM 2025)**, p.108-109. Disponível em: https://www.gov.br/mulheres/pt-br/central-de-conteudos/publicacoes/raseam-2025.pdf/view. Acesso em: 25jul2025

BRITO, R. Bolsonaro fala em fatiar Petrobras para privatizar e diz que empresa paga dividendo "absurdo". Negócios. **Isto é Dinheiro (8/11/2021)**. Disponível em: https://www.istoedinheiro.com.br/bolsonaro-fala-em-fatiar/. Acesso em: 6 jan.2022.

BUENO, S.; LIMA, R.S. de (Coords.). Fórum Brasileiro de Segurança Pública. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**, SP, São Paulo, ano 16, 2022. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=5. Acesso em: 31 mai2023.

CARDOSO, L. Brasileiros fazem memes para ironizar gasto de R$ 15 milhões do governo Bolsonaro com leite condensado. Economia e Finanças. **Extra (26/01/2021)**. Disponível em: https://extra.globo.com/economia-efinancas/brasileiros-fazem-memes-para-ironizar-gasto-de-15-milhoes-do-governo-bolsonaro-com-leitecondensado-24855719.html. Acesso em: 6 jan.2022.

CARMO, W. Caso Mari Ferrer: CNJ notifica juiz para explicar processos em massa contra famosos. Justiça. **Carta Capital (5/04/2024)**. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/justica/caso-mari-ferrer-cnj-notifica-juiz-para-explicar-processos-em-massa-contra-famosos/. Acesso em: 18nov2024.

CARVALHO, L. Facebook agora é Meta: entenda a mudança de nome da empresa. **Tilt UOL (28/10/2021)**. Disponível em: https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2021/10/28/facebook-agora-e-meta-entenda-a-mudanca-de-nome-da-empresa.htm. Acesso em: 14out2023.

CARVALHO, R. O que explica multiplicação de templos evangélicos no Brasil. **BBC Brasil (12/07/2023)**. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/crgl7x0e0lmo. Acesso em: 10 jul2024.

CHAMON, A. Stress – Devastação. **Catarse (2018)**. Disponível em: https://www.catarse.me/stress. Acesso em: 30 jul.2022.

COLODRO, C. Conheça a história das guitarras *Gibson*. **Planeta Música (2016)**. Disponível em: https://blog.planetamusica.net/conheca-historia-das-guitarras-gibson/. Acesso em: 20 jun.2022.

COSTA, G. Relembre o passo a passo da tentativa de golpe no 8/1. Agência Brasil. **Política (8/01/2024)**. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2024-01/relembre-o-passo-passo-da-tentativa-de-golpe-no-81. Acesso em: 13set2025.

CULTURA REDE DE COMUNICAÇÃO. Documentário Balanço do Rock, a mais tribal de todas as festas. **Cultura Rede de Comunicação (23/01/2018)**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dCWXkflEOk0. Acesso em: 11 fev.2023.

DAEHN, R. Três perguntas para o antropólogo do Museu Nacional, Carlos Fausto. Correio Braziliense. **Diversão e Arte (11/08/2011)**. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/08/11/interna_diversao_arte,265152/tres-perguntas-para-o-antropologo-do-museu-nacional-carlos-fausto.shtml. Acesso em: 9set.2025.

DEATHBANGER. Disponível em: https://www.facebook.com/DeathBangerSpeedThrash. Acesso em: 26 dez2021.

DIAS, G. 'Deus, Pátria, Família': de onde veio o lema fascista usado por Bolsonaro? **Eleições 2022 (29/08/2022)**. Disponível em:https://noticias.uol.com.br/eleicoes/2022/08/29/deus-patria-familia-lema-de-bolsonaro-tem-origem-fascista-entenda.htm. Acesso em: 6 mai.2023.

DIGILABOUR. **A sociedade da plataforma:** entrevista com José van Dijck. Entrevistas (2019). Disponível em: https://digilabour.com.br/a-sociedade-da-plataforma-entrevista-com-jose-van-dijck/. Acesso em: 24 fev.2023.
DNA. Disponível em: https://www.facebook.com/dnametalbelem. Acesso em: 26dez2021.
EL PAÍS. O que Bolsonaro já disse de fato sobre mulheres, negros e gays. Brasil. **Eleições 2018 (7/10/2018)**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/06/politica/1538859277_033603.html. Acesso em: 5nov2024.
EDER, B. John Bonham biography by Bruce Eder. **All Music (2022)**. Disponível em: https://www.allmusic.com/artist/john-bonham-mn0000218777/biography. Acesso em: 26 jun.2022.
ERA DE OURO DO METAL/PUNKS PARAENSE 1980/1990. Mídia. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/482644985208377/. Acesso em: 26dez2021
ERNANI, F. Jon Schaffer (Iced Earth) diz que foi atacado com fezes e urina na prisão. Notícias **(Tenho Mais Discos Que Amigos, 23/07/2021)**. Disponível em: https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/07/23/jon-schaffer-fezes-urina-prisao/. Acesso em: 6 mai 2023;
EQUIPE RELIGIÃO E POLÍTICA DO ISER. Religião e Poder. Pesquisa do ISER levanta mapa da identidade religiosa dos deputados e deputadas federais empossados. **Legislativo (Religião e Poder, 12/12/2022)**. Disponível em: https://religiaoepoder.org.br/artigo/pesquisa-do-iser-levanta-identidade-religiosa-dos-deputados-e-deputadas-federais-diplomados/. Acesso em: 11jul.2024.
ESTADÃO CONTEÚDO. Jornalista do caso Mari Ferrer é condenada à detenção e multa de R$ 400 mil. **CNN Brasil (16/11/2023)**. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/jornalista-do-caso-mari-ferrer-e-condenada-a-detencao-e-multa-de-r-400-mil/. Acesso em: 18nov2024.
FACADA FEST. Disponível em: https://www.facebook.com/facadafestbelem. Acesso em: 26dez2021.
FARIAS, S.; NACHTHEXEN, N. (Orgs.). Dentro da cena: entenda a realidade das bandas brasileiras com mulheres. União das Mulheres do Underground. **Matérias (18/03/2021)**. Disponível em: https://uniaodasmulheresdounderground.wordpress.com/2021/03/18/dentro-da-cena-entenda-a-realidade-dasbandas-brasileiras-com-mulheres/. Acesso em: 1 jun.2023.
FELINTO, M. Não se nasce "musa" do Carnaval, compra-se a vaga na passarela. Revista Gama, **Portal UOL (9/02/2024)**. Disponível em: https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/nao-se-nasce-musa-do-carnaval-compra-se-a-vaga-na-passarela/. Acesso em: 2 jul2024.
FENDER. Fender musical instrument corporation: our history. **Fender (2022)**. Disponível em: https://www.fender.com/en/fender-about.html. Acesso em: 20 jun.2022.
FERRARI, H. Bolsonaro anda de moto por Brasília na manhã deste sábado. **Poder 360 (4/12/2021)**. Disponível em: https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-anda-de-moto-por-brasilia-na-manha-deste-sabado/. Acesso em: 6 jan.2022.
FILHO, J. Junho de 2013: jornadas são um marco para a direita, mas jamais foram derrota da esquerda. **Intercept Brasil (8/06/2023)**. Disponível em: https://www.intercept.com.br/2023/06/08/junho-de-2013-jornadas-sao-um-marco-para-a-direita-mas-jamais-foram-derrota-da-esquerda/. Acesso em: 13set2025.
FILHO, J.S.; MODELLI, L. Marilena Chaui: violência e autoritarismo por todos os lados. Entrevista concedida à Juvenal Savian Filho e Laís Modelli. **Cult (5/02/2016)**. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/marilena-chaui-violencia-e-autoritarismo/. Acesso em: 28 dez. 2021.

FISHER, M.; TAUB, A. How youtube radicalized Brazil (The Interpreter). **The New York Times (11/08/2019)**. Disponível em: https://www.nytimes.com/2019/08/11/world/americas/youtube-brazil.html#:~:text=A%20New%20York%20Times%20investigation,stars%2C%20secretly%20record%20their%20instructors. Acesso em: 12 jan2023.

FLACSO BRASIL. IBGE usa classificação de cor preta; grupo negro reúne pretos e pardos. **Notícias (6/05/2013)**. Disponível em: https://flacso.org.br/2013/05/06/ibge-usa-classificacao-de-cor-preta-grupo-negro-reune-pretos-e-pardos/.Acesso em: 28 nov.2023

FOLHA DE SÃO PAULO (UOL). Governo Bolsonaro. Bolsonaro ignora tragédia na BA, anda de jet ski e fala em manter folga em SC. **Poder (28/12/2021)**. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/12/bolsonaroignora-tragedia-na-ba-anda-de-moto-aquatica-e-fala-em-manter-folga-em-sc.shtml. Acesso em: 6 jan.2022.

FÓRUM DO ROCK PARAENSE. Disponível em: https://www.facebook.com/forumdorockparaense. Acesso em: 26dez2021.

GAIA, M.; MOREIRA, M. O sequestro de símbolos nacionais e o banimento da bandeira confederada. **Combate *Rock* (2020)**. Disponível em: https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2020/06/15/o-sequestro-de-simbolos-nacionais-eobanimento-da-bandeira-confederada/. Acesso em: 4 jul.2022.

GAZETA DO POVO. PSDB contesta a reeleição de Dilma. **Das agências (30/10/2014)**. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/psdb-contesta-a-reeleicao-de-dilma-eflg7jua9jt04gy7xpwpffsy6/. Acesso em: 13set2025.

GORDON, R. Sábado de *blues* – o *blues* e os plágios do *Led Zeppelin*. **Medium (2016)**. Disponível em: https://medium.com/@robgordon_sp/s%C3%A1bado-de-blues-o-blues-eospl%C3%A1gios-do-led-zeppelin-74efd3cce9a0. Acesso em: 20 jun.2022.

GOVERNO DO PARÁ (SECOM). Ioepa entrega livro sobre os 30 anos do Programa Balanço do Rock. **Agencia Pará (22/04/2021)**. Disponível em: https://agenciapara.com.br/noticia/27745/ioepaentrega-livro-sobre-os-30-anos-do-programabalanco-do-rock. Acesso em: 11fev.2023;

GRUPO UNDERGROUND PARAENSE. Mídia. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/169575871137569. Acesso em: 26 dez2021.

G1. 50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha. **G1 Política (13/01/2020)**. Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml. Acesso em: 10 jul2024.

G1 PA. 'Femmefest', festival de Belém sobre presença feminina na arte e cultura, realiza bate-papo sobre a nova edição. **G1 PA/Pará/Rede Liberal (25/02/2021)**. Disponível em: https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/02/25/femmefest-festival-de-belem-sobre-presenca-feminina-na-arte-e-cultura-realiza-bate-papo-sobre-edicao.ghtml. Acesso em: 29 mai2023.

HEADBANGER ANTIFA. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/484819852033066. Acesso em: 26dez2021.

HEDFLOW. Disponível em: https://hedflow.com/. Acesso em: 26dez2021.

IBGE. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil (2022). **Estudos e Pesquisas**, Informação Demográfica e Socioeconômica, n.48, 2022. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101972_informativo.pdf. Acesso em: 28 nov.2023.

