

# MULHERES ENTRE O SOM E O SILÊNCIO IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DAS ARTISTAS DE *METAL* NA *LOUD!*

Inês Rôlo Martins

---

Dissertação  
Mestrado em Estudos sobre as Mulheres, As Mulheres na  
Sociedade e na Cultura

MARÇO, 2011



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em *Estudos sobre as Mulheres*, realizada sob a orientação científica de Manuel Gaspar da Silva Lisboa, Marisa Rodrigues Pinto Torres da Silva e Domingos António Rodrigues Morais

*Ao Daniel*

*A todas as artistas que fazem música metal por esse mundo fora*

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Manuel Lisboa, pela sua disponibilidade e orientação científica neste trabalho de dissertação.

À Professora Doutora Marisa Torres da Silva, pelo seu entusiasmo com o meu trabalho, o apoio incondicional e a confiança nas minhas capacidades.

Ao Professor Domingos Morais que tão gentilmente aceitou contribuir com o seu conhecimento especializado sobre mulheres e música.

Ao Daniel Cardoso, pelo apoio constante em todas as fases de realização deste trabalho, pela presença inabalável nos momentos mais difíceis, pela troca de ideias e o sentido crítico.

À Sofia Correia pelo incentivo, entusiasmo e revisões ao texto, bem como pela paciência e apoio demonstrados na fase final deste trabalho.

A todos os amigos que estiveram sempre presentes: Rute Monteiro Teixeira, Sérgio Almeida, Pedro Barão, Ângela Almeida, Marisa Figueiredo e todos aqueles que me esqueço agora de mencionar. Também ao Miguel Teixeira, cujos conhecimentos sobre musicologia me foram úteis.

À vocalista da banda *The Agonist*, Alissa White-Gluz, cujas respostas numa entrevista à *LOUD!* me despertaram conscientemente para um pensamento crítico sobre a minha experiência como leitora e fã de *metal*. A Lisa Middelhauve, música e fundadora da comunidade de mulheres-artistas de *metal*, *Eve's Apple*, pelo seu trabalho verdadeiramente inspirador.

Também ao meu irmão, à minha mãe e ao meu pai, por fazerem parte da minha vida.

## RESUMO

### MULHERES ENTRE O SOM E O SILÊNCIO: IMAGENS E REPRESENTAÇÕES DAS ARTISTAS DE METAL NA *LOUD!*

INÊS RÔLO MARTINS

Esta dissertação tem como objectivo compreender quais as representações das artistas de *metal* na única revista portuguesa sobre este género musical, a *LOUD!*. No período entre 2009 e 2010, foram recolhidos oito números desta revista mensal. Foi traçado um perfil estatístico geral do conteúdo da revista e do *corpus* de 870 artigos (entrevistas, críticas a álbuns e críticas a concertos), tendo sido identificados e recolhidos 67 artigos que referem mulheres, os quais foram submetidos a análise de conteúdo. Este trabalho versa sobre a forma como duas construções se cruzam discursivamente: o género musical *metal*, enquanto reprodutor de uma ordem social de género (*cf.* Kallberg, 2001; Whiteley, 1997, 2000), e a sua subcultura ideologicamente masculina, que efectua a excrição do feminino (Walser, 1993); e as mulheres-artistas que criam e realizam performances de *metal* e que surgem associadas ao seu género (feminino). Enquadrando a experiência das mulheres como fonte de autoridade e autenticidade e, portanto, com capacidades de contestação face ao discurso hegemónico (Solie, 2001), partiu-se de uma crítica feminista das construções de género na música, para conhecer representações, lugares de fala, poderes e visibilidades das artistas de *metal*. O enfoque está na forma como se pode pensar a criação do complexo ideológico do *female fronted metal* – que designa grupos de música *metal* com mulheres a liderar ou com mulheres como frente ou imagem do projecto – com o objectivo que, aqui se propõe, de conter essas mesmas criações. A teorização sobre as tecnologias de género (de Lauretis, 1987) e o género como performatividade (Butler, 1990) fundam, aqui, uma desconstrução das imposições genderizadas que as mulheres enfrentam no campo da criação musical. O discurso jornalístico especializado em música estabelece e mantém mitos associados à subcultura, ao mesmo tempo que o estatuto de especialista dos jornalistas lhes dá credibilidade para estabelecerem posicionamentos ideológicos face às produções musicais. É dentro desta lógica que se torna preocupante o desequilíbrio existente na quantidade de discurso jornalístico que é dedicado, na *LOUD!*, a mulheres e

homens, um desequilíbrio que diz já de uma diferença de discursos e representações aqui processadas. Concluiu-se que a representação discursiva na *LOUD!* torna visível o feminino no *metal*: a Mulher que é um todo homogéneo e estereotipado e que mantém a hegemonia quase intacta nas suas produções ideológicas. O *female fronted metal* é aqui visto como a sistematização e segregação ideológico-económica da actividade musical das mulheres-artistas presentes no *metal*, que as torna visíveis marcando-as como um outro categórico, confinado a este espaço. Esta segregação é fundada, precisamente, no género (feminino) das *performers*. As mulheres são sub-representadas na multiplicidade de papéis artísticos que podem assumir, reproduzindo-se um discurso que as apresenta como pouco criativas e artísticas e que não lhes reconhece agenciamento. Ao caracterizar como *femininas* as produções e performances das artistas, este discurso produz a segregação, vendo as artistas como pouco autênticas e legítimas. A actuação desta tecnologia de género que é o *metal* opera num escamotear das artistas, ao tornar absolutamente visível esta Mulher homogénea e subsumir a esta todas as diferentes mulheres-artistas.

PALAVRAS-CHAVE: representação, *female fronted metal*, estatuto mulher-artista, género, segregação, agenciamento, *metal*

## **ABSTRACT**

### **WOMEN BETWEEN SOUND AND SILENCE: IMAGES AND REPRESENTATIONS OF METAL MUSIC ARTISTS IN *LOUD!***

**INÊS RÔLO MARTINS**

This thesis aims to understand what representations are made of the female artists in metal music that appear on the sole Portuguese magazine dedicated to this musical genre, *LOUD!*. Between 2009 and 2010, eight issues were collected for analysis. From these, a profile was drawn up, concerning the overall statistical contents of those issues, from a total *corpus* of 870 articles (interviews as well as album and concert reviews). A sub-set of that *corpus* – 67 articles – were then identified as being the ones who mentioned, in any way, women; that sub-set was utilized to perform content analysis. The work undertaken for this thesis expounds on how metal (the musical genre) and its ideologically masculine-oriented bias reproduce a certain social order of gender (Whiteley, 1997; 2000; Kallberg, 2001), thus exscripting the feminine (Walser, 1993); and how that is entwined with the way women-artists who create and perform metal are associated with their gender identity. Women's experience is here seen as possessing both authority and authenticity (thus enabling it to contest normative discourse) (Solie, 2001), which allows for a feminist critique of gender constructs present in music and, so, makes visible the representations, places of speech and powers held by the female metal artists. Special attention is paid to the thinking of how the ideological complex called 'female fronted metal' is created – a tag that designates metal music groups where women either lead the project or are its façade – with the objective of containing women's creations. Theories on technologies of gender (de Lauretis, 1987) and gender as performance (Butler, 1990) are fundamental in deconstructing the gendered impositions faced by women in the field of musical creation. The music-specialized journalistic discourse establishes and reinforces myths associated with the metal subculture, while using its own status as specialized to establish given ideological positionings *vis-à-vis* women's musical creations. It is in this context that the unbalance present in how much journalistic discourse is dedicated to women (as compared to the amount that focuses on men) becomes worrying. This very same unbalance, speaks