IBGE. Desigualdades Sociais Por Cor Ou Raça No Brasil. **Estudos e Pesquisas**, Rio de Janeiro, RJ, Informação Demográfica e Socioeconômica, n.48, 2022, p.1-16. Disponível em:

https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/25844-desigualdades-sociais-por-cor-ou-raca.html?=&t=publicacoes. Acesso em: 2 jul.2024.
INFERNO NUCLEAR. Disponível em: https://www.facebook.com/infernonuclear. Acesso em: 26dez2021.
INSTITUTO DE ESTUDOS DE GÊNERO. UFSC. Dia de Consciência e Visibilidade Pansexual e Panromântica. IEG/UFSC. **Notícias (24/05/2021)**. Disponível em: https://ieg.ufsc.br/noticias/486. Acesso em: 6set2025.
INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Mulheres Xinguanas cada vez mais fortes por meio da Associação Yamurikumã. **Fundação Nacional do Índio (FUNAI, 13/03/2015)**. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/mulheres-xinguanas-cada-vez-mais-fortes-por-meio-da-associacao-yamurikuma. Acesso em: 9set2025.
IPEA. Brasil tem cerca de 822 mil casos de estupro a cada ano, dois por minuto. **IPEA – Desenvolvimento Social (2/03/2023)**. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/13541-brasil-temcerca-de-822-mil-casos-de-estupro-a-cada-ano-dois-por-minuto. Acesso em: 30out2024.
IPEA. Atlas da Violência 2018. **Publicações**. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/49/atlas-da-violencia-2018. Acesso em: 8nov2024.
KALANGO, M. Metal is the law – anos 70/80. Fotos. Albuns. Disponível em: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.3541981389253&type=3. Acesso em: 26dez2021.
KALANGO, M. Metal is the law – anos 90. Fotos. Albuns. Disponível em: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4730607024151&type=3. Acesso em: 26dez2021.
LIMA, J.J.F.; PONTE, J.P.X. Censo 2022: Região Metropolitana de Belém conta com mais de 3 mil moradores indígenas e 10 mil quilombolas. **Reforma Urbana e Direito à Cidade Nas Metrópoles (3/11/2023)**. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2023/11/03/censo-2022-regiao-metropolitana-de-belem-conta-com-mais-de-3-mil-moradores-indigenas-e-10-mil-quilombolas. Acesso em: 26 jul2024.
LOSNA, D. Mulheres na cena. Guitarrista Alana Fernandes da Petals Blade fala da banda e sobre o fortalecimento das mulheres na cena. Cultura em Peso. **Entrevistas (26/03/2021)**. Disponível em:https://culturaempeso.com/guitarrista-alana-fernandes-da-petals-blade-fala-da-banda-e-sobre-o-fortalecimentodas-mulheres-na-cena/ . Acesso em: 28 set.2022.
LUCENA, E. de. Nova direita surgiu após jornadas de junho, diz filósofo Paulo Arantes. Entrevista (Folha de São Paulo, Poder). **Bancáriospb (31/10/2014)**. Disponível em: https://bancariospb.com.br/nova-direita-surgiu-apos-jornadas-de-junho-diz-filosofo-paulo-arantes/. Acesso em: 28 dez. 2021.
MACHADO, J. "O tokenismo é uma mostra de resistência do racismo", afirma professora da UFRJ no Fórum Antirracista do TRT-4. Notícias. **TRT da 4ª Região (RS) – Justiça do Trabalho (9/11/2023)**. Disponível em: https://www.trt4.jus.br/portais/trt4/modulos/noticias/592113. Acesso em: 20ago2025.
MARQUES, T. Biografia Adrian Smith. ***Iron Maiden* Brasil (2013)**. Disponível em: http://www.ironmaidenbrasil.com.br/2013/02/biografia-adrian-smith.html. Acesso em: 26 jun.2022.
MARQUETI, G. Manifestações anti-Bolsonaro: confira os nomes do rock que se pronunciaram. **Wikimetal (30/05/2021)**. Disponível em: https://www.wikimetal.com.br/manifestacoes-anti-bolsonaro-confira-os-nomes-do-rock-que-se-pronunciaram/. Acesso em: 26 dez. 2021.
MENDES, V. Por que covid-19 ainda mata tanta gente no Brasil. BBC News Brasil. **BBC**

News(27/02/2024). Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cd198wnyqgeo. Acesso em: 4nov2024.
MENESES, F. Jornalistas negras para você acompanhar. **Portal Geledés (15/03/2024)**. Disponível em: https://www.geledes.org.br/jornalistas-negras-para-voce-acompanhar/. Acesso em: 2jul.2024.
METAL PARÁ. **Sobre**. Disponível em: https://www.facebook.com/groups/metalpara/about. Acesso em: 30 jul.2022.
MILENA, L. Kabenguele Munanga, o antropólogo que desmistificou a democracia racial no Brasil. **Carta Maior (15/05/2019)**. Disponível em: https://racismoambiental.net.br/2019/05/16/kabengele-munanga-o-antropologo-que-desmistificou-a-democracia-racial-no-brasil/. Acesso em: 27 dez2023.
MIRANDA, I. Eleições nos EUA: 10 músicos do *rock* e *metal* que apoiam Donald Trump. **Notícias (Whiplash, 31/10/2020)**. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_738/325985.html. Acesso em: 6 mai2023;
MOTIM UNDERGROUND. Disponível em: https://www.facebook.com/motimunderground. Acesso em: 26 dez2021.
MRU-Movimento Resistência Underground. Disponível em: https://www.facebook.com/mov.resistencia.underground. Acesso em: 26dez2021.
MUNDO METAL. Disponível em: https://www.facebook.com/mundo.metal.page. Acesso em: 26dez2021.
NOISE RED – Trabalhadores do Mundo Uni-vos. Disponível em: https://www.facebook.com/NoiseRed. Acesso em: 26dez2021.
OBSERVATÓRIO DA DISCRIMINAÇÃO RACIAL NO FUTEBOL. "O Brasil é um país racista, mesmo não se assumindo como tal". **Observatório da Discriminação Racial No Futebol (21/03/2018)**. Disponível em: https://observatorioracialfutebol.com.br/o-brasil-e-um-pais-racista-mesmo-nao-se-assumindo-como-tal/. Acesso em: 19ago2025.
O COLECIONADOR. Hardcore Crust da Amazônia: conheça um pouco mais sobre a Klitores Kaos de Belém/PA. Entrevistas. **O Colecionador - Música Independente (15/10/2019)**. Disponível em: https://ocolecionador.home.blog/2019/10/15/hardcore-crust-da-amazonia-conheca-um-pouco-mais-sobre-a-klitores-kaos-de-belem-pa/. Acesso em: 31 mai2023.
O LIBERAL. Bolsonaro já está em Belém e participa de motociata. **Política (17/06/2022)**. Disponível em: https://www.oliberal.com/politica/bolsonaro-ja-esta-em-belem-e-participa-de-motociata-1.550073. Acesso em: 22 out.2024.
OLIVEIRA, D. Mulheres de Ananindeua misturam rock clássico com folk amazônico. **Jornal O Liberal (Ananindeua, 21/10/2021)**. Disponível em: https://www.oliberal.com/ananindeua/mulheres-de-ananindeua-misturam-rock-classico-com-folk-amazonico-1.450118. Acesso em: 28 set.2022.
OLIVEIRA, I. Bolsonaro defende compra de genérico do Viagra pelo Exército para tratar hipertensão e doença reumática. **Política (CNN Brasil, 13/04/2022)**. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-defende-compra-de-generico-do-viagra-pelo-exercito-para-tratar-hipertensao-e-doenca-reumatica/. Acesso em: 6 mai2023.
OXFAM BRASIL. País Estagnado. Publicação. **Oxfam Brasil (27/11/2018)**. Disponível em: https://www.oxfam.org.br/um-retrato-das-desigualdades-brasileiras/pais-estagnado/#:~:text=A%20roda%20da%20redu%C3%A7%C3%A3o%20das,acontecendo%20ainda%20que%20timidamente%2C%20recuou. Acesso em: 8nov2024
PEDRA, L. Bolsonaro: 'A questão do imbrochável é que eu vou resistir sempre'. **Política (Eleições 2022, 8/09/2022)**. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/09/08/interna_politica,1392335/bolsonaro-a-questao-do-imbrochavel-e-que-eu-vou-resistir-sempre.shtml. Acesso em: 6 mai2023.
PETRONE, T. Onde estão as mulheres na política? É preciso enfrentar a colonialidade e o

patriarcado para a política também ser feminina. Opinião (Artigo). **Brasil de Fato (19/07/2024)**. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2024/07/19/onde-estao-as-mulheres-na-politica-e-preciso-enfrentar-acolonialidade-e-o-patriarcado-para-a-politica-tambem-ser-feminina. Acesso em: 5nov2024.
PORTAL BELÉM. II Femmefest promove o protagonismo feminino em edição virtual. Portal Belém. **Entretenimento (8/02/2021)**. Disponível em: https://belem.com.br/noticia/3214/ii-femmefest-promove-o-protagonismo-feminino-em-edicao-virtual. Acesso em: 10set.2025.
QUEENS OF STEEL. Disponível em: https://www.facebook.com/QueensofSteel. Acesso em: 26dez2021.
RETALIATORY. Disponível em: https://www.facebook.com/retaliatory. Acesso em: 26dez2021.
REDAÇÃO-AGÊNCIAPA (SECOM). Cine Olympia exibe documentário sobre o programa "Balanço do Rock". **Agência Pará (7/05/2015)**. Disponível em: https://agenciapara.com.br/noticia/10469/cine-olympia-exibe-documentario-sobre-oprogramabalanco-do-rock. Acesso em: 11fev.2023;
REVISTA XAPURI. Yamurikumã e o Mito das Amazonas: A Lenda Revisitada. **Mitos e lendas (6/03/2025)**. Disponível em: https://xapuri.info/yamurikuma-e-o-mito-das-amazonas/. Acesso em: 9set2025.
RODRIGUES, A.F. Quando o racismo se esconde atrás da rivalidade. Entrevistada: Monique Cassiano. Esportes. **Jornal Casarão (20/12/2023)**. Disponível em: https://jornalocasarao.uff.br/2023/12/20/quando-o-racismo-se-esconde-atras-da-rivalidade/#:~:text=De%20acordo%20com%20o%20dicion%C3%A1rio,pessoas%20n%C3%A3o%20eram%20bem%20arrumadas. Acesso em: 20ago2025.
RODRIGUES, L. Tom Araya critica "esquerda" e cria mal-estar com fãs e colegas de *Slayer*. **Música (Rock, UOL, 30/10/2018)**. Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/10/30/tom-araya-critica-liberais-e-cria-mal-estar-com-fas-e-colegas-do-slayer.htm. Acesso em: 6 mai 2023.
SETO, G. Slogan de Bolsonaro foi inspirado em brado de paraquedistas militares. **Política (24/10/2018)**. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/slogan-de-bolsonaro-foi-inspirado-em-brado-de-paraquedistas-militares.shtml. Acesso em: 6 mai.2023.
STRESS. Disponível em: https://www.facebook.com/bandastress. Acesso em: 26dez2021.
STUDIO Z. **Sobre**. Disponível em: https://www.facebook.com/StudioZ-171809873023081/about/?ref=page_internal. Acesso em: 30 jul.2022
TIPTON, G. *Early Life*. **Glenn Tipton Official Website (2022)**. Disponível em: https://www.glenntipton.com/early-life.asp. Acesso em: 26 jun.2022.
THUNDERSPELL. Disponível em: https://www.facebook.com/thunderspellmetal. Acesso em: 26dez2021.
VALKYRIAS ROCK BRASIL. Disponível em: https://www.facebook.com/valkirias.rockbrasil. Acesso em: 26dez2021.
VERONESI, A. *Sadistic Messiah*: revivendo a era dourada do *thrash metal*. Resenhas de CDs e DVDs/Sadistic Messiah. **Whiplash (27/06/2020)**. Disponível em:https://whiplash.net/materias/cds/322088-sadisticmessiah.html. Acesso em: 6 jan.2021.
WRIGHT, M. *Watkins Rapier 33*. **Classic Instruments (2013)**. Disponível em: https://www.vintageguitar.com/14766/watkins-rapier-33/. Acesso em: 20 jun.2022.

V) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES, TESES, ARTIGOS, LIVROS)

- MONOGRAFIAS

ARAÚJO, J.M.F.S.de. **Masculinidades na literatura cavaleiresca**: demanda do santo graal. Monografia (Graduação em História) – ICH, Departamento de História, UnB, Brasília, 2021.

AVELAR, W.S. **God of war**: as representações do deus Odin nas músicas de Manowar e Wizard. Monografia (Graduação em História) – CCH, Curso de História, UFMA, São Luís, 2016.
FARIA, L.I.G.. **O 3º Festival de Rock 24 Horas e sua representação no imaginário roqueiro em Belém (1992-1995)**. Monografia (Graduação em História) – FAHIS, UFPA, Belém, 2007.
FERREIRA, C.C. **Mulheres e rock'n'roll**: um estudo de caso com três bandas baianas. 2008. 201f. Monografia de Graduação (Comunicação Social) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
LOSADA, M.C.H. **Música, mujeres, hombres y contradicciones**: la construcción del género en la escena del *death metal* en Bogotá. 2010. 64f. Monografia de Graduação (Ciências Sociais com ênfase em Sociologia) – Universidade de Rosario, Bogotá, 2010.
MOURA, G.S. de. **E a cidade estremeceu**: a cultura do *rock*/*metal* nas décadas de 1980 e 1990 em Parnaíba-PI. Monografia (Graduação em História) – UESPI, Teresina, 2014.
MÜLLER, J.F. da C. **As contribuições do conceito de cena musical para a análise das dinâmicas culturais urbanas em Florianópolis**. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – UFSC, Florianópolis, 2020.
SILVA, B.A.S. da. ***Metal city***: apontamentos sobre a história do *heavy metal* produzido em Belém do Pará (1982-1993). 2010. 804f. Monografia de Graduação (Licenciatura e Bacharelado Em História) - UFPA, Belém, 2010.
SILVA JÚNIOR, V.R. da. **Do Stress ao Coisa De Ninguém**: apontamentos sobre a História do rock produzido em Belém do Pará – a ótica dos sujeitos históricos (1986- 1993). Monografia (Graduação em História) – FAHIS, UFPA, Belém, 2005.
WEBER, M.F. **O *metal* em Porto Alegre na década de 1980**: identidade, tribo e atuação espetacular. 2012. 56f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

-DISSERTAÇÕES
BAHY, C.P. **"Brotherhood Of Man"**: to what extent is hegemonic masculinity represented in heavy metal music and culture in the 1980s? Dissertation (Master – Gender, Sexuality and Culture) – University Of London, Birkbeck College, Londres/UK, 2019.
BARREIRA, C.da S. **El culto a la masculinidad** - Las prácticas de las masculinidades en los repertorios políticos em los grupos neoconservadores en Brasil. Maestria (Tesis em Ciências Sociales con mencion em Género y Desarollo) – FLACSO Ecuador, Departamento de Sociología y Estudios de Género, Quito, 2022.
BEAUCHAMP, C. **Gender and extreme *metal***: understanding gender relations in the montreal extreme *metal* scene with Schippers' gender framework. 2021. 173f. Thesis – (Master of Arts (Sociology)) – Concordia University, Department of Sociology And Anthropology, Montreal/Quebec/Canada, 2021.
BOURDAGE, M.M. **From tinkerers to gods**: the electric guitar and the social construction of gender. Dissertation (Master on Social Science) – University Of Colorado Denver, Denver, 2007.
CAMPOY, L.C. **Trevas na cidade**: o *underground* do *metal* extremo no Brasil. 2008. 255f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGSA/UFRJ, RJ, 2008.
CARDOSO, L. **O branco "invisível"**: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957 - 2007). Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Mestrado e Doutoramento "Pós-Colonialismos e Cidadania Global"/Universidade de Coimbra, Coimbra/Portugal, 2008.
CARVALHEIRO, M.V. **Holofotes sobre a escuridão**: o processo de apropriação do *metal* como manifestação artística em Joinville-SC. 2018. 164f. Dissertação (Mestrado em

Patrimônio Cultural e Sociedade) – PPGPCS/UNIVILLE, Joinville, 2018.
COELHO, P.R.S.G. **Batendo cabeças**: educação estética e política tecidas a partir do *heavy metal*. 2014. 94f. Dissertação (Mestrado em Educação) – PPGED/UEMG, BH, 2014.
DERAS, L.S. **Bloody roots**: indigeneity and decolonization in the latin american metal scene. Master thesis (Master of Arts) – School Of Communication (Dual Degree Program In Global Communication) Faculty Of Communication, Art and Technology, Simon Fraser University, Burnaby, Canada, 2020.
FIORE, A.A. **Carnavalização bakhtiniana do grotesco em imagens do hard rock e heavy metal**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM/UEL, Londrina, 2011.
GONÇALVES, G.S. **A dor e a flor da memória**: a quimbanda no imaginário umbandista – uma análise da produção bibliográfica em Ciências Sociais da Religião. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – PEPGCR/PUC-SP, São Paulo, 2023.
KUMMER, J. **"Lipstick and leather"**: recontextualizations of glam metal's style and signification. Thesis (Master of Arts) – Department of Sociology, University of Lethbridge, Alberta/CAN, 2016.
MEDEIROS, J.P.A. ***Whiplash* discos e a produção da cena *headbanger* em Natal dos anos 80/90**. 2016. 131f. Dissertação (Mestrado em História) – PPGH/UFRN, Natal, 2016.
OLIVEIRA, E.G. de S. **Insólitos sons da Amazônia?**: experiência e espírito de época na cena e no circuito rock de Belém do Pará entre 1982 e 1993. Dissertação (Mestrado Em Ciências Sociais (Antropologia)) – PPGCS/UFPA, Belém, 2013.
PACHECO, R.M. **Thrashnation**: as representações do medo na imagética do thrash metal norte americano dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHI/UFU, Uberlândia, 2016.
PAIVA, L.C. de. **A criminalização político-ideológica da esquerda**: uma explicação crítica para o recente caso brasileiro. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – PPGSP/UVV, Vila Velha-ES, 2019.
PAVLOSKI, E. **1984**: A distopia do indivíduo sob controle. Dissertação (Mestrado em Letras) – PRPPG/UFPR, Curitiba, 2005.
SANTOS, M.M. dos. **Shows, bandas e audiência**: uma análise microssociológica entre os *headbangers* da cidade de Campina Grande-PB. 2021. 180f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PPGCS/UFCG, Campina Grande-PB, 2021.
SENA, R.S. **Da transgressão ao conservadorismo**: a escalada da extrema direita na cena metal. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – UFCG, Campina Grande, 2019.
SEWELL, J.I.Jr. **"Doing it for the dudes"**: a comparative ethnographic study of performative masculinity in *heavy metal* and *hardcore*. 2012. 241f. Dissertation (master of communication) – Department Of Communication, Georgia State University, 2012.
SILVA, B.A.S. da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). 2014. 462f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – PPHIST/UFPA, Belém, 2014.
SILVA, V.G.B. **Estética da monstruosidade**: o imaginário e a teratogonia contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM/UnB, Brasília, 2013.
SOUZA, Izabela Jatene de. **"Tribos Urbanas" Em Belém**: Drag Queens – Rainhas Ou Dragões? Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - PPGSA/UFPA, Belém, 1997.
SPERONI, A. **Religiões afro-gaúchas no ensino de História**: batuque, umbanda e linha cruzada. Dissertação (Mestrado em História) – PPGHIS/UCS, Caxias do Sul-RS, 2018.
TAVARES, G.D.S. **Controvérsias e artivismos digitais nas cenas brasileiras de *rock* e *heavy metal***. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ/PPGCOM, RJ, 2022.

VASCONCELLOS, V.M.B. de. **A Geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de *heavy metal* no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) – PPGGEO/UFRJ, RJ, 2012.
XAVIER, M.J.B. **Nem Anjos, Nem Demônios!**: etnografia das formas de sociabilidade de uma galera de Belém. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - PPGAS/UFPA, Belém, 1995.

- TESES
AZEVEDO, C.S.N. de. **"É para ser escuro!" – codificações do black metal como gênero audiovisual**. Tese (Doutorado em Música) – PPGM/ UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009, p. 137-166
BENTO, M.AS. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia/USP, SP, 2002.
CALVO, M.B. **La escena bonaerense de la música *metal***: estudio en torno a Hermética como centro de sentidos y disputas. 2019. 416f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Nacional de La Plata, La Plata, 2019.
CARDOSO, L. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PPGCS/UNESP/Campus Araraquara, Araraquara, 2014.
COELHO, P.R.S.G. **Faça você mesmo!**: as identidades dos sujeitos da cena *underground heavy metal* e *punk* de Belo Horizonte. 2020. 211f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagem) – PPGEL/CEFET-MG, BH, 2020.
DAWES, L.A-M. **"Freedom ain't free"**: race and representation(s) in extreme heavy metal. 2022.257f. Thesis (Doctor of Philosophy) - Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2022.
GOMES, I.B. ***Heavy metal* em Cuiabá**: cena musical e lugares do *underground* na cidade. 2018. 385f. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea) – PPGECCO/UFMT, Cuiabá, 2018.
HILL, R.L. **Representations and experiences of women *hard rock* and *metal* fans in the imaginary community**. Thesis (Pos-doctoral in Women's Studies) – The University Of York, Yorkshire, 2013.
KLYPCHAK, B.C. **Performed identities**: *heavy metal* musicians between 1984 and 1991. Thesis (Doctor Of Philosophy) – Graduate College, Bowling Green State University, Bowling Green, 2007.
KOPP, R. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – FACOM/PUC, Porto Alegre, 2011.
LACERDA, M.B. **O neoconservadorismo de periferia**: articulação familista, punitiva e neoliberal na Câmara dos Deputados. Tese (Doutorado em Ciência Política) – CCS, IESP, PPGCP/UERJ, Rio de Janeiro, 2018.
LEISTNER, R.M. **Os *outsiders* do além**: um estudo sobre a quimbanda e outras 'feitiçarias' afro-gaúchas. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PPGCS/UNISINOS, São LeopoldoRS, 2014.
LOPES, P.A.L. ***Heavy metal* no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos**: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz. 2006. 204f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/UFRJ, RJ, 2006.
MEDEIROS, A. de S. **Entre a "terra do sol" e a "cidade maravilhosa"**: rotas, desvios e torneios de valor nos circuitos do *rock metal*. 2014. 392f. Tese (Doutorado em Sociologia) – PPGS/UFC, Fortaleza, 2014.

MONTEIRO, K.M.S.A. **Klitores Kaos e o grito das mulheres**: o punk/hc desemboca numa cena musical feminista em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Artes) PPGARTES/ICA/UFPA, Belém, 2023.
RIBEIRO, H.L. **Dinâmica das identidades**: análise estilística e contextual de três bandas de *metal*. 2007. 368f. Tese (Doutorado em Música) – UFBA, Salvador, 2007.
RUBIN, G. **The valley of kings**: Leathermen in San Francisco, 1960–1990. University of Michigan, 1994. (Doctoral dissertation.);
VALE, A.A. do. **"As faculdades privadas não fazem pesquisa porque não querem jogar dinheiro fora"**: a trajetória da Estácio de Sá da filantropia ao mercado financeiro. Tese (Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana) – PPGPPFH/UERJ, Rio de Janeiro, 2011.
WATTS, C.A. **Nothin' but a good time**: hair metal, conservatism, and the end of the cold war in the 1980's. Dissertation (Doctor Of Philosophy) – Department Of History, College Of Arts and Science, University Of South Florida, Tampa/Florida/USA, 2016.

- ARTIGOS
AMARAL, A.; MONTEIRO, C. "Esse roquero não curte": performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock do Facebook. Trabalho apresentado ao GT de Comunicação e Cibercultura da XXI Compós. **Anais do XXI Encontro da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**, UFJF, Juiz de Fora-MG, 12 a 15 de junho de 2012, p.1-20. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2012/trabalhos/esses-roquero-nao-curte-performance-de-gosto-e-fas-de-musica-no-unidos-contra-o. Acesso em: 12dez2024.
ANTOUN, H.; PECINI, A. A web e a parceria: projetos colaborativos e o problema da mediação na internet. **Intexto**, Porto Alegre, RS, v.1, n.16, jan./jun. 2007, p.1-17. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/7001/4323. Acesso em: 12 out.2023.
ANUNCIAÇÃO, D.; BONFIM, L.A.; FERREIRA, T. "Mão na cabeça": abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. **Sáude e Sociedade**, São Paulo, SP, v.29, n.1, 2020, p.1-13. Disponível em: https://www.scielo.br/j/sausoc/a/ctHxJZn497TXLJBhpSB8GRn/abstract/?lang=pt. Acesso em: 12dez2024.
ARANTES, P.F.; BARBOZA, I.; OKUMA, A.; VILAS BOAS, A. **Assombro, transgressão e falsificação na estética de combate bolsonarista: Armas discursivas e produção visual na vitória da extrema-direita em 2018.** Revista Eco-Pós, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 90–123, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27710. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27710. Acesso em: 27 dez. 2023.
BATISTA, M.R.R.; SANTOS, M.M. dos. Discutindo os rituais: as afirmações masculinas em shows de *heavy metal* (Campina Grande-PB). **Anais da 32ª Reunião Brasileira de Antropologia**: saberes insubmissos – diferenças e direitos. RJ: Eduerj, 2020. p.1-22. Disponível em: http://evento.abant.org.br/rba/32RBA/files/33_2020-12-03_3503_23933.pdf. Acesso em: 25 jun.2021.
BAULCH, E. Gesturing elsewhere: the identity politics of the balinese *death/thrash metal* scene. **Popular Music**, Cambridge, UK, v.22, n.2, may/2003, p.195-215. Disponível em: https://pt.booksc.org/book/61422079/90cf4b. Acesso em: Jun.2022.
BARAJAS, K.B; CARREÑO, N.P. Desafíos de la etnografia digital en el trabajo de campo onlife. **Virtualis – Revista de Cultural Digital**, Monterey, Mexico, v.10, n.18, 2019, p.134-151. Disponível em: https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/287. Acesso em: 30 dez2023.
BATISTA, K.N.; NOGUEIRA, A.F. de S. Povos indígenas do Marajó: os Anajás, p.136-142. **ANAIS do III Colóquio de Letras da FALE/CUMB**, Universidade Federal do Pará, Breves,

18, 10 e 20 fevereiro 2016. ISSN 2358-1131. Disponível em: https://www.coloquiodeletras.ufpa.br/downloads/iii-coloquio/artigo-karina.pdf. Acesso em: 26jul2025.

BOURDAGE, M. "A young girl's dream": examining the barriers facing female electric guitarrists. **IASPM Journal**, Liverpool, UK, v.1, n.1, 2010, p.1-16. Disponível em: https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/334. Acesso em: 18dez2024.

BRAGA, C.; CABRAL, D.; SILVA, E.; OLIVEIRA, E. "Impossível abandoná-lo": tradição, experiência e consumo no Cosanostra Caffé e Tabacaria, em Belém do Pará. In: **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)**, São Paulo, SP, 2016, p.1-13. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2461-1.pdf. Acesso em: 21out.2024.

CAMBRIA, V. "Cenas musicais": reflexões a partir da etnomusicologia. **Música e Cultura** – Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol.10, n.1, abr., 2017, p.77-94. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2022/04/0_vol_10_completo.pdf. Acesso em: 14dez2024.

CASADEI, E.B. Os estudos das masculinidades nas pesquisas em Comunicação no Brasil. **INTERCOM – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, SP, v.45, 2022, p.1-14. Disponível em: https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3862. Acesso em: 30 dez2023.