already of a differentiation on how genders are represented. It's concluded here that *LOUD!*'s discursive representation makes the feminine in metal visible: but what becomes visible is actually a Woman, a stereotypical and homogenous entity, which reinforces hegemonic ideological constructs. Female fronted metal is thus considered to be the economico-ideological systematization and segregation of the women-artists' musical activities in metal, aimed towards their containment in a space of alterity. The basis of this segregation is, all in all, this performers' (feminine) gender. Women are under-represented in how many artistic roles they can occupy, thus being shown to be un-creative and lacking artistry or agency. By characterizing their productions and performances as being 'feminine', this discourse produces that selfsame segregation, thus marking these artists as illegitimate, unauthentic. The power enactment within the technology of gender that is the whole of the metal scene operates by effacing the women-artists, by rendering Woman (the homogenous and unchanging Woman, rather than specific women) totally visible in the place of the multitude of women-performers.

KEYWORDS: representation, female fronted metal, woman-artist status, gender, segregation, metal genre

# ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Música <i>metal</i> , o artefacto cultural e a construção de uma subcultura masculinizada.....	3
Capítulo II: <i>Female fronted metal</i> – Quando as mulheres se tornam um género musical.....	9
II. 1. Chegar a definições.....	13
II. 2. Origens e percursos de um ‘pseudo-subgénero’ musical.....	9
II. 3. Apropriações do termo <i>female fronted metal</i> .....	10
II. 4. ‘Mulheres no <i>metal</i> ’, uma categoria à parte.....	12
II. 5. A excrição do género feminino.....	13
II. 6. Pensando para além da excrição.....	15
Capítulo III: Música de mulheres, música feminina? (Im)possibilidades conflituantes do estatuto mulher-artista.....	17
III. 1. Crítica feminista e as dificuldades do ser mulher-artista.....	17
III. 2. O género feminino e a criação musical.....	20
III. 3. Explorações do estatuto da mulher-artista.....	21
III. 4. Representações silenciadas de artistas.....	24
III. 5. Uma atenção ao discurso produzido.....	25
Capítulo IV: Metodologia: Dados estatísticos e análise de conteúdo.....	29
IV. 1. Campo de observação: a revista portuguesa <i>LOUD!</i> .....	29
IV. 2. A recolha do <i>corpus</i> de trabalho.....	29
IV. 3. Análise de conteúdo e grelha categórica.....	32
Capítulo V: Apresentação de dados empíricos.....	35
V. 1. A presença quantitativa diferenciada de mulheres e homens artistas.....	35
V. 1.1. A diferenciação nas capas.....	35
V. 1.2. No interior da revista.....	35
V. 2. A análise de conteúdo, um perfil geral.....	35

V. 3. Um olhar centrado nas subcategorias.....	38
V. 4. Dados por género jornalístico .....	38
V. 5. Cruzamento de dados .....	39
V. 6. Uma atenção às mulheres no discurso .....	39
V. 7. Um diferencial entre mulheres e homens artistas .....	40
Capítulo VI: Discussão de resultados: Mulheres-artistas entre o som e o silêncio	41
VI. 1. Discurso jornalístico sobre mulheres, um olhar crítico .....	41
VI. 2. A unidade social da banda.....	42
VI. 3. Quando as mulheres estão nas bandas .....	44
VI. 4. Vozes dos jornalistas, vozes das artistas.....	46
VI. 5. O <i>female fronted metal</i> na LOUD! .....	48
VI. 5.1. Quando a presença de mulheres adjectiva a banda .....	48
VI. 5.2. A defesa de uma legitimidade .....	49
VI. 5.3. Quando o <i>female fronted metal</i> é melódico .....	51
VI. 5.4. Expectativas de sucesso limitadas ao feminino .....	53
VI. 6. Criações e performances das artistas de <i>metal</i> .....	54
VI. 6.1. As artistas que <i>aparecem</i> .....	56
VI. 6.2. O caso paradigmático da mulher-artista .....	57
VI. 7. A representação das artistas como o seu género .....	58
Conclusão .....	60
Referências Bibliográficas .....	64
<i>Corpus</i> de análise .....	70
Anexo 1 .....	73
Anexo 2.....	74
Anexo 3.....	76
Anexo 4.....	77
Anexo 5.....	78

Anexo 6.....	79
Anexo 7.....	80
Anexo 8.....	81
Anexo 9.....	82

## INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre duas construções que aqui se assumem e se constituem como excluídas da norma – o *Metal* e a Mulher. Fala-se aqui de um género musical e de uma subcultura que, em traços gerais, é constituída pela indústria, artistas e bandas e por apreciadores de um certo tipo de música considerada “pesada”, intensa e negra. O *metal* localiza-se nas margens, mas opera na sociedade patriarcal capitalista que é o seu motor. Também a *Mulher* – aquela essencial, presa ao género feminino, historicamente Outra – se localiza nas margens de um poder que foi e é, construído e mantido como prerrogativa masculina, fragmentada sucessivamente nas periferias de uma linguagem que não foi feita para dar conta das suas experiências – experiências que foram e são construídas como socialmente distintas das dos homens. Perceber como estes Outros, *outsiders*, excluídos, se cruzam, é o objectivo último desta dissertação. Mas compreender essa dupla dificuldade – nas práticas e representações – que preside às criações das artistas de *metal* é aqui o centro de uma reflexão sobre as complexidades do estatuto mulher-artista e a forma como se pode pensar a criação do complexo ideológico que é o *female fronted metal* – que designa grupos de música *metal* com mulheres a liderar ou com mulheres como imagem do projecto – com o objectivo que aqui se propõe, de conter essas mesmas criações.

Escolheu-se como campo de observação destas representações das artistas na música *metal*, o discurso jornalístico presente na única publicação portuguesa sobre *metal* actualmente comercializada em Portugal, a revista *LOUD!*, no período entre 2009 e 2010. Partindo-se de uma reflexão teórica alicerçada numa perspectiva de crítica feminista das construções de género na música, elaborou-se e efectuou-se uma análise de conteúdo aos artigos que referissem mulheres presentes no *corpus* seleccionado da *LOUD!*, com o objectivo principal de conhecer as suas representações, lugares de fala, poderes e visibilidades. Perceber, precisamente, como são as mulheres tornadas visíveis e simultaneamente circunscritas a papéis prescritos, bem como quais as suas representações enquanto artistas nas páginas da *LOUD!* é o objectivo deste trabalho de dissertação.