CLAWSON, M.A. Masculinity and skill acquisition in the adolescent *rock* band. **Popular Music**, Cambridge, UK, v.18, n.1, 1999, p.99-114. Disponível em: https://pt.booksc.org/book/41522044/cb9938. Acesso em: Mai.2022.

CONNELL, R.W.; MESSERSCHMIDT, J.W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v.21, n.1, jan./abr., 2013, p.241-282. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ref/a/cPBKdXV63LVw75GrVvH39NC. Acesso em: 12dez2024.

CORREA DA SILVA, B.C. Os Awetí, sua língua, sua história. **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**, Brasilia, DF, v.16, p.198-203, 2024. e-ISSN 2317-1375. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/ling/article/view/56734. Acesso em: 26jul2025

COSTA, F.da; JOHN, V.M. Estudos sobre masculinidades na mídia: uma lacuna nas pesquisas da área da comunicação no Brasil. **Anais do X Seminário Fazendo Gênero**: desafios atuais dos feminismos. Florianópolis, SC, 2013, p.1-11. Disponível em: https://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1380835760_ARQUIVO_MASCULINIDADESNAMIDIA-FazendoGenero.pdf. Acesso em: 30 dez2023.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v.10, n.1, 1º sem., 2002, p.171-188. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011. Acesso em: 14dez2024.

DARDOT, P; LAVAL, C. Anatomia do Novo Neoliberalismo. **Revista IHU On-Line**, 25 jul.2019. Disponível em: https://www.ihu.unisinos.br/categorias/591075-anatomia-do-novoneoliberalismo-artigo-de-pierre-dardot-e-christian-laval. Acesso em: 16 abr.2023.

DARYANA, H.A.; PRIYATNA, A.; MULYADI, R.M. The new metal men: exploring model of alternative masculinity in the Bandung metal scene. **Masculinities and Social Change**, Tarragona, ESP, v.9, n.2, jun./2020, p.148-173. Disponível em: https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/mcs/article/view/5020. Acesso em: 24nov2024.

DAWES, L.A.-M. Challenging an 'imagined community': discussions (or lack there of) of black and queer experiences within heavy metal culture. **Metal Music**

Studies, UK, v.1, n.3, 2015, p.385-393. Disponível em: https://www.academia.edu/20173981/Challenging_an_Imagined_Community. Acesso em: 19dez2024.

DUMAS, C.; VASCONCELOS, F.P. Impacto das guerras culturais no financiamento à cultura. Anais do **XVII ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador**, BA, 27 e 30 de julho, 2021, p.1-15. Disponível em: https://cult.ufba.br/enecult/edicao-2021-xvii-enecult/. Acesso em: 16set2025

ECHEVERRÍA, B. Imagenes de la 'blanquitud'. In: LIZARAZO, D. (et.al.). **Sociedades icónicas**: Historia, ideología y cultura en la imagen. Distrito Federal México: Siglo XXI, 2007, p.1-41. Disponível em: https://introconquista.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/09/echeverrc3ada-imagenes-de-la-blanquitud.pdf. Acesso em: 14dez2024.

ESCOSTEGUY, A.C.; MESSA, M.R. Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. **Contemporânea**, Salvador, BA, v.4, n.2, dez./2006, p.65-82. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3490/2546. Acesso em: 30 dez.2023.

ESCOSTEGUY, A.C. et al. A temática das relações de gênero nos estudos de comunicação. **Logos**, Rio de Janeiro, RJ, v.10, n.19, 2o semestre/2003, p.162-185. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/16510/12349. Acesso em: 30 dez2023.

ESPÍNOLA, M.R.B.; MATOS, S. da S.; ALVES, A.R.; SANTOS, N.C.F. dos. Conhecimento é liberdade: os neologismos no movimento feminista brasileiro. In: CASTRO, P.A. de. **Educação como (re)existência**: mudanças, conscientização e conhecimentos. Campina Grande-PB: Editora Realize, 2021, p.569-587, v.03. Disponível em: https://editorarealize.com.br/edicao/detalhes/e-book-vii-conedu--conedu-em-casa----vol-03. Acesso em: 22nov2024.

FERÉ, Liz. O poder das palavras: relações de alteridade no seio do povo brasileiro, entre branquitude e negritude. **Letrônica (Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS)**, RS, Porto Alegre, v. 11, n. esp. (supl. 1), p.83-99, set. 2018. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/30903/17315. Acesso em: 19ago2025.

FILHO, J.L.C.C. Demônios, guerreiros e pentagramas: os grupamentos juvenis a partir das capas de álbuns de Heavy Metal. In: **Diálogos Possíveis**, Faculdade Social da Bahia, Salvador, BA, Ano 4, n.2, Ago⁄Dez., 2005, p.1-14.

FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F.M. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. **Anais do 28º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)**. Rio de Janeiro, RJ, 2005, p.1-15. Disponível em:https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/291757/mod_resource/content/1/Jovens%20Espa%C3%A7o%20Urbano%20e%20Identidade.pdf. Acesso em: 15 dez.2023.

GAUDÊNCIO, I.R.P. "Uma infância e juventude muito boa mesmo": história e memória no clube são domingos do bairro do jurunas (1940-2014). In: **Anais Eletrônicos do XV Enc. Nac. de Hist. Oral**: narrativas orais, ética e democracia. Belém-PA: UFPA, 2020, p.1-15. Disponível em: https://www.encontro2020.historiaoral.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUlFVSVZPIjtzOjQ6IjY1MzYiO30iO3M6MToiaCI7czozMjoiMDgzOTBiOTAzZGJhMzYyMTBlNDZiZDg5OWU5YjEwM2MiO30%3D. Acesso: 23 dez.2022.

GIROUX, H. Neoliberal Fascism and the Echoes of History. **Truthdig (2/08/2018)**. Disponível em: https://www.truthdig.com/articles/neoliberal-fascism-and-the-echoes-of-history/. Acesso em: 6 mai2023.

GOMES, N.L. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o

corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, SP, v.29, n.1, jan./jun. 2003, p.167-182. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ep/a/sGzxY8WTnyQQQbwjG5nSQpK/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 23 dez. 2022

GUIMARÃES, A.S.A. O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, RJ, n.38, dez./2000, p.1-15. Disponível em: https://www.scielo.br/j/eaa/a/zwv7mC567BTC8kfFXCfrrhj/?lang=pt. Acesso em: 24 nov2024.

HARDING, S. Objetividade mais forte para ciências exercidas a partir de baixo. **Em Construção**, Rio de Janeiro, RJ, n.5, p.143-162, 2019. Disponpivel em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/emconstrucao/article/view/41257. Acesso em: 25 jun2024.

HARDING, S. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. **Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v.1, n.1, p.7-32, 1993. Disponivel em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984. Acesso em: 25 jun2024.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas-SP, n.5, p.7-41, 1995. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 25 jun2024.

HARRISON, L.M. Factory music: how the industrial geography and working-class environment of post-war Birmingham fostered the birth of *heavy metal*. **Journal of Social History**, Virginia/EUA/Oxford/UK, 2010, p.145-158. Disponível em: https://pt.booksc.org/book/46000635/87e4f7 . Acesso em: Jun.2022.

HELMOND, A. The platformization of the web: Making web data platform ready. **Social Media + Society**, NY/EUA, July/December, 2015, p.1-11. Disponível em:https://www.researchgate.net/publication/282445359_The_Platformization_of_the_Web_Making_Web_Data_Platform_Ready. Acesso em: 12 out 2023.

HILÁRIO, L.C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, SC, v.18, n.2. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201.Acesso em: 7 jan. 2021.

HOOKS, B. Alisando o nosso cabelo. **Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba**, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Disponível em: https://reaju.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/07/bell_hooks_alisando_nosso_cabelo.pdf. Acesso em: 20ago2025.

HORTA, A. Aqui não é igual aldeia: encontros entre indígenas do Território Indígena do Xingu, na cidade de Canarana, Mato Grosso, Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, PA, Ciências Humanas, vol. 18, núm. 1, 2023, pp. 1-22 MCTI/Museu Paraense Emílio Goeldi. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394075122012. Acesso em: 9set2025.

JACKS, N.; JOHN, V.M.; SILVA, L.A.P. Estudos de recepção no Brasil: panorama da última década. **Anais do 21o Encontro Anual da COMPÓS**, Juiz de Fora, MG, 2012, p.1-23. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2012/trabalhos/estudos-de-recepcao-no-brasil-panorama-da-ultima-decada?lang=pt-br. Acesso em: 30 dez.2023.

JANOTTI JR, J. War for territory: cenas, gêneros musicais, experiência e uma canção heavy metal. **Anais do XXI Encontro Nacional da Compós (COMPÓS)**. Juiz de Fora, MG, Compós, 2012. Disponível em: https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/1021/772. Acesso em: 15 dez 2023.

KAHN-HARRIS, K. The 'failure' of youth culture: reflexivity, music and politics in the black metal scene. **European Journal Of Cultural Studies**, London, UK, v.7, n.1, 2004, p.95-111. Disponível em: https://kahn-harris.org/wp-

content/uploads/2021/05/European-Journal-of-Cultural-Studies-2004.pdf. Acesso em: 25 fev.2023.
LAGROU, E.M. Huni Kuin (Kaxinawá). Verbete. Povos Indígenas No Brasil. **Instituto Sociambiental (ISA)**. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1). Acesso em: 26jul2025
LOWY, M. Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, SP, n.124, out./dez.2015, p.652-664. Disponível em: https://www.scielo.br/j/sssoc/a/MFzdwxKBBcNqHyKkckfW6Qn/abstract/?lang=pt. Acesso em: 26 dez. 2021.
LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, SC, v.25, n.3, set./dez. 2014, p.935-952. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577. Acesso em: 10 fev.2022.
MAcKINNON, C. Feminismo, marxismo, método e o Estado: uma agenda para teoria. **Direito & Práxis**, Rio de Janeiro, RJ, v.07, n.15, 2016, p.798-837. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/25361. Acesso em: 20 set2024
McINTOSH, P. White privilege and male privilege: a personal account of coming to see correspondences through work in womens's studies. **Wellesley College Center for Research on Women**: Wellesley, 1988, pp.1-9. Disponível em: https://www.collegeart.org/pdf/diversity/white-privilege-and-male-privilege.pdf. Acesso em: 11dez2024.
McINTOSH, P. Interactive Phases of Curricular and Personal Re-vision with Regard to Race. **Stone Centre**: Wellesley, 1990, p.1-20. Disponível em: https://www.nationalseedproject.org/images/documents/peggy/Peggy_McIntosh_Interactive_Phases_of_Curricular_and_Personal_Re-vision_with_Regard_to_Race.pdf. Acesso em: 11dez2024.
MARCUS, G.E. Etnografia en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografia multilocal. **Alteridades**, Mexico, v.11, n.22, Julio/diciembre 2001, p.111-127. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf. Acesso em: 30 dez.2023.
MARIN, R.E.A. Camponeses, donos de engenhos e escravos na região do acará nos séculos XVIII e XIX. **Papers do NAEA**, No153, Out./2000, p.1-29, Belém-PA. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/viewFile/11672/8058. Acesso em: 26jul2025.
MIGUEL, L.F.; COUTINHO, A. de A. A crise e suas fronteiras: oito meses de "mensalão" nos editoriais dos jornais. **Opinião pública**, Campinas-SP, v.13, n.1, Junho, 2007, p.97-123. Disponível em: https://www.scielo.br/j/op/a/YzvvJQqyFQNLb55DYPLgsML/. Acesso em: 20nov2024.
MELO, C.T.V. de; VAZ, P. Guerras culturais: conceito e trajetória. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, RJ, v.24, n.2, 2021, p.6-40. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27791. Acesso em: 18dez2024.
MOMBAÇA, J. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. **Oficina de imaginação política**. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 11, 15. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/62cc76f73d2d77003436339c56954187.pdf. Acesso em: 10 ago.2023.
MONTEIRO, C.A.; COSTA, B.A. O uso de flunitrazepam (ROHYPNOL) no golpe "Boa noite, Cinderela", 2020, p.1-7. **UFPB, CCS, DCF, PET-FARMÁCIA, CONSULTORIA ACADÊMICA** – DISCIPLINA: PRINCÍPIOS DE SINALIZAÇÃO E TRANSDUÇÃO CELULARES. Disponível em: https://www.ufpb.br/petfarmacia/contents/documentos/1-consultoria-acad-2020/3a-consultoria-academica-caio-monteiro-1.pdf. Acesso em: 25jul2025.

MONTEIRO, K.M.S.A Mulher no rock: sua presença e performance na cena em Belém do Pará. **Anais da 31ª Reunião Brasileira de Antropologia**: direitos humanos e antropologia em ação, 9 à 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF. Disponível em: https://anais.abant.org.br/31rba/trabalho?atividade=169. Acesso em: 29 mai. 2020.
MORGANTE, M.M. Mulheres, Gênero e Patriarcado: novas categorias dapesquisa histórica. **Revista Eletrônica Cadernos de História**, Ouro Preto-MG, ano 9, n.1, p.274-293, junho de 2014. Disponível em: https://periodicos.ufop.br/cadernosdehistoria/article/view/5340. Acesso em: 25 jun2024.
MOTT, L. Feiticeiros de Angola na inquisição portuguesa. **MNEME – Revista de humanidades**, Caicó, RN, v.12, n.29, p.01-22, jan/jul, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1080/952. Acesso em: 30 de Março de 2023.
MULLER, E. Juventude e algumas questões e relações de gênero, **Mneme**: Revista de Humanidades, Natal, RN, v.05. n.11, jul./set. de 2004. – Semestral, p.214-244. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/231. Acesso em: 9Set2024
NOGUEIRA, O. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**, revista de Sociologia da USP, São Paulo, SP, v.19, n.1, nov., 2006, p.287-308. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ts/a/MyPMV9Qph3VrbSNDGvW9PKc/. Acesso em: 14dez2024.
OLIVEIRA, A.C.A.R. Colecionismo a partir da perspectiva de gênero. **Museologia & Interdisciplinaridade** (Revista do PPGCINF/UnB), Brasília, DF, v.7 n.13, Jan./jun. de 2018, p.15-30. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17753. Acesso em: 20set2024
OLIVEIRA, V.L. de; BARRETO JANUÁRIO S. Questões étnico-raciais no futebol contemporâneo: como o racismo estrutural opera no esporte mais popular do Brasil. In:**Anais do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)**, João Pessoa, PB, 2022, p.1-15. Disponível em:https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0810202211462762f3c4c3d577f.pdf. Acesso em: 24nov2024.
OLIVEIRA, L.deF. A importância dos Tupinambá na formação da vila de Bragança – Estado do GrãoPará: 1740-1760. **Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio**. 2008, p.1-9 Disponível em: https://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212954877_ARQUIVO_ARTIGOparaoRIODEJANEIRO.pdf. Acesso em:26jul2025
O'REILLY, T. What Is Web 2.0. **O'Reilly (30/09/2005)**. Disponível em: https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1. Acesso em: 12 out.2023
PACHECO, L.T. "Som de macho": uma reflexão sobre identidade, masculinidade e alteridade entre os *headbangers*. **Anais do VII Seminário Internacional Fazendo Gênero**: gênero e preconceito. Florianópolis, 2006. p.1-8. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg7/artigos/L/Leonardo_Turchi_Pacheco_01.pdf. Acesso em: 25 jun.2021.
PAMPLONA, R.S.; BARROS, B.W. As masculinidades à brasileira: um balanço das produções sobre o tema nos periódicos científicos. **BIB – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, São Paulo, SP, n.95, mar./2021, p.1-20. Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/115. Acesso em: 30 dez.2023.
PECINI, A. Da plataformização da web à sociedade de plataforma: impacto da mediação digital na sociabilidade e subjetividade. **Anais do VI Congresso Internacional de Comunicação e Cultura (ComCult)**. São Paulo, SP, 2018, p.1-15. Disponível em:

https://www.comcult.cisc.org.br/wp-content/uploads/2019/05/GT8_Andre%CC%81-Pecini-UFRJ.pdf. Acesso em: 27 dez 2023.
PORTELLI, A. Forma e significado na história oral: a pesquisa como um experimento em igualdade. **Projeto História, n.14**, História e Oralidade, PUC/SP, fevereiro/1997, p.9. Disponivel em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11231/8239. Acesso em: 10 ago.2023.
POSTINGUEL, D. A pesquisa sobre as masculinidades no campo da comunicação: estado da arte de teses e dissertações na base da capes entre 1999 e 2018. **Signos do Consumo**, São Paulo, SP, v.13, n.1, 2021, p.32-44. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/173945. Acesso em: 30 dez.2023.
QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e américa latina. In: QUIJANO, A. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais (perspectivas latinoamericanas). Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 fev.2022.
QUIJANO, A. Colonialidade e modernidade/racionalidade. In: BONILLO, Heraclio (comp.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, p.437-449. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf. Acesso em: 10fev2022.
RAGO, M. Descobrindo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas-SP, v.11, p.89-98, 1998. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465. Acesso em: 12dez2024
REIS FILHO, D.A. Notas para a compreensão do bolsonarismo. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, RS, v.46, n.1, p.1-11, jan.-abr. 2020. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/iberoamericana/article/view/36709. Acesso em: 20 jul2024.
RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas**, Natal, RN, n.05, 2010, p.17-44. Disponível em: https://cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf. Acesso em: Mai.2022.
SÁ, S.P. de. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. **Anais do 26º Encontro Anual da COMPÓS**, São Paulo, SP, 6 a 9 de junho de 2017, p.1-24. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2017/trabalhos/cultura-digital-videoclipes-e-a-consolidacao-da-rede-de-musica-brasileira-pop-pe?lang=pt-br. Acesso em: 30 dez.2023.
SÁ, S.P. de. Somos todos fãs e haters?: cultura pop, afetos e performance de gosto nos sites das redes sociais. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, RJ, UFRJ, v.19, n.3, 2016, p.50-67. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5421. Acesso em: 30 dez.2023.
SEDGWICK, E.K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n.28, jan./jun. 2007, p.19-54. Disponível em: https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: Mai.2022.
SENRA, F.P.; OTATTI, R.D.G. A marcha (neo)conservadora do cantor Lobão. **Ipotesi**, Juiz de Fora, MG, v.19, n.2, p.103-121, jul./dez., 2015. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19523. Acesso em: 22 fev.2024.
SENRA, F.P. Heavy metal: uma nação pós-moderna? **Revista Litteris de Estudos Sociais**, n.11, Março de 2013, p.66-87.
SCHIPPERS, M. Recovering the feminine other: masculinity, femininity, and gender hegemony. **Theory And Society**, Berlin/Heidelberg, Germany, v.36, n.1, Feb., 2007, p.85-102. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/227187516_Recovering_the_Feminine_Other_Masculinity_Femininity_and_Gender_Hegemony. Acesso: 13dez2024.
SHAFER, A.; ORTIZ, R. R.; THOMPSON, B.; HUEMMER, J.The role of hypermasculinity, token resistance, rape myth, and assertive sexual consent communication among college men. **Journal of Adolescent Health**, EUA, n.62, 2018, p.44-50. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2017.10.015. Acesso em: 3 dez.2022.
SILVA, B.A.S. Mundo artístico e *underground* na "música pesada" amazônica: *heavy metal* paraense, mídia escrita/sonora e indústria fonográfica. **Sociologia em Rede**, Goiânia, GO, v.6, n.6, 2016, p.104-142. Disponível em: http://redelp.net/index.php/rsr/article/view/1173/1105. Acesso em: 10 ago 2023.
SOARES, S.S.D.; STENGEL, M. Netnografia e a pesquisa científica na internet. **Revista Psicologia USP**, São Paulo, SP, 2021, volume 32, p.1-11. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pusp/a/W5cDdNM99Bk9btBs6ffx45G/. Acesso em: 7ago2025.
SOARES, T. Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes. **Revista Contemporânea**: Comunicação e Cultura, Salvador, BA, v.12, n.02, mai./ago. 2014, p.323-339. Disponível em: https://cienciasmedicasbiologicas.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/10721/8825. Acesso em: 23 jul.2021.
STRAW, W. Scenes and sensibilities. **E-COMPÓS – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, DF, ago./2006, p.1-16. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83. Acesso em: 30 dez2023.
STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, v.5, n.3, p.368-388, 1991. Disponível em: https://pt.booksc.org/book/37185998/80b592. Acesso em: 25 jun.2021
VASAN, S. The price of rebellion: gender boundaries in the death metal scene. Journal For Cultural Research, v.15, n.3, july/2011, p.333-335. Disponível em: http://libgen.gs/scimag/ads.php?doi=10.1080/14797585.2011.594587. Acesso em: 25 jun.2021
VIGOYA, M.V. Género, raza y nación: los réditos políticos de la masculinidade blanca em Colombia. **Maguaré**, Bogotá, COL, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Humanas, vol.27, n.1, ene-jun, 2013, p.71-104. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4862372. Acesso em: 14dez2024.
WITTIG, M. O pensamento hétero (1980). In: **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, 1a ed. Disponível em: https://dlivros.com/livro/pensamento-hetero-outros-ensaios-monique-wittig. Acesso em: Mai.2022.
YUVAL-DAVIS, N. Situated intersectionality and the meanings of culture. **Europa Fortaleza. Fronteiras, Valados, Exilios, Migracións**, v.18, 2017. Disponível em: https://consellodacultura.gal/mediateca/extras/Texto_Nira_maquetado.pdf. Acesso em: 14dez2024.
ZANELLA, E.D. Masculinidade e consumo de bebidas alcoolicas: a construção de maneiras de beber. **Revista Ponto Urbe**, São Paulo, SP, n.9, 2011, p.1-7. Disponível em: https://journals.openedition.org/pontourbe/1820. Acesso em: 18dez2024.

- LIVROS
AGAMBEN, G. **O homem sem conteúdo**. BH: Autêntica, 2012.
ALBERTI, V. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, C.B. **Fontes históricas**. SP: Contexto, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D.M. **Xenofobia**: medo e rejeição ao estrangeiro. São Paulo: Cortez, 2016.
ALBUQUERQUE JR, D.M. **Nordestino**: invenção do "falo" – uma história do gênero masculino (1920-1940). SP: Intermeios, 2013. (Coleção entregêneros).
ALCÂNTARA, J.A.; JANOTTI JR, J. (Orgs.). **O videoclipe na era pós-televisiva**: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.
ALMEIDA, S.L. Neoconservadorismo e liberalismo. In: GALLEGO, E.S. **O ódio como política**: a reinvenção das direitas no Brasil. SP: Boitempo, 2018. (Coleção Tinta Vermelha).
ÅSHEDE, L.; FOKA, A. Cassandra's plight: gender, genre, and historical concepts of femininity in gothic and power metal. *In*: FLETCHER, K.F.B.; UMURHAN, O. (Orgs.). **Classical antiquity in *heavy metal* music**. London: Bloomsbury Academic, 2020, p.97-114.
AZEVEDO, C.M. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites (séc.XIX). SP: Annablume, 2008.
BAYER, G. Rocking the nation: one global audience, one flag? In: BAYER, G. ***Heavy metal* music in britain**. Surrey/England: Ashgate Publishing Limited, 2009, p.181-194.
BENNETT, A.; PETERSON, R.A. (eds.). **Music scenes**: local, translocal, and virtual. Nashville/Tennessee/USA: Vanderbilt University Press. 2004.
BENTO, M.A.S. **O pacto da branquitude**. SP: Companhia das Letras, 2022.
BERGER, H.M. ***Metal*, *Rock* And *Jazz***: Perception And The Phenomenology Of Musical Experience. Hannover: University Press Of New England, 1999.
BERKERS, P.; SCHAAP, J. **Gender inequality in metal music production**. UK: Emerald Publishing, 2018.
BLUSH, S. **American *hardcore***: a tribal history. Washington: Feral House, 2010.
BOLA, J.J. **Seja homem**: a masculinidade desmascarada. Porto Alegre: Dublinense, 2020.
BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. RJ: Bertrand Brasil, 2012.
BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. SP: Vozes, 1986. v.1
BRAY, M. **Antifa**: o manual antifascista. SP: autonomia literária, 2017.
BROWN, A.R. Un(su)stained class? Figuring out the identity politics of *heavy metal's* class demographics. In: BROWN, A.R.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R.; SPRACKLEN, K. (Edits.). **Global *metal* music and culture**: current directions in *metal* studies. London: Routledge,2016, p.190-206.
BROWN, A.R.; SPRACKLEN, K.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R. Introduction: global metal music and culture and metal studies. In: BROWN, A.R.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R.; SPRACKLEN, K. (Edits.). **Global *metal* music and culture**: current directions in *metal* studies. London: Routledge, 2016, p.1-21.
BROWN, W. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no ocidente. SP: Editora Filosófica Politéia, 2019.
BUCHWALD, E.; FLETCHER, P. R.; ROTH, M. (Eds.). **Transforming a rape culture**. Minneapolis/EUA: Milkweed Editions, 2003.
BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. RJ: Civilização Brasileira, 2003.
CAIAFA, J. **Movimento punk na cidade**: a invasão dos bandos sub. RJ: Editora Jorge Zahar, 1985.
CAVALCANTE, Nathalie Sá; PREZOTTO, Joseane. Jamurikumalu, as hipermulheres: gênero e carnavalização no alto Xingu. In: ROCHA, W.H.A.; PIRES, A.M. **Gênero e sexualidade**: resistências dissidentes na contemporaneidade. Catu-BA: Bordô-Grená, 2021. Disponível em: https://www.editorabordogrena.com/publica%C3%A7%C3%B5es2021. Acesso em: 9set2025.
CLIFFORD-NAPOLEONE, A. **Queerness in heavy metal music**: metal bent. New