O enquadramento teórico será explorado nos Capítulos I, II e III desta dissertação. No Capítulo I será pensada a música *metal* como artefacto cultural re-produtor de uma ordem de social género (*cf.* Kallberg, 2001; Whiteley, 1997, 2000), com alicerces numa subcultura ideologicamente masculina que efectua uma excrição do feminino (Walser, 1993) do seu espaço de criação e representação. O *female fronted metal* é pensado no Capítulo

II, nas suas origens, implicações e características teóricas, partindo-se dos aspectos tensionais que constituem o termo, da sua apropriação por diversos agentes na subcultura e de um estabelecimento teórico daquele que começa por ser o rótulo de um ‘pseudo-subgénero’ musical para se constituir numa sistematização e segregação ideológico-económica da actividade musical das mulheres artistas presentes no *metal*. As complexidades do estatuto destas mulheres-artistas são pensadas no Capítulo III, partindo das construções de género na música, que activamente produzem ideias de criatividade musical como masculinas e, numa perspectiva reflexiva, partindo também do pensamento da teoria dos grupos silenciados (Ardener, 1975) para pensar as dificuldades de representação das mulheres na cultura dominante. A teorização sobre as tecnologias de género, de Teresa de Lauretis (1987) e a concepção do género como performatividade (Butler, 1990) fundam aqui uma desconstrução das imposições genderizadas que as mulheres enfrentam no campo da criação musical, enquadrada por autoras com trabalho realizado no âmbito dos estudos feministas na musicologia (McClary, 1991; Cook & Tsou, 1994; Solie, 2001).

Com o objectivo de compreender quais as representações textuais das artistas de *metal* foram recolhidos e utilizados para análise de conteúdo, artigos que referem mulheres na revista *LOUD!*, que constitui o campo de observação deste trabalho. A metodologia utilizada na aproximação empírica ao discurso jornalístico que configura presenças, ausências, produções e performatividades das artistas de *metal* é apresentada no Capítulo IV, sendo os resultados apresentados no Capítulo V. A discussão de resultados será efectuada no último capítulo, tendo em vista a compreensão da articulação entre *female fronted metal* e o estatuto das mulheres-artistas que aqui actuam. Como pensar a existência de rótulo que reúne sob a sua alçada grupos de música distintos a nível de sonoridade, apenas porque a sua líder, rosto e/ou voz é do género feminino? Quais as possibilidades de representação das artistas e *performers* de *metal* neste contexto? Que legitimidades há, neste terreno, para as suas criações artísticas? O que é tornado mais visível neste processo, a mulher, a artista, a complexa mulher-artista? O que fica silenciado?

## CAPÍTULO I

### MÚSICA *METAL*, O ARTEFACTO CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DE UMA SUBCULTURA MASCULINIZADA

Tendemos a experienciar o ímpeto retórico da música como separado da linguagem e de qualquer referente social, de uma maneira que é pensada como «pura, pessoal, subjectiva» (Walser, 1993: 113). A música «parece criar os seus efeitos directamente, sem qualquer mediação» (McClary & Walser, 1988: 278). No entanto, as construções musicais são poderosas precisamente porque são feitas para parecerem naturais. Quase todas as experiências de música, incluindo a sua criação, performance e percepção, podem incorporar pressupostos de género (Leonard, 2007; Walser, 1993; McClary, 1991). Este trabalho concebe a música *metal* como artefacto cultural que é, simultaneamente, produto e produtor de uma ordem social de género (*cf.* Whiteley, 1997; 2000; Kallberg, 2001), promovendo determinados «efeitos económicos, corporais, libidinais, emocionais e políticos» (Herman *et al.*, 1998). Efectivamente, a música cria e reflecte o conhecimento cultural comum à sociedade em que é produzida (Burns & Lafrance, 2002), «não só afecta as nossas identidades, como lhes dá forma» (Prince, 2009: 261), criando significados para quem a ouve. Trata-se de um artefacto cultural eminentemente significativo (Kosokoff, 1989), que desempenha um papel concreto na definição da formação discursiva<sup>1</sup>. Nela, as concepções polarizadas de género são *produzidas* e *mantidas* por discursos, instituições, grupos e indivíduos que operam na indústria da música (Leonard, 2007: 1).

Falar de *metal*<sup>2</sup>, é falar de um género de música popular<sup>3</sup> com um som distintivo, que tem as suas raízes na tradição do *rock* psicadélico e *blues* e que surgiu e se desenvolveu entre finais da década de 60 e na década de 70<sup>4</sup>. Segundo Weinstein (2000), este género musical

---

<sup>1</sup> Toma-se aqui por base a definição de formação discursiva oferecida por Hall (2001): «a ideia de que o discurso produz os objectos de conhecimento, e nada do que é significativo existe fora do discurso» (*cf.* Wallace, 2008: 4).

<sup>2</sup> O termo *heavy metal* surge nos anos 60 como adjectivo e estabiliza-se nos anos 70 como substantivo e género musical (Walser, 1993: 7). Para efeitos desta investigação o termo *metal* será utilizado como agregador de todos os subgéneros do estilo, incluindo a subcultura a eles associada.

<sup>3</sup> 'Música popular' refere um conjunto vasto de géneros musicais que têm um largo apelo e são distribuídos a grandes audiências através da indústria da música. Distingue-se da música erudita e tradicional (Tagg, 1998). Produção e distribuição em massa são condições *sine qua non* para a existência de música popular (*idem*). A música popular possui, de acordo com este musicólogo, determinadas características identificativas, proporcionadas por alterações históricas e sociais, como por exemplo, o facto de o público consumidor de determinado produto musical não ser coincidente com aqueles que produzem, realizam a sua performance e vendem esse mesmo produto musical (*ibidem*).

<sup>4</sup> Weinstein (2000) estabelece que, historicamente, o *metal* tem a sua fase de erupção/formação de 1969 a 1972, consolidando-se entre 1973 e 1975 (Weinstein, 2000: 21). A sua «década de ouro» tradicional ou

resistiu até hoje ao declínio, tendo já concluído as suas fases de formação e cristalização<sup>5</sup>. O género *metal* é regido por um código, bem como por um conjunto de regras e características que objectivamente determinam se uma música, álbum, banda ou performance deve ser classificada como pertencente a esta categoria (*cf. idem*). O situar do *metal* na tradição discursiva e performativa do *rock*, que é também uma «forma de produção e ideologia artística» (Leonard, 2007: 24), explica a origem da ideologia masculina presente na subcultura<sup>6</sup>, discursos, textos e música *metal*.

Mas de que espécie de música se fala quando falamos de *metal*, um género musical tantas vezes adjectivado de extremo? No geral, o som-tipo que governa a maioria das bandas de *metal* envolve composições criadas com bateria e guitarra (são características as distorções e os solos que exibem a técnica e virtuosismo dos músicos), acompanhadas de vocalizações intensas (que podem ir do operático ao gutural). O virtuosismo dos solos é um elemento que sublinha precisamente a significância da guitarra (e do guitarrista homem) para o género (Straw, 1983: 97; Weinstein, 2000: 24). A importância e mística que envolvem a figura do guitarrista não olvidam, no entanto, a soberania do formato banda, que é a unidade social e de discurso do *metal* (Weinstein, 2000: 32). O estilo vocal usado é, de acordo com Weinstein (*idem*), a demonstração explícita da emotividade, podendo ir do gutural ao operático e na qual os gritos servem para enfatizar o poder da voz – «a gama de emoções é vasta, incluindo dor, desafio, raiva e excitação» (*ibidem*: 26). No entanto, este espectro de emoções não inclui, no seu núcleo, emoções como a suavidade ou a subtileza (*ibidem*). Veremos, posteriormente, que estas últimas noções de emotividade são um dos âmbitos onde as vozes do *female fronted metal* tendem a operar, e que o seu uso coloca,

---

cristalização completa teve lugar no período de 1976 a 1979. A partir deste ano e até 1983 «o *metal* sofre uma onda de crescimento em número de bandas e número e tipo de fãs, conduzindo a uma complexidade interna e a uma expansão das suas fronteiras» (Weinstein, 2000: 21), resultando numa diversidade de subgéneros (Walser, 2000: 21) actualmente presentes: *classic metal, black metal, death metal, doom metal, glam metal, gothic metal, groove metal, power metal, speed metal, stoner rock, trash metal*; bem como subgéneros fusionais: *alternative metal, avant-garde metal, Christian metal, drone metal, folk metal, grindcore, industrial metal, metalcore, neo-classical metal, nu metal, post-metal, progressive metal, rap metal, sludge metal, symphonic metal, vinking metal*, etc. Estas categorizações são lugares de contestação constante na subcultura. Cada uma destas derivações de *metal* procede a um qualquer tipo de ruptura com a estrutura musical do género (Silva, 2010: 14), exacerbando algumas características (velocidade, distorção, variações rítmicas, virtuosismo nos solos) em detrimento de outras, de acordo com suas opções estilísticas (Silva, 2008: 25). A toda esta variedade, que constitui o que aqui designo genericamente *metal*, não subjaz uma temática ou ideologia única, existindo, sim, um corpo variado e múltiplo de inspirações e tendências (Silva, 2010: 14).

<sup>5</sup> De acordo com Byrnside (1975), os géneros musicais percorrem um dado padrão: formação (durante o qual não há uma distinção clara entre o novo estilo musical e os estilos dos quais este emerge), cristalização (período de formação dos códigos sónicos, verbais e visuais nucleares para um dado género; o estilo musical é reconhecido nesta fase como distintivo) e declínio (correspondente a uma fase em que o estilo se torna «tão previsível que os seus compositores e audiências começam a perder o interesse») (Weinstein, 2000: 7-8).

<sup>6</sup> Segundo Hebdige (1979) subcultura é «uma subversão à normalidade», que reúne indivíduos semelhantes que desenvolvem, assim, um sentido de identidade comum.

muitas vezes, em questão a sua autenticidade e legitimidade. A estes aspectos sónicos liga-se um conjunto de artefactos visuais que cria e mantém um imaginário característico do género: com variedade e diferenças, a visualidade do *metal* está presente no estilo de roupa dos artistas, na publicidade, nas fotografias promocionais, *sites*, capas de álbuns, no estilo veiculado pelos fãs, na imagética das revistas especializadas, entre outros. O complexo verbal ligado ao *metal* parte dos nomes das bandas, dos álbuns, das músicas e das letras (cf. Straw, 1983; Weinstein, 2000). Assim, o *metal*, como o *rock*, está associado a determinadas convenções de performance «que vão desde os gestos e maneirismos usados pelos músicos nas performances ao vivo, nos vídeos e fotografias promocionais até aos usos particulares de sons instrumentais como guitarras distorcidas e timbres vocais» (Leonard, 2007: 20).

O âmbito central deste trabalho não é realizar um percurso histórico do *metal* ou do *female fronted metal* mas, ainda assim, é importante situar algumas das características que delimitam este género, e os seus subgéneros, das restantes formações da música popular. É neste sentido que se pode compreender o *metal* como uma prática cultural existente no contexto das sociedades alinhadas com o poder patriarcal, o capitalismo e a mediação de massas (cf. Walser, 1993: 110). Este alinhamento conota os vários discursos musicais do género com «conceitos, imagens e experiências de poder» (*ibidem*: 2). Este autor procura pensar as categorias do género musical como fluídas, partindo da conceptualização que Bakhtin (1984, 1986) faz do género como um «horizonte de expectativas»:

«Os géneros nunca são *sui generis*; eles são desenvolvidos, mantidos e reformulados por pessoas, que trazem uma variedade de histórias e interesses para os encontros com os textos genéricos. Os textos em si, ao serem produzidos por indivíduos historicamente específicos, vêm a reflectir as multiplicidades da existência social: na perspectiva de Bakhtin, a linguagem é irredutivelmente “heteroglota”, e o diálogo tem lugar não apenas entre géneros, (...) mas também no interior destes» (Walser, 1993: 27).

O próprio termo *metal* não é, portanto, monolítico, mas aberto à contestação (Walser, 1993: 4), designando-o Weinstein (2000) por ‘*bricolage*’ de elementos culturais. Os diferentes subgéneros que o integram definem-se, não apenas por características internas dos artistas ou dos textos, mas também por «estratégias comerciais e valorizações conflituosas das audiências» (Walser, 1993: 7). A indústria editorial elabora as suas escolhas, influenciando directamente quem, o quê, quando e onde se assinam contratos, se grava e se produz. Este processo selectivo influencia as definições de outro – aquilo que não é *metal* (e que portanto está fora do género) ou aquilo que não é *suficientemente metal* (e que se encontra numa posição ambígua) (Klypchak, 2007: 268). De acordo com Simon Frith (1999, cit. em Silva, 2008), a «autenticidade é um valor crítico necessário» (*idem*: 25), sendo que a reflexão e debate sobre o que se encaixa ou não nos padrões do género nem sempre demonstra ser

consensual (*ibidem*: 87). Veremos mais tarde como é que a música das bandas de *female fronted metal* de pendor sinfónico, melódico ou gótico<sup>7</sup> é contestada justamente nos limites destas fronteiras, operando numa posição de ambiguidade.

O género musical é, portanto, construído também como experiência comunicativa. Segundo Johan Fornäs (2007), ele é, antes de mais, um conjunto de regras que geram trabalhos musicais (*idem*: 111). Na sua formação operam ‘actores’, ou seja, os músicos que compõem a unidade da banda, os produtores e vendedores e ainda, a(s) audiência(s) (*ibidem*). É no interior de julgamentos de autenticidade que as fronteiras dos géneros são reconstruídas e «marcam os territórios sociais das relações de género, assinalando quem deve ser admitido ou excluído» (Gerson & Peiss, 2004: 116), mas ao mesmo tempo as suas periferias são permeáveis a influências externas (Weinstein, 2000: 56). O código de requisitos sónicos do *metal* remete para «um certo som, produzido de acordo com convenções de composição, instrumentação e performance» (*idem*: 6). Para a autora, as três dimensões já referidas – sónica, visual, verbal – contribuem crucialmente para a definição do género *metal*. O elemento sónico constitutivo dos textos de *metal* é o poder – poder, no sentido de volume de som elevado – e que inclui uma dimensão táctil, uma vez que é algo que pode ser sentido no corpo dos ouvintes (*ibidem*: 25). O som, alto, pesado, profundo, é a incorporação conotada da masculinidade (*cf. ibidem*: 122). Quanto mais agressiva for a sua sonoridade, *mais metal*, e portanto, mais ligada «à essência do género e, consequentemente, mais distante de outras manifestações musicais» (Silva, 2008: 88) tenderá a ser considerada pela comunidade – jornalistas, editoras, fãs – a que se destina.