York/EUA/London/UK: Routledge, 2015.
COLLINS, P.H.; BIRGE, S. **Interseccionalidade**. SP: Boitempo, 2021.
COLLINS, P.H. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. SP: Boitempo, 2019.
CONNELL, R.W.; PEARSE, R. **Gênero**: uma perspectiva global. SP: nVersos, 2015.
CONNELL, R.W. **Masculinities**: knowledge, power and social change. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 2005.
CONNELL, R.W. **Gender and power**: society, the person and sexual politics. Cambridge/UK: Polity Press, 1987.
COPE, A.L. ***Black Sabbath* and the rise of *heavy metal* music**. Surrey/England: Ashgate Publishing Limited, 2010.
COUTINHO, E.G. **A comunicação do oprimido e outros ensaios**. 1.ed.RJ: Morula, 2014.
DAWES, L.A.-M. **What are you doing here?**: a black woman's life and liberation in heavy metal. Brooklyn/USA: Bazillion Points Books, 2012.
DELPHY, C. "Le patriarcat, le féminisme et leurs intellectuelles". **Nouvelles Questions Féministes**, Paris, n 2, Féminisme: quelles politiques? p. 58-74, out. 1981.
DEVULSKY, A. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.
DENSKI, S.; SHOLLE, D. Metal men and glamour boys: gender performance in heavy metal. In: CRAIG, S. **Men, masculinity and the media**. Newbury Park/UK/New Delhi/IND: Sage Publications, 1992, p.41-60.
DIANGELO, R. **Não basta não ser racista**: sejamos antirracistas. São Paulo: Faro Editorial, 2018.
DOWNING, K.K.; EGLINTON, M. **Heavy Duty**: days and nights in *Judas Priest*. NY: Da Capo Press, 2018.
DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. SP: Martins Fontes, 2002.
DYER, R. **White**. NY: Routledge, 1997.
FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes (Vol.1)**. SP: Globo, 2008[1978].
FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes (Vol.2)**. SP: Ática, 2008[1978].
FOUCAULT, M. Aula de 14 de janeiro de 1976. In: FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). SP: Martins Fontes, 1999.
FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. RJ: Graal, 1988. v.1.
FOUCAULT, M. Soberania e disciplina (curso do Collège de France, 14/01/1976). In: FOUCAULT, M. **Microfísicas do poder**. RJ: Edições Graal, 1979.
FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: o elogio da superficialidade. SP: Annablume, 2008.
FRANKENBERG, R. A miragem de uma Branquitude não marcada. In: WARE, V. (Org.), **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. RJ: Garamond, 2004 pp. 307-338.
FRANKENBERG, R. **White women, race matters**: the social construction of whiteness. USA: University of Minnesota. 1993.
FRITH, S. **Sound effects**: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll. NY/USA: Pantheon Books,1981.
GAINES, D. **Teenage wasteland**: suburbia's dead end kids. Chicago, Illinois: University Of Chicago Press, 1998.
GAMSON, W. **Talking politics**. Cambridge/UK: Cambridge University Press, 1992.
GARZA, A. **O propósito do poder**: vidas negras e movimentos sociais no século XXI. RJ: Zahar, 2021.
GILLAN, I.; COHEN, D. **Ian Gillan**: the autobiography of *Deep Purple's* singer. London/UK: Music Press Books, 2016.

GILROY, P. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. SP: Editora 34, 2001.
GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
GOMES, N.L. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. BH: Autêntica, 2020.
GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. RJ: Zahar, 2020.
GREENE, P.D. Eletronic and affective overdrive: tropes of transgression in Nepal's heavy metal scene. In: WALLACH, J.; BERGER, H.M.; GREENE, P.D. (Edits.). **Metal rules the globe**: heavy metal music around the world. Durham/North Carolina/USA: Duke University Press, 2011, p.109-135.
GUIBERT, C.; GUIBERT, G. The social characteristics of the contemporary metalhead: the hellfest survey. In: BROWN, A.R.; KAHN-HARRIS, K.; SCOTT, N.W.R.; SPRACKLEN, K. (Edits.). **Global *metal* music and culture**: current directions in *metal* studies. London: Routledge, 2016, p.167-189.
GUTMANN. J.F. **Audiovisual em rede**: derivas conceituais. BH: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021. (Coleção Ensaios).
HALFORD, R; GITTINS, I. **Confess**: the autobiography. NY: Hachette Books, 2020.
HARDING, S (org.). **The feminist standpoint theory reader**: intellectual e political controversies. London/UK/New York/USA: Routledge, 2004.
HARVEY, D. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. SP: Loyola Edições, 2008.
HASENBALG, C. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. BH: Editora da UFMG; RJ: IUPERJ, 2005.
HEIN, F. ***Hard rock*, *heavy metal*, *metal***: histoire, cultures, praticants. Paris, Mélanie Séteur, 2004.
HERSCHMANN, M. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais. In: JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.41-62.
HEESCH, F.; SCOTT, N. Heavy metal and gender: an introduction. In: HEESCH, F.;SCOTT, N.(orgs.). **Heavy metal, gender and sexuality**: interdisciplinar approaches. London/UK/New York/USA: Routledge, 2016, p.1-7.
HINDRICHS, T. 'Body Count's In The House': challenging the US working-class metal hero. In: HEESCH, F.; SCOTT, N. (orgs.). **Heavy metal, gender and sexuality**: interdisciplinar approaches. London/UK/New York/USA: Routledge, 2016, p.109-121.
HINE, C. **Etnografia digital**. Barcelona: Editorial UOC, 2004.
HOAD, C. **Heavy metal music, texts, and nationhood**: (re) sounding whitness. Berna/Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021.
HOBSBAWM, E.J. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914 – 1991). SP: Companhia Das Letras, 1995.
HOBSBWAM, E.J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. SP: Paz e Terra, 1990.
HOBSBAWM, E. J. **História social do jazz**. SP: Paz e Terra, 1989.
HOOKS, B. **A gente é da hora**: homens negros e masculinidade. SP: Editora Elefante, 2022.
HOOKS, B. Reconstruindo a masculinidade negra. In: HOOKS, B. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019, p.149-150.
HOOKS, B. Masculinidade feminista. In: HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. RJ: Rosa dos Tempos, 2021, p.103-108.
HOOKS, B. **Teoria feminista**: da margem para o centro. SP: Perspectiva, 2019 [1984].
HOOKS, B. **The will to change**: men, masculinity, and love. New York/USA/London/UK/Toronto/CAN/Sidney/AUS: Atria Books, 2004.

IOMMI, T.; LAMMERS, T.J. ***Iron Man***: minha jornada com o *Black Sabbath*. SP: Planeta, 2013.
JABLONKA, I. **Homens justos**: do patriarcado às novas masculinidades. SP: Todavia, 2021, 1ª ed.
JACKS, N, et al. Pesquisa sobre audiências midiáticas no Brasil: primórdios, consolidação e novos desafios. In: JACKS, N.; MARROQUIN, A.; VILLARROEL, M.; FERRANTE, N. (orgs.). **Análisis de recepción en América Latina**: un recuento histórico con perspectivas al future. Quito: Ciespal, 2011.
JACKS, N.; MENEZES, D.; PIEDRAS, E. **Meios e audiências**: a emergência dos estudos de recepção no Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2008.
JANOTTI JR, J. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. BH: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.
JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de. Apresentação. In: JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.5-6.
JANOTTI JR, J. Rock with the devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.85-103.
JANOTTI JR, J. ***Heavy metal* com dendê**: *rock* pesado em tempos de globalização.RJ: E-Papers, 2004.
JANOTTI JR, J. **Aumenta que isso aí é *rock and roll***: mídia, gênero musical e identidade.RJ: E-Papers, 2003.
KAHN-HARRIS, K. 'Coming out': realizing the possibilities of metal. In: HEESCH, F.; SCOTT, N. (orgs.). **Heavy metal, gender and sexuality**: interdisciplinar approaches. London/UK/New York/USA: Routledge, 2016, p.26-38.
KAHN-HARRIS, K. **Extreme *metal***: music and culture on the edge. Londres: Bloomsbury, 2006.
KANTER, R.M. **Men and women of the corporation**. NY: Basic Books, 1993.
KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, 1ª ed.
KIMMEL, M.S. **Manhood in America**: A cultural history. NY: Oxford University Press, 2006.
LEVINE, M. ***Heavy metal* islam**: *rock*, resistance and the struggle for the soul of islam. NY: Three River Press, 2008.
LOBO, E.S. O trabalho como linguagem: o gênero do trabalho. In: COSTA, A. de O.; BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero**. RJ: Rosa dos tempos, 1992.
LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H.B. de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p.52-84.
MACHADO, I. **Decibéis sob mangueiras**: Belém no cenário *Rock* Brasil dos anos 80. Belém: Editora Grafinorte, 2004.
MACHADO, L.Z. Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? In: Sociedade Brasileira de Sociologia (Ed.) **Simpósio Relações de Gênero ou Patriarcado Contemporâneo**, 52ª Reunião Brasileira para o Progresso da Ciência. Brasília: SBP, 2000.
MANUS, R. **Guia prático antimachismo**: para pessoas de todos os gêneros. RJ: Sextante, 2022.
MEDEIROS, B.; SILVA, M.A. dos S. Ignorar aquilo que nos diferencia enfraquece o riot grrrl brasileiro. In: ALBERTO, T.P.; PILZ, J.; JANOTTI JR, J. (Orgs.). **O rock errou?** Belo Horizonte: Selo Editorial PPGCOM/UFMG, 2022, p.25-47.

MEIHY, J.C.S.B.; RIBEIRO, S.L.S. Colaboração em história oral. In: MEIHY, J.C.S.B.; RIBEIRO, S.L.S. **Guia prático de história oral**: para empresas, universidades, comunidades, famílias. SP: Contexto, 2011.
MESSERSCHMIDT, J.W. **Hegemonic masculinity**: formulation, reformulation and amplification. Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield, 2018.
MEYERS, M. The academy as masculine speech community: A feminist analysis and autoethnography. In M. Meyers (Ed.) **Women in higher education**: The fight for equity. NY: Hampton Press, 2012, p.71-93.
MILLER-IDRISS, C. Weaponising online spaces. In: MILLER-IDRISS, C. **Hate in the homeland**: the new global far right. New Jersey/USA/Oxfordshire/UK: Princeton University Press, 2020, p.138-160.
MOORE, C. **Racismo e sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. BH: Mazza Edições, 2007.
MOORE, R.M. **Sells like teen spirit**: Music, youth culture, and social crisis. NY: New York University Press, 2010.
MOORE, R.M. The unmaking of the english working class: deindustrialization, reification and the origins of *heavy metal*. In: BAYER, G. ***Heavy metal*** **music in britain**. Surrey/England: Ashgate Publishing Limited, 2009, p.143-160.
MOREIRA, A. **Racismo recreativo**. SP: Sueli Carneiro, Jandaíra, 2020.
MURSIC, R. Noisy crossroads: *metal* scenes in Slovenia. In: BERGER, H.; GREENE, P.D.; WALLACH, J. **Metal rules the globe**: heavy metal music around the world. Durham/EUA: Duke University Press, 2011, p.294-312.
NAPOLITANO, M. **História & Música**: história cultural da música popular. BH: Autêntica, 2002.
NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. SP: Perspectiva, 2017.
NILSSON, M. No class?: class and class politics in british *heavy metal*. In: BAYER, G. ***Heavy metal*** **music in britain**. Surrey/England: Ashgate Publishing Limited, 2009, p.161-180.
NOGUEIRA, S. **Intolerância religiosa**. 1ª ed. SP: Sueli Carneiro, Polén Livros, 2020
NOLASCO, S. **O mito da masculinidade**. RJ: Rocco, 1993.
OLDENZIEL, R. **Making technology masculine**: men, women and modern machines in America (1870-1945). Amsterdam/HOL: Amsterdam University Press, 1999.
OLIVEIRA, P.P. **A construção social da masculinidade**. BH: Editora UFMG, 2004.
OSBOURNE, O. **I'm Ozzy**. NY: Grand Central Publishing, 2010.
PAIXÃO, M. **500 anos de solidão**: estudos sobre desigualdades raciais no Brasil. Curitiba: Appris, 2013.
PATAI, D. **História oral, feminismo e política**. SP: Letra e Voz, 2010.
PATEMAN, C. **O contrato sexual**. RJ: Paz e Terra, 1993.
PEIXOTO, Z. O facebook para além da rede social: o usuário como consumidor-mercadoria. In: PORTO, C.; SANTOS, E. (Orgs.). **Facebook e educação**: publicar, curtir, compartilhar. Campina Grande-PB: EDUEPB, 2014, p.221-237.
PILLON, T. Virilidade operária. In: CORBIN, A.; COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G. **História da virilidade**: a virilidade em crise? (Séculos XX-XXI). Petrópolis-RJ: Vozes, 2013, p.364-393.
PINTO, M.F. **Salve o matriarcado**: manual da mulher búfala. RJ: Fundamentos de Axé, 2021.
PIZA, E. Porta de vidro: uma entrada para branquitude. In: CARONE I.; BENTO, M.A. (Orgs.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014, pp. 59-90.