Adopto também a definição de *rock* de Marion Leonard (2007), como referindo um género musical, uma audiência e uma «forma de produção e ideologia artística» (*idem*: 24), transferindo-a para o *metal*. Segundo esta autora, podemos falar da tradição ideológica masculina do *rock*, e neste caso do *metal* que dela deriva, como podendo ser, parafraseando Michel Foucault (1990), «posta em discurso». É possível, portanto, falar de um *metal* (ou *rock*) que é «falado, descobrir quem fala, as posições e pontos de vista de onde se fala, as instituições que levam as pessoas a falar sobre isso e que armazenam e distribuem as coisas

---

<sup>7</sup> *Metal gótico (gothic metal)* é um subgénero de música *metal* que teve origem nos anos 90, desenvolvendo-se a partir dos subgéneros *death/doom metal*, caracterizado genericamente por letras dramáticas e fúnebres, inspiradas em ficção gótica e experiências pessoais (Miller *et al.*, 2009). Entre os pioneiros deste subgénero estão bandas como *Paradise Lost*, *My Dying Bride*, *Anathema*, *Type O Negative*, *Tiamat* e *The Gathering*. A estética bela e monstro (*‘beauty and the beast’*), desenvolvida pela banda *Theatre of Tragedy*, combinou voz masculina agressiva com vocalizações femininas límpidas, tornando-se este um contraste apropriado por diversos grupos de *metal*.

que são ditas» (Foucault, 1990, cit. em Leonard, 2007: 23). Esta visão e construção da música *metal* como masculina irá ser explorada ao longo deste trabalho.

Se se considerar que «o propósito de um género [musical] é organizar a reprodução de uma ideologia particular» (Walser, 1993: 109) e se tivermos em conta que o contexto social em que o *metal* circula é o da sociedade ocidental patriarcal, não será surpreendente verificar a sua articulação com a representação do poder masculino. Neste contexto, Robert Walser considera que, nos anos 80, uma *preocupação* importante do *metal* era, justamente, «representar o poder do homem e a subordinação da mulher» (*idem*: xvi). A música, as letras, os aspectos visuais e o comportamento presentes neste género musical servem, precisamente, a construção de identidades de género concretas (*ibidem*: xvi). Ainda assim, Cohen (1997) rejeita a ideia de que o *rock* – e, neste caso, o *metal* – seja «naturalmente masculino» (em Whiteley, 1997: 17). Em vez disso, ele é, de facto, um espaço sónico codificado *como* masculino e «activamente ‘*produzido*’ como masculino» (em *idem*; itálico meu). O *metal* está assim eminentemente ligado ao ‘forjar da masculinidade’ (Walser, 1993: 108), através do uso de instrumentos particulares, sons, letras e estilos de performance visual que podem ser reconhecidos como símbolos desse poder – e, portanto, alinhados com as estruturas de poder patriarcais.

Estas componentes do estilo *metal* servem precisamente «funções sociais, sócio-psicológicas e simbólicas» (Weinstein, 2000: 127), providenciando formas de expressar atitudes, valores e normas que diferenciam *insiders* de *outsiders* (*idem*). Falamos aqui de aspectos que evidenciam a construção e manutenção de uma subcultura que é não só orientada para os homens (*ibidem*: 102), como exibe uma mística masculina (*ibidem*: 106), excluindo as mulheres que não aderem totalmente ao código masculino prescrito (*ibidem*: 105). Qual a posição das mulheres no interior de uma subcultura que alinha tão fortemente com o poder patriarcal e procura preservar as identidades masculinas? A apropriação das mulheres desta linguagem que é masculina na sua construção é um processo complexo (*cf.* Bayton, 1988: 249). Como podem as vozes de mulheres soar numa linguagem que é de homens?

É num capítulo intitulado *Making the Music: Metal Gods* (Weinstein, 2000: 59), que Weinstein reconhece que «o enviesamento contra as mulheres está enraizado nos significados delineados da música» *metal* (*idem*: 67). A autora atribui este facto não a uma misoginia directa, mas a uma rejeição dos valores culturalmente associados à feminilidade (*idem*: *ibidem*). A postura da subcultura reflecte o binarismo de género, em que masculinidade e feminilidade correspondem mimeticamente às posições de sujeito/objecto,

activo/passivo – os homens são sujeitos de acção, as mulheres são objectos de acção (cf. Walser, 1993: 108; Weinstein, 2000: 67). Mas, mesmo reconhecendo o seu apagamento, Weinstein (2000) chega ao final da sua obra sobre *metal* com referências mínimas a um punhado de bandas com mulheres. Por seu lado, também Robert Walser (1993) reconhece a exclusão das mulheres do universo do *metal* e a sua limitação a papéis de género definidos, como o estereótipo da *groupie*<sup>8</sup>. Da mesma forma, este autor deixa de parte o papel das artistas, compositoras, vocalistas que trabalham com *metal*. Como se explica que, mesmo aqueles que reconhecem o vácuo de discurso sobre as artistas, acabem por esquecer a sua presença? Afinal, quais as possibilidades de representação das artistas e *performers* de *metal*? Que legitimidades há, neste terreno, para as suas criações artísticas? A sua mera presença é já ruptura por e em si, ou é esta uma presença assimilada e alinhada com os códigos da subcultura ou votada ao silêncio quando esse alinhamento não se verifica? Weinstein (2000) procura resolver a questão de forma simplista, considerando que o melhor que as mulheres podem fazer é «gozar com o sexismo enquanto o encarnam» (*idem*: 69). Mas ainda assim, conclui a autora, o único papel que parece restar-lhes na sua alteridade é serem «estranhas» (*ibidem*: 135). O que podem as artistas de *metal* fazer enquanto *estranhas* nesta subcultura? Será que podem deixar de o ser? O capítulo seguinte centrar-se-á precisamente nas origens, implicações e características desta presença das mulheres *performers* e artistas de *metal*, com enfoque particular na criação de um rótulo que faz das mulheres uma adjectivação da música e do estilo – o *female fronted metal*.

---

<sup>8</sup> Termo associado a grupos de fãs, especialmente compostos por jovens mulheres, que seguem os músicos nas suas actividades e performances. O termo inclui um pressuposto de actividade sexual entre as *groupies* e os músicos. Como descreve Weinstein (2000), o estereótipo da *groupie* passiva e unidimensional reforça a leitura patriarcal da mulher dentro da ideologia do *metal*, (*idem*: 101).

## CAPÍTULO II

### ***FEMALE FRONTED METAL* – QUANDO AS MULHERES SE TORNAM UM GÉNERO MUSICAL**

#### **II. 1. – Chegar a definições**

Partir de uma definição operativa de um conceito muito recente e de dispersa e pouco clara origem é tarefa que se impõe como necessária, após o ancorar prévio deste trabalho nos discursos genderizados, produzidos na subcultura masculina do *metal* (cf. Cap. I). O conceito de *female fronted metal*<sup>9</sup>, ainda não aprofundado em contexto académico, é usado pela imprensa como rótulo definidor de algumas bandas e projectos musicais, referido como um subgénero separado e específico dentro do *metal*, e ainda utilizado pelas editoras nas suas actividades promocionais. Utilizado e re-utilizado, mas ainda não directamente definido.

Neste capítulo será desenvolvida e apresentada a conceptualização teórica de *female fronted metal*, num percurso de chegada a diversas possíveis definições, através da exploração de um outro conceito mais geral e já pensado por algumas autoras, em particular por Norma Coates (1997) e Marion Leonard (2007): o conceito de 'mulheres no *rock*' («*women in rock*», no original), aqui operacionalizado para falar das 'mulheres no *metal*'.

#### **II. 2. – Origens e percursos de um 'pseudo-subgénero' musical**

O que é *female fronted metal*? Um subgénero de *metal*? Um *metal* mais 'feminino'? Um rótulo aplicado pela imprensa? Uma etiqueta da indústria musical e das editoras com objectivos de venda para um nicho de mercado? Uma moda actual? Um letreiro publicitário? Uma afirmação de visibilidade das mulheres artistas no *metal*? Uma forma de as conter e isolar? Um *ghetto*? Um espaço político? Uma combinação destas possibilidades?

Um primeiro enfoque no próprio termo permite começar a destringer um caminho de possível definição. No inglês, o termo *front* é utilizado como substantivo, verbo e adjectivo, apresentando uma multiplicidade de significados<sup>10</sup>, que podem ser aqui explorados numa perspectiva tensional e agrupados em três significações gerais:

---

<sup>9</sup> Também escrito *female-fronted metal*, por vezes.

<sup>10</sup> Todos os significados retirados de Allen, R. E. (2001). *The New Penguin English Dictionary*. Penguin Books.

1. Superfície, frente ou máscara: «de ou situado à frente»; «servir como frente»; «estar à frente de algo»; «aparecer»; E também: «a fachada»; «pessoa, grupo ou coisa usada para mascarar a identidade ou o verdadeiro carácter de algo»;
2. Zona de conflito: «uma linha de batalha»;
3. Direcção, decisão e liderança: «liderar»; «pessoa que serve como chefe nominal ou porta-voz de uma empresa ou grupo».

Estes significados apresentados traçam uma linha problemática entre estar à frente e liderar (ligado ao líder, aquele que toma decisões e dirige os restantes), marcando de forma indelével o termo *female fronted*. De acordo com estes significados linguísticos, as mulheres podem ter no *female fronted metal* uma diversidade de papéis: podem ser quem está na frente; a fachada; quem aparece, ou é o rosto do grupo; a zona de confronto (por exemplo, entre banda e público, entre a artista e o jornalista); a pessoa que fala em nome dos restantes membros; a líder; a face mais visível. Todos estes posicionamentos implicam necessariamente posições distintas de poder e visibilidade. Em quais destes papéis são as artistas representadas nas páginas da *LOUD!?* Que papéis destes reclamam as próprias artistas para si? Como são articuladas as diversas posições de poder?

Uma vez que a expressão *female fronted* qualifica o termo *metal* que se lhe segue, considera-se que o verbo funciona aqui como uma adjectivação de carga significativa. A definição primeira que daqui resulta é: banda de *metal* liderada por mulher/mulheres ou banda de *metal* com mulher/mulheres à frente. Com esta definição falaríamos, assim, de qualquer grupo de músicos que faça música *metal* em que a frente ou líder seria uma pessoa do sexo feminino. Acontece que esta definição nada nos diz sobre a música feita e, no entanto, ela serve de organizador e denominador comum para os *media*, indústria e fãs. Assim, e por extensão, *female fronted metal* seria também o termo que *qualifica e caracteriza a música* feita por bandas em que a posição de liderança ou frente é ocupada por mulheres.

### II. 3. – Apropriações do termo *female fronted metal*

A conceptualização do *female fronted metal* poderá ser melhor entendida através de um olhar mais centrado nas suas múltiplas apropriações. Considera-se que este termo é alvo de uma apropriação diferenciada por parte de diversos agentes: a indústria musical através das editoras; os *media* (com destaque para a imprensa, em análise neste trabalho); as próprias artistas; e, por fim, as suas comunidades de fãs. Estas apropriações dão-se, respectivamente, como etiqueta, como rótulo e como subgénero musical. Embora esta especificação seja importante para um processo de definição, isso não significa que não haja uma promiscuidade de referências, que se intersectam e cruzam efectivamente.

Processa-se, também aqui, a criação de um espaço de contestação de definições, em especial no caso daquelas que são hetero-atribuídas e não reclamadas como auto-identitárias.

A primeira destas apropriações é a que é feita pela indústria musical, através das editoras e das suas estratégias promocionais e de mercado. Assim, e em primeiro lugar, o *female fronted metal* é uma etiqueta de mercado, um produto capitalista que cria um nicho de consumo dentro do próprio *metal*. Esta etiqueta é construída seguindo determinados parâmetros de valorização e exploração da imagem da mulher – geralmente a vocalista rodeada pelos instrumentistas homens – como rosto da banda. Trata-se aqui de uma discriminação de valor positivo por parte das editoras, no sentido de vender um produto direccionado para um público específico. Trata-se também de comercializar a imagem da mulher, para ser olhada, consumida e emulada.

Uma segunda forma de apropriação é aquela que se cruza com este trabalho e que será explorada através da análise de conteúdo de artigos da revista *LOUD!*. Os *media* fazem uso desta terminologia-chapéu para englobar todas as bandas quem têm como vocalista uma mulher, à frente ou a liderar instrumentistas homens (onde podem estar também, por vezes, outras mulheres instrumentistas<sup>11</sup>). Neste processo, a música que é tocada e produzida parece ser esquecida. Será o termo *female fronted metal* usado a este nível referindo um valor positivo de mercado? Ou implanta-se aqui, antes, uma discriminação negativa das artistas, bandas e produtos musicais? Que evidências haverá, nesta apropriação, das construções de (i)legitimidade e (in)autenticidade das artistas? Esta hetero-atribuição transforma potencialmente uma etiqueta de mercado num ‘pseudo-subgénero’ de música, agrupando debaixo do mesmo rótulo uma imensa variedade de subgéneros de *metal*. No entanto, o termo parece ser mais frequentemente aplicado no caso de bandas com sonoridades mais melódicas, como sejam os subgéneros sinfónicos ou góticos, pela possibilidade de terem um pendor mais comercial (isto é, música considerada como podendo ser apreciada por mais gente). Perceber precisamente como é articulado o termo *female fronted metal* – e outros termos que lhe são sinónimos – a este nível de apropriação, e como é ele configurado com relação às artistas nas páginas da *LOUD!* é um dos objectivos deste trabalho de dissertação, a explorar em profundidade no Capítulo VI.

A terceira apropriação é a possibilidade de reclamação identitária do termo pelas próprias artistas e bandas, que podem reclamar para si esta denominação, distanciar-se do

---

<sup>11</sup> Há ainda outras possibilidades de composições destes grupos musicais em termos dos seus membros, mas esta não pretende ser uma abordagem exaustiva aos diferentes formatos de bandas e suas diversas composições internas.

termo e dos estereótipos associados ou aceitá-lo parcialmente<sup>12</sup>. Uma quarta apropriação do termo é a das comunidades de fãs, os consumidores destes produtos musicais. Existem actualmente comunidades de fãs e comunidades de artistas formadas em redor do *female fronted metal*, maioritariamente presentes na Internet. Ao longo deste trabalho procurar-se-á compreender até que ponto esta identidade reclamada constitui um factor de *empowerment* destas artistas, ou uma outra variante da sua segregação, partindo dos artigos em que são entrevistadas na *LOUD!*. A apropriação feita nas comunidades de artistas e fãs *online* não é, no entanto, o centro deste estudo e, como tal, abre-se a explorações futuras.

Comum a estas diferentes apropriações está a ideia de segregação – seja ela positiva, produtora de uma visibilidade, ou negativa, obliteradora das diferenças existentes entre as diversas artistas. Perceber como actuam estas produções de poder será um dos pontos centrais na análise do discurso de jornalistas e artistas na revista *LOUD!*.

Expostas estas diferentes considerações, chega-se assim a uma definição. *Female fronted metal* é uma sistematização e segregação ideológico-económica da actividade musical das mulheres artistas presentes no *metal*, com vista à sua representação como subgénero musical. Esta representação é fundada num movimento de sinédoque – colocando a mulher na frente de uma performance e produto musical – e fundamentada no género (feminino) das *performers*, que as torna visíveis no interior desta tecnologia de género. Procurar-se-á em seguida ver como é suportada esta definição teórica, fundada nas reflexões sobre as mulheres no espaço hegemónico que é o *metal* como género musical e subcultura.

#### II. 4. – ‘Mulheres no *metal*’, uma categoria à parte

Mulheres no *rock*, mulheres no *metal*: duas expressões, frequentemente usadas nos *media* especializados em música (Leonard, 2007), que reflectem muitas outras, utilizadas nas mais diversas áreas em que espaços e actividades são produtivamente construídos como masculinos e onde há presença significativa de mulheres. Que construções estão aqui subjacentes? Segundo Leonard (2007), o próprio uso da expressão ‘mulheres no *rock*’ é, em si mesmo, problemático: «em vez de simplesmente apontar para a actividade das mulheres

---

<sup>12</sup> De acordo com Stuart Hall (1973; 1980), podem ser tomadas três possíveis posições ou códigos interpretativos perante um dado texto mediático: pode ser feita uma leitura dominante/hegemónica, em que o leitor partilha do código do texto (parecendo este 'natural') e reproduz a leitura preferencial; pode ser feita uma leitura negociada, em que o leitor partilha parcialmente do código do texto e aceita a leitura preferencial, mas por vezes resiste e modifica o discurso de forma a reflectir as suas próprias ideias; e a leitura oposicional ou contra-hegemónica, em que o leitor, cuja situação social o coloca numa relação de oposição directa ao código dominante, compreende a leitura preferencial mas não partilha do código do texto e rejeita a leitura feita, trazendo um novo quadro de referência. Todas estas possibilidades podem também ser válidas no caso das restantes apropriações.

artistas num género de música particular, a expressão geralmente funciona para peculiarizar a presença das mulheres» (*idem*: 32). A utilização deste termo por parte dos jornalistas para *descrever* as artistas e *performers* e, por acréscimo, *descrever* também assim a música que fazem, serve como instrumento de diferenciação das artistas e das suas criações em relação à norma, isto é, os *performers* homens (*ibidem*: 2). Este discurso opera e re-instaura, assim, sucessivamente, uma normalização dos *performers* masculinos – perante a qual o trabalho das artistas surge como constante novidade digna de nota (*ibidem*: 32). Desta forma:

«Uma vez que o *rock* tem sido construído como uma esfera naturalmente masculina na qual as mulheres, devido ao seu sexo e género, nunca podem ser totalmente incorporadas, ‘mulheres no *rock*’ implica a contingência e incompletude das *performers*, bem como a sua inautenticidade em comparação com os artistas homens» (Kearney, 1997, cit. em Leonard, 2007: 32).

Assim, esta mesma expressão age como uma barreira a uma possível normalização das mulheres na indústria da música (em Leonard, 2007: 32), contribuindo para a sua contínua segregação. Precisamente, Coates (1997), reflectindo sobre a conceptualização do *rock* como uma tecnologia de género, destaca o facto de as ‘mulheres no *rock*’ sofrerem de um sentimento de alienação. O mesmo acontece com as mulheres na subcultura do *metal*. Uma vez que este género musical se tornou «sinónimo de uma sexualidade definida pelo homem» e é sucessivamente genderizado como masculino (Frith, 1990, cit. em Whiteley, 1997: xxi), esta alienação é, justamente, baseada no género (*idem*: xx).

A própria designação ‘mulheres no *rock/metal*’ delinea a fronteira do espaço hegemónico que separa dele as mulheres. Em ‘mulheres no *metal*’, o ‘no’ separa *metal* de mulheres. Neste sentido, as mulheres só *estão no metal*, como uma presença contextual, mas não contínua e continuada, surgindo portanto, frequentemente, como uma novidade ou tendência passageira. Produz-se assim, nas palavras de Coates (1997) «uma aura de qualquer coisa que nunca estará completa, nunca plenamente integrada no todo» (em Whiteley, 1997: 61). A reinscrição e delimitação das artistas a uma terminologia que as adjectiva pode ter como possível consequência o facto de, independentemente do seu talento, sucesso ou duração das suas carreiras, serem sempre ‘mulheres no *metal*’ e não simplesmente artistas, músicas, compositoras, *performers*, instrumentistas, como os seus colegas homens. A sua presença é assim, constantemente, marcada pelo género. Propõe-se, em seguida, que esta mesma operação de segregação e alteridade e, simultaneamente, de inclusão e abjecção, poderá estar presente no espaço delimitado para o *female fronted metal*, operando de determinadas formas excludentes, mas produzindo paradoxalmente um espaço de actuação e expressão para as mulheres artistas.

## II. 5. – A excrição do género feminino

A existência daquilo que aqui designamos por um ‘pseudo-subgénero’ musical é paradigmática da forma como a construção do género feminino no *metal* é uma questão proeminente. Na base deste conceito estará, como referido, um processo fundacional de segregação com base no género, que ocorre quando mulheres e homens são localizados separadamente uns dos outros, mesmo estando a participar num mesmo tipo de actividade (Pilcher & Whelehan, 2004: 64). Simultaneamente, o próprio destacar de uma especificidade – neste caso a especificidade das mulheres na música *metal* – «produz invariavelmente facções e exclusões» (Butler, 1993: 15).

O *metal*, com a sua característica hipermasculinidade, utiliza um sistema de criação de alteridades (que, de forma lata, exclui mulheres, homossexuais e não brancos), produzindo assim um *outro* categórico, que reforça a hegemonia existente. Com a criação e performance deste tipo de música historicamente entregue a homens, numa caracterização muito genérica, «jovens, brancos e heterossexuais» (Klypchak, 2007), a anomalia verifica-se sempre que um artista não corresponde a este tipo hegemónico. Mais do que uma verdade efectiva<sup>13</sup>, esta é a demografia evidenciada nas representações da subcultura, que contribui para o delimitar do acesso ao seu espaço criativo. Independentemente da cada vez maior variedade de músicos, a representação generalizada assume o homem como norma e exemplo, sendo difícil enquadrar aqui a figura das mulheres, que ficam assim simbólica e socialmente de fora.