PRANDI, R. **Segredos guardados**: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. SP: Editora 34, 2005.
RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. SP: Editora 34, 1996.
RESTIER, H. O duelo viril: confrontos entre masculinidades no Brasil mestiço. In: RESTIER, H; SOUZA, R.M. de (Orgs.). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. SP: Ciclo Contínuo Editorial, 2019, p.21-51
RICOUER, P. **A memória, a história, o esquecimento**. SP: Editora Unicamp, 2007.
RIBEIRO, D. **Pequeno manual antirracista**. SP: Companhia das Letras, 2019.
ROCCOR, B. ***Heavy Metal*. Kunst, Kommerz, Ketzereiby**. Munchen: Iron Pages, 1998.
ROGERS, A.S.; DEFLEM, M. **Doing gender in heavy metal**: perceptions on women in a hypermasculine subculture. London/UK/New York/USA: Anthem Press, 2022.
RUBIN, G. **Políticas do Sexo**. SP: Ubu, 2017.
RUBIN, G. **Deviations**. Durham & London: Duke University Press, 2011, p.232-234.
SÁ, S.P. de. **Música pop-periférica brasileira**: videoclipes, performances e tretas na cultura digital. Curitiba: Appris, 2021.
SÁ, S.P. de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JR, J.; SÁ, S.P. de (Orgs.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.29-40.
SAFFIOTI, H.I.B. **Gênero, patriarcado, violência**. SP: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.
SCHIPPERS, M. Masculinity and femininity, theories of. In: NAPLES, N.A.; HOOGLAND, R.C.; WICKRAMASINGHE, M.; WONG, W.C.A. **The wiley blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies**. Hoboken, New Jersey, USA: Wiley-Blackwell, 2016, p.1-6, vol.1.
SCHUCMAN, L.V. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. SP: Veneta, 2020.
SCHWARCZ, L.M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. SP: Claro Enigma, 2012.
SCOTT, N.W.R. Politcs? Nah, fuck politics man: what can we expect from metal gods? In: I.V.Helden; SCOTT, N.W.R. **The metal void**: first gatherings. Oxford/United Kingdom: Interdisciplinary press, 2010. p.211-217.
SHADRACK, Jasmine Hazel. From enslavement to obliteration: extreme metal's problem with women. In: JONES, R.E.; DAVIES, E.(eds.). **Under my thumb**: songs that hate women and the women who love them. Londres/UK: Repeater Books, 2017.
SILVA, B.A.S. da. Masculinidades na cena paraense de heavy metal (1982-2019). In: HOLANDA, M.D. et.al.(Orgs.). **História oral na Amazônia**: experiências e possibilidades. Porto Alegre: Editora Fi, 2022, p.21-43
SILVA, B.A.S. "As bandas passaram?": circuito, sociabilidade e diversidade estilística no mundo artístico do heavy metal paraense (1993-1996). In: COSTA, A.M.; MORAES, C.; SILVA, E.M. (Orgs.). **História social da música popular na Amazônia paraense (Séculos XIX e XX)**. SP: Livraria da Física, 2021, p.269-303.
SILVA, B.A.S.; OLIVEIRA, F.S. de. Por uma história social do heavy metal na Amazônia: o caso de Belém do Pará. In: VARGAS, H., et al. (eds.). **Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica**: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2013, p.78-88.
SILVA, E.P. da; MARÍN, R.E.A.; SAAVEDRA, M. da P.C. (orgs.). **Dossiê indígenas Turiwara - Tembé no alto rio Acará**: direitos territoriais e étnicos. Coordenação Rosa Elizabeth Acevedo Marin. São Luís : EduUEMA, 2024.

SILVA, P.E. da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: MÜLLER, T.M.P.; CARDOSO, L. (orgs.).**Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p.21-32.
SOUZA, N.S. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 1ª ed. RJ: Zahar, 2021.
SOVIK, L. **Aqui ninguém é branco**. RJ: Aero plano Editora, 2009.
SPRACKLEN, K. **Metal music and the re-imagining of masculinity, place, race and nation**. UK: Emerald Publishing, 2020.
STEYN, M. Novos matizes da "branquitude": a identidade branca numa África do Sul multicultural e democrática. In: WARE, V.(Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. RJ: Garamond, 2004, p.115-137.
TARAUD, C. Virilidades coloniais e pós-coloniais. In: COURTINE, J-J. (Org.). **História da virilidade**: a virilidade em crise? Séculos XX e XXI. Petropolis-RJ: Vozes, 2013, p.454-483.
TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. BH: Editora UFMG, 2013.
THEODORO, M. **A sociedade desigual**: racismo e branquitude na formação do Brasil. RJ: Zahar, 2022.
VAN DIJCK, J. **The culture of connectivity**: a critical history of social media. NY: Oxford University Press, 2013.
VARAS-DÍAZ, N. **Decolonial metal music in Latin America**. Bristol/UK/Chicago/USA: Intellect, 2021.
VASAN, S. 'Den mothers' and 'band whores': gender, sex and power in the death metal scene. In: HILL, R.L.; SPRACKLEN, K. (edits.). **Heavy fundamentalisms**: music, metal & politics. Oxford/United Kingdom: Inter-disciplinary press, 2010, p.69-79.
VIGOYA, M.V. **As cores da masculinidade**: experiências interseccionais e práticas de poder na nossa América. RJ: Papéis Selvagens, 2018.
WAKSMAN, S. Arenas of the imagination: global tours and the heavy metal concert in the 1970s. In: WALLACH, J.; BERGER, H.M.; GREENE, P.D. (Edits.). **Metal rules the globe**: heavy metal music around the world. Durham/North Carolina/USA: Duke University Press, 2011, p.227-246.
WAKSMAN, S. **Instruments of desire**: the eletric guitar and the shaping of musical experience. Cambridge/UK: Havard University Press, 1999.
WALSER, R. **Running with the devil**: power, gender and madness in *heavy metal* music. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.
WALL, M. **Lemmy**: a biografia definitiva. SP: GloboLivros, 2017.
WALLACH. J. Unleashed in the east: metal music, masculinity, and "malayness" in Indonesia, Malaysia, and Singapore. In: WALLACH, J.; BERGER, H.M.; GREENE, P.D. (Edits.). **Metal rules the globe**: heavy metal music around the world. Durham/North Carolina/USA: Duke University Press, 2011, p.86-106.
WARE, V. O poder duradouro da branquidade: "um problema a solucionar". Introdução. In: WARE, V. (Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. RJ: Garamond, 2004, pp. 7-40.
WEINSTEIN, D. Playing with gender in the key of metal. In: HEESCH, F.; SCOTT, N. (orgs.). **Heavy metal, gender and sexuality**: interdisciplinar approaches. London/UK/New York/USA: Routledge, 2016, p.11-25.
WEINSTEIN, D. The empowering masculinity of british *heavy metal*. In: BAYER, G. ***Heavy metal* music in britain**. Surrey/Londres: Ashgate Publishing Limited, 2009. p.17-33.
WEINSTEIN, D. ***Heavy metal***: the music and its culture. NY: Da Capo Press, 2000.

WILLIS, P.E. **Profane culture**. New Jersey/EUA: Princeton University Press, 2014[1978].
WILLIS, P.E. **Learning to labor**: how working class kids get working class jobs. NY: Columbia Univesity Press, 1981 [1977].
WONG, C.P. "A dream return to tang dynasty": masculinity, male camaraderie, and Chinese heavy metal in the 1990s. In:WALLACH, J.; BERGER, H.M.; GREENE, P.D. (Edits.). **Metal rules the globe**: heavy metal music around the world. Durham/North Carolina/USA: Duke University Press, 2011, p.63-86.
WOOD, J. **Gendered lives**: Communication, gender, and culture. Boston: Wadsworth Cenage Learning, 2011.
WRAY, M. Pondo a ralé branca no centro: implicações para pesquisas futuras. In: WARE, V. (Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. RJ: Garamond, 2004, p.339-361.
XAVIER, M. **De olhos bem abertos**: uma história não contada sobre relacionamento abusivo. Rio de Janeiro: BestSeller, 2022. 1ª ed.

ANEXO I – FORMULÁRIO DE COLETA DE DADOS DOS(AS) ENTREVISTADOS(AS)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Formulário de coleta de dados das entrevistadas musicistas em bandas, mulheres integrantes do público frequentador dos shows, produtoras de bandas, realizadoras de eventos, apresentadoras de programas de TV e radialistas na cena musical belenense de rock. Os dados serão mapeados, catalogados e incluídos na pesquisa de doutorado "Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)", vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Mais informações:
Whatsapp: (91) 99379-6956
E-mail: barthursilva@yahoo.com.br / bernardsilva85@gmail.com / bernard.arthur@ufpe.br / bernard@unifesspa.edu.br

1. Endereço de email da entrevistada (o):

2. Nome da entrevistado (a): _____

3. Data de nascimento: ____/____/_____

4. Cidade/UF em que nasceu:_____

5. Autodeclaração de raça.
( ) Negra (Preta ou Parda)
( ) Amarela
( ) Indígena
( ) Branca

6. Escolaridade

( ) Ensino Fundamental Completo
( ) Ensino Médio Completo
( ) Ensino Superior Completo
( ) Especialização Completa
( ) Mestrado Completo
( ) Doutorado Completo

7. Escola na qual fez a Educação Básica (Ensinos Infantil, Fundamental e Médio)
( ) Escola Pública
( ) Escola Privada

8. Qual o nome da escola e em qual bairro se localizava?:

_____

9. Universidade na qual fez o Ensino Superior
( ) Universidade Pública
( ) Universidade Privada

10. Qual o nome da universidade e em qual bairro se localizava?:

_____

11. Profissão/Ocupação/Trabalho

_____

12. Sexualidade
( ) Heterossexual
( ) LGBTQIA+
( ) Prefiro não responder

13. Identidade de Gênero
( ) Mulher Cisgênero ou Homem Cisgênero (aquele(a) cuja identidade de gênero corresponde ao gênero que lhe foi atribuído(a) no nascimento)
( ) Mulher Transgênero ou Homem Transgênero (aquele(a) que tem uma identidade de gênero que difere do típico do seu sexo atribuído ao nascer)
( ) Gênero Não-Binário
( ) Outro.

14. Quantidade de Filhos
( ) Não tem filhos
( ) 1 filho
( ) 2 filhos
( ) 3 filhos
( ) Mais de 3 filhos.

15. Em qual bairro de Belém você mora/morou? (Caso já tenha morado em mais de um bairro, escolher aquele onde morou por mais tempo. <u>Faça um círculo nele</u>).

( ) Distrito Administrativo de Belém (Centro) – DABEL (Batista Campos, Campina, Cidade Velha, Fátima, Nazaré, Reduto, São Brás, Umarizal e Marco)
( ) Distrito Administrativo da Sacramenta – DASAC (Barreiro, Maracangalha, Miramar, Pedreira, Sacramenta e Telégrafo)
( ) Distrito Administrativo do Guamá – DAGUA (Canudos, Condor, Cremação, Guamá, Jurunas, Montese (Terra Firme) e Universitário)
( ) Distrito Administrativo do Entroncamento – DAENT (Curió-Utinga, Águas Lindas, Aurá, Castanheira, Guanabara, Mangueirão, Marambaia, Souza e Val-de-Cans)
( ) Distrito Administrativo do Benguí (Nova Belém) – DABEN (Benguí, Cabanagem, Coqueiro, Parque Verde, Pratinha, São Clemente, Tapanã, Tenoné, Una)
( ) Distrito Administrativo de Icoaraci – DAICO (Águas Negras, Agulha, Campina de Icoaraci, Cruzeiro, Maracacueira, Paracuri, Parque Guarajá e Ponta Grossa)
( ) Distrito Administrativo de Mosqueiro – DAMOS (Aeroporto, Ariramba, Baía do Sol, Bonfim, Carananduba, Caruará, Chapéu Virado, Farol, Mangueiras, Maracajá, Marahú, Murubira, Natal do Murubira, Paraíso, Porto Arthur, Praia Grande, São Francisco, Sucurijuquara)
( ) Distrito Administrativo de Outeiro – DAOUT (Água Boa, Brasília, Itaiteua, São João do Outeiro)

ANEXO II – TERMO DE CESSÃO DE ENTREVISTA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO
(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa (Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)), que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Bernard Arthur Silva da Silva, Endereço: Travessa Vileta, N°667, Apto 306, 3º andar, Edifício Jarama, entre Avenida Pedro Miranda e Avenida Antônio Everdosa, Bairro: Pedreira, CEP:66087-422, Belém-PA, Tel: (91) 99379-6956, Cel: (91) 98156-4363 e email: bernardsilva85@gmail.com.