Walser (1993) identifica algumas estratégias de manutenção hegemónica que actuam nesta «arena de género, onde gladiadores espectaculares competem para registar e afectar ideias de masculinidade, sexualidade e relações de género» (*idem*: 111), sendo a mais significativa para este trabalho a excrição do feminino (*‘excription’*, no original).

A excrição do feminino é particularmente relevante aqui, uma vez que constitui «a total negação de ansiedades de género, através da articulação de mundos fantásticos sem mulheres» (Walser, 1993: 116). O conceito de Outro tem uma longa história de fusão com o estatuto Mulher, na sociedade patriarcal e androcêntrica. Enquanto o homem é o ‘Um/Uno’ (e, portanto, ser de e em si mesmo), a Mulher é o Outro, definindo-se por e na relação com o homem. O género torna-se, nas palavras de Irigaray (1985), sujeito a definição falocêntrica. Para o Outro ganhar acesso à subcultura, vê-se obrigado a construir a sua identidade de acordo com o todo hegemónico (Klypchak, 2007: 240). Como

---

<sup>13</sup> Seria necessário, para afirmar isto com propriedade e correcção, a existência de estudos de audiências actuais e não datados, especificações que fogem no entanto ao âmbito deste trabalho.

se fará esta projecção fragmentada e fragmentária das mulheres artistas no *metal*, no espaço para elas criado, o do *female fronted metal*?

Também o configurar da figura feminina como objecto sexual actua no centro desta hegemonia para estabilizar «o potencialmente problemático homoerotismo, sugerido na exposição masculina» (Walser, 1993: 116). Controlar, utilizar e descartar representações do feminino é uma das formas de prevenir questões problemáticas, resultantes da manutenção deste ambiente homosocial, e assim reafirmar os interesses (hetero)sexuais masculinos (*cf.* Klypchak, 2007). Desta forma, a sexualidade e o género da mulher combinam-se através da sua excrição.

## II. 6. – Pensando para além da excrição

Se o espaço do *metal* tem como uma das suas características centrais a excrição do feminino, o que acontece quando, apesar disso, as mulheres se tornam visíveis nele? Efectivamente, a presença de mulheres nas instituições masculinizantes, que são as próprias bandas (*cf.* Clawson, 1999: 201), efectua necessariamente uma dada reconfiguração. Se, como Weinstein (2000) destaca, a performance da banda é a personificação do «drama da criatividade colectiva», então a «inclusão pública das mulheres neste drama carrega um grande peso simbólico» (Clawson, 1999: 207). No entanto, esta presença e simbolismo são eminentemente paradoxais e contraditórias, como veremos seguidamente.

No seu trabalho de dissertação sobre performances no *metal*, Klypchak (2007) dedica parte de um capítulo à reflexão sobre as artistas, considerando que foram fomentando «uma indústria de pequeno porte dentro da cena *metab*» (no original, «*a small cottage industry*») (*idem.* 189). A «anomalia de ver uma mulher em palco» criou alguma publicidade e «levantou uma sobrancelha ou duas» (*idem, ibidem*). O discurso hegemónico pode lidar com a ‘anomalia’ destacando-a e sublinhando-a, categorizando assim um «outro exótico» (*idem.* 266) ou assimilando o artista Outro «aos critérios normativos aceites, enquanto se minimiza a atenção dada ao estatuto anómalo» (*idem, ibidem*). Mas, e se estas artistas quiserem mais do que levantar uma sobrancelha ou duas? Haverá espaço para alguma contestação?

Como artistas, estas mulheres têm uma certa possibilidade de acesso ao controlo criativo (mesmo que não efectivada), ao mesmo tempo que a exposição e reconhecimento públicos permitem aceder a um dado capital subcultural<sup>14</sup>. Mas, paradoxalmente, a instância

---

<sup>14</sup> Capital subcultural é o conhecimento cultural e mercadorias obtidas pelos membros de uma subcultura, que elevam o seu *status* (Thornton, 1995). Este *status* subcultural é atribuído àqueles que cumprem as normas e que inovam de maneiras consideradas aceitáveis para o todo. Como resultado, «aqueles com capital subcultural podem, então, influenciar a subsequente evolução da subcultura» (Klypchak, 2007: 23).

de *performer*, precisamente por implicar esta visibilidade da mulher num meio masculino hegemónico, impõe a adaptação da identidade às normas vigentes (Klypchak, 2007: 194-195), condicionando esta mesma presença. A subcultura hegemonicamente masculina estabelece uma série de negociações sobre a forma como as mulheres e as suas práticas performativas de género «pertencem a, transgridem ou fomentam novas interpretações do que é a performatividade do *metal* aceitável e autêntica» (Klypchak, 2007: 190). Isto vai ao encontro do que Whiteley (1997) aponta como sendo a “faca de dois gumes” das formas de música popular, que fundam uma dupla possibilidade e restrição ao operarem simultaneamente como uma «forma de expressão sexual e uma forma de controlo sexual» (*idem*: xvii). Enquanto permitem dar voz às artistas, viabilizando a sua expressão e performance públicas, fundam, conjuntamente, uma imagem considerada “apropriada” para a mulher, caracterizando-a com qualidades directa ou indirectamente codificadas como “femininas”.

Procurou-se aqui proceder à estabilização e delimitação do conceito *female fronted metal*, bem como começar a responder a algumas das questões lançadas em II.2. Até que ponto é que o movimento de sinédoque que centraliza, coloca à frente e/ou coloca numa potencial posição de superioridade as mulheres (*cf.* II.2), pode constituir uma forma de *empowerment*? Até que ponto dá esse posicionamento uma real visibilidade às artistas, às suas vozes e criações? Se estas visibilidades só podem ser operadas por processo de representação, que representações e imagens são oferecidas? O complexo estatuto que combina a mulher com a actividade profissional artística será explorado nas suas perspectivas teóricas, no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO III

### MÚSICA DE MULHERES, MÚSICA FEMININA?: (IM)POSSIBILIDADES CONFLITUANTES DO ESTATUTO MULHER-ARTISTA

Neste capítulo pretende-se fazer um percurso daquele que tem sido o enquadramento e as possibilidades existentes para um estatuto da mulher-artista, que continua actualmente a revestir-se de complexidades. Por um lado, pensar a construção da arte, o processo de criação e o mito da genialidade masculina, para reflectir sobre as (im)possibilidades de transferência e adopção destas construções da identidade do artista para as mulheres artistas que criam, são *performers*, compõem, escrevem música, interpretam e/ou tocam instrumentos. A crítica feminista na música é peça central para uma desconstrução destas categorias à luz de estudos que recuperam e re-instalam os percursos, biografias e o trabalho das mulheres na música, e será a base teórica das reflexões neste capítulo. Também a teorização sobre as tecnologias de género, de Teresa de Lauretis (1987), será um dos alicerces essenciais deste trabalho