E, essa pesquisa, está sob a orientação de: Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior (PPGCOM/UFPE), Telefone: (81) 98654-0870, e-mail: jeder.janotti@ufpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O (a) senhor (a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- **Descrição da pesquisa e esclarecimento da participação:** Os motivos pelos quais essa pesquisa está sendo desenvolvida, são os seguintes: bibliografia pequena sobre as relações entre *heavy metal*, masculinidades, feminilidades, videoclipes e as plataformas digitais; oportunidade de estudar e criticar a imagem do músico/fã de *heavy metal* "homem branco cis heterossexual classe operária", ultrapassando-a, para assim, tornar viável uma "história da produção de subjetividades masculinas, em suas várias formas, a história da multiplicidade de ser homem" e mulher; mostrar a relação que se criou entre a masculinidade cúmplice branca e o neoconservadorismo da extrema-direita, no cenário brasileiro e cena belenense de *heavy metal*; e, por fim, a compreensão dos mecanismos provocadores das hierarquizações, desigualdades de gênero e invisibilizações de outros corpos (femininos, negros, LGBTQIA+), presentes no âmbito dessa música. Os objetivos principais dessa pesquisa são: identificar quais são as masculinidades e feminilidades representadas nos videoclipes de bandas de *heavy metal* oriundas da cena local (Belém-PA), veiculados pelo *YouTube*, plataforma *online* de compartilhamento de vídeos e, investigar como suas representações são construídas nos roteiros performados nessas narrativas audiovisuais, em relações a quais outros corpos e, inclusive, em relação aos que estão ausentes. A respeito dos procedimentos para a coleta de dados, a participação do(a) voluntário (a) nessa pesquisa, dar-se-á via entrevista gravada com base em um questionário que, poderá ocorrer presencialmente ou remotamente e, preenchimento de um simples formulário de coleta de dados, feito para traçar os perfis sócio-econômicos dos(as) entrevistados(as). A coleta dessa

entrevista poderá ocorrer em local físico (casa, local de trabalho) ou espaço remoto (salas virtuais geradas por aplicativos de videoconferência como *Google Meet* e *Zoom*). Sempre de maneira individual. No caso da entrevista presencial, será usado um gravador de voz de marca "*SONY*", capaz de capturar o áudio da entrevista e transforma-lo em arquivo digital em formato mp3. Assim, ele poderá ser lido e escutado no programa *Media Player Classic*, propício para ler qualquer arquivo áudio-visual. A entrevista presencial será marcada, antecipadamente, por telefone, email, rede social ou aplicativo de troca de mensagem. Desse jeito, serão definidos os dia, horário e local físico da entrevista. No caso da sala virtual, tanto o *Google Meet* quanto o *Zoom*, disponibilizam ao usuário, a opção de gravar a videoconferência e, depois geram um arquivo em formato *mp4*. Esse arquivo vai direto para o *Google Drive* do usuário. Ele é mais um aplicativo que armazena arquivos digitalmente. Depois, é só realizar o *download* desse arquivo a partir do próprio *Google Drive* e, salvá-lo em pasta de arquivo do computador pessoal, para depois abri-lo no *Media Player Classic* e escutar a entrevista. A entrevista remota terá sua marcação parecida com a presencial, porém, serão necessários o cadastro do email do(a) entrevistado(a), inserção dele nos contatos do *Gmail* do pesquisador, marcação de data e horário da entrevista no *Google Agenda*, geração do *link* da sala virtual do *Google Meet* e, finalmente, enviar esse mesmo *link* para a pessoa a ser entrevistada. O mesmo procedimento, por exemplo, vale para o *Zoom*. A coleta dessa entrevista será feita uma vez e terá duração, em média entre 1:30 e 2:00 horas. A única coisa que será solicitada ao entrevistado(a) será apenas a aceitação em participar da pesquisa.

- **RISCOS:** Os riscos dos procedimentos a serem realizados dizem respeito às negativas dos(as) entrevistados(as) em participar das entrevistas. As negativas dirão respeito à não participar totalmente da pesquisa ou, conceder a entrevista de maneira virtual, sem ser presencial em algum espaço físico. Esses riscos serão minimizados, realizando entrevistas gravadas, remotamente, via email, aplicativos de trocas de mensagens (*Whatszap*) e aplicativos de videoconferências (*Google Meet*, *Zoom*). E, também, recorrendo à outras fontes de pesquisa, diferentes das fontes orais, tais como: fontes escritas e áudio - visuais. É, uma forma de preencher as lacunas deixadas por esse não acesso as entrevistas gravadas, por conta das negativas completas dos(as) entrevistados(as) ou, das impossibilidades de participarem presencialmente, optando por participarem de modo remoto.

- **BENEFÍCIOS diretos/indiretos** para os voluntários: Os benefícios diretos aos participantes serão as oportunidades que eles(as) terão, de contarem, falarem de suas trajetórias dentro da cena *heavy metal* de Belém-PA e, assim suas memórias também terão a oportunidade de serem registradas, arquivadas e, talvez, usadas para futuras pesquisas. Os benefícios indiretos estariam ligados a um trabalho que terá um tom de denúncia da estrutura patriarcal que domina a cena e, as desigualdades de gênero, classistas e raciais provocadas por ela e, conscientização das pessoas em relação às assimetrias existentes na sociedade e na cena local.

Esclarecemos que os(as) participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusarem a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, havendo somente a identificação dos voluntários entrevistados que, cederam suas autorizações quanto ao uso público dos conteúdos de suas entrevistas para esta pesquisa de doutorado. Os dados coletados nesta pesquisa, entrevistas gravadas, ficarão armazenados em pastas de arquivo do meu computador pessoal, no *Google Drive* do meu *Gmail* e meu *HD* externo), sob a responsabilidade do pesquisador Bernard Arthur Silva da Silva, no endereço Travessa Vileta, N°667, Apto 306, 3º andar, Edifício Jarama, entre Avenida Pedro Miranda e Avenida Antônio Everdosa, Bairro: Pedreira, CEP:66087-422, Belém-PA, pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

Pesquisador responsável: Bernard Arthur Silva da Silva

_____

(Assinatura do pesquisador)

Termo de Cessão de Entrevista

Eu, _____, estado civil _____, portador(a) da carteira de identidade nº. _____, declaro, para os devidos fins, que cedo os direitos de minha entrevista gravada, transcrita e autorizada para leitura e inclusão no trabalho de Tese de Doutorado de Bernard Arthur Silva da Silva "Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)", podendo ser utilizada integralmente, sem restrições de prazos, citações e meios de divulgação, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso da gravação a terceiros, ficando vinculado o controle do PPGCOM/LAMA/UFPE. Abdico assim dos meus direitos sobre a entrevista, abdicação que alcança também meus descendentes.

_____, _____de _____ de _____

Assinatura do(a) Entrevistado (a)

_____

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e o aceite do voluntário em participar. (02 testemunhas não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura:

ANEXO III – CRONOGRAMA DE TESE

CRONOGRAMA

A tese "Um estudo interdisciplinar sobre as masculinidades e feminilidades performadas na cena *heavy metal* de Belém-PA via espaços físicos e plataformas digitais (1980-2025)", no momento, está dividida em 5 fases. 1ª Fase – Pesquisa Bibliográfica, 2ª Fase – Submissão ao CEP, 3ª Fase – Coleta de Dados, 4ª Fase – Análise Estatística/Escrita da Tese e 5ª e última fase – Defesa da Tese.

1ª Fase – De Janeiro à Abril de 2024,

2ª Fase – De Maio à Junho de 2024,

3ª Fase – Julho à Setembro de 2024,

4ª Fase – Outubro à Dezembro de 2024 e

5ª e última fase – Janeiro à Fevereiro de 2025.

Segue o cronograma da pesquisa da Tese, abaixo:

Ativ.	2024												2025	2025
	jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez	jan	fev
Pesq. Bibliog/Fase 1	X	X	X	X										
Submissão ao CEP/Fase 2					X	X								
Coletade dados/Fase 3							X	X	X					
Análise Estatíst./Escrita da Tese/Fase 4										X	X	X		
Defesa/Tese/Fase 5													X	X

Acerca da fase que compreende **a coleta de dados, ela só foi iniciada após a aprovação do projeto de pesquisa pelo CEP**. E, o cronograma foi devidamente cumprido.

ANEXO IV – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: ¿METAL É PRA HOMEM, CARA¿: um estudo sobre as masculinidades performadas na produção audiovisual da cena de heavy metal em Belém-PA através do youtube e facebook (2015-2023)

Pesquisador: BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 79857224.6.0000.5208

Instituição Proponente: Centro de Artes e Comunicação

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.960.400

Apresentação do Projeto:

Projeto aborda a questão da masculinidade. Problematiza tal questão a partir da análise da cena heavy metal em Belém. A hipótese de trabalho é de que os indivíduos participantes da cena heavy metal constroem para si uma hipermasculidade com traços extremos de agressividade. Neste sentido, podem fazer coro ao contexto político contemporâneo notadamente marcado pelos extremismos de direita (fascismo, bolsonarismo, etc.)

Objetivo da Pesquisa:

Identificar quais são as masculinidades representadas nos videoclipes de bandas de Heavy metal oriundas da cena local (Belém-PA), veiculados pelo YouTube.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Os riscos saõ inerentes a algum constragimento pessoal no ato da entrevista (risco baixo).

Os benefícios da pesquisa incluem: formação de literatura sobre a questão de gênero; análises antropológicas/culturais do modo de vida headbanguer que se tornou bastante difundido desde ao menos meados da década de 1980 e que consta de poucas análises acadêmicas; subsídios para o enfrentamento dos fascismos contemporâneos que devem ser combatidos, mas que para tal precisam ser compreendidos.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Endereço: Av. das Engenhasria, s/n, 1º andar, sala 4 - Prédio do Centro de Ciências da Saúde
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 50.740-600
UF: PE **Município:** RECIFE
Telefone: (81)2126-8588 **Fax:** (81)2126-3163 **E-mail:** cephumanos.ufpe@ufpe.br

Pesquisa relevante, tanto em seu aspecto acadêmico como também em seu aspecto ético-político.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos estão de acordo.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há problemas éticos que inviabilizem a pesquisa.

Considerações Finais a critério do CEP:

O Protocolo foi avaliado na reunião do CEP e está APROVADO, com autorização para iniciar a coleta de dados. Conforme as instruções do Sistema CEP/CONEP, ao término desta pesquisa, o pesquisador tem o dever e a responsabilidade de garantir uma devolutiva acessível e compreensível acerca dos resultados encontrados por meio da coleta de dados a todos os voluntários que participaram deste estudo, uma vez que esses indivíduos têm o direito de tomar conhecimento sobre a aplicabilidade e o desfecho da pesquisa da qual participaram.

Informamos que a aprovação definitiva do projeto só será dada após o envio da NOTIFICAÇÃO COM O RELATÓRIO FINAL da pesquisa. O pesquisador deverá fazer o download do modelo de Relatório Final disponível em www.ufpe.br/cep para enviá-lo via Notificação de Relatório Final, pela Plataforma Brasil. Após apreciação desse relatório, o CEP emitirá novo Parecer Consubstanciado definitivo pelo sistema Plataforma Brasil.

Informamos, ainda, que o (a) pesquisador (a) deve desenvolver a pesquisa conforme delineada neste protocolo aprovado. Eventuais modificações nesta pesquisa devem ser solicitadas através de EMENDA ao projeto, identificando a parte do protocolo a ser modificada com a devida justificativa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2283496.pdf	13/05/2024 15:11:24		Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	lattes_orien.pdf	13/05/2024 14:58:01	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	de_col_dad.pdf	13/05/2024 13:26:34	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	de_arm_dad.pdf	13/05/2024 13:25:08	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito

Continuação do Parecer: 6.960.400

Declaração de Pesquisadores	car_rec_prop.pdf	13/05/2024 13:22:56	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Outros	cart_anue.pdf	13/05/2024 13:20:38	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Orçamento	orcam_rev.pdf	13/05/2024 13:09:30	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	proj_det_rev.pdf	13/05/2024 13:06:55	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Cronograma	cronog_rev.pdf	13/05/2024 13:05:01	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	tcle_revisad.pdf	13/05/2024 13:02:38	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2283496.pdf	17/02/2024 20:32:58		Recusado
Declaração de Instituição e Infraestrutura	lattes_atual.pdf	17/02/2024 20:30:57	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	Comp_matric.pdf	17/02/2024 20:28:35	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	decl_vinc.pdf	17/02/2024 20:26:35	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	ter_confid.pdf	17/02/2024 20:22:03	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_adultos.pdf	17/02/2024 20:17:20	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_adultos.pdf	17/02/2024 20:17:20	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Recusado
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	proj_detal.pdf	17/02/2024 20:15:23	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	proj_detal.pdf	17/02/2024 20:15:23	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Recusado
Orçamento	Orcamen_tese.pdf	17/02/2024 20:13:03	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Cronograma	CRONOG_TESE.pdf	17/02/2024 20:09:34	BERNARD ARTHUR SILVA DA SILVA	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_ROSTO.pdf	17/02/2024	BERNARD ARTHUR	Aceito

Folha de Rosto	FOLHA_ROSTO.pdf	20:09:07	SILVA DA SILVA	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:
Não

RECIFE, 22 de Julho de 2024

Assinado por:
LUCIANO TAVARES MONTENEGRO
(Coordenador(a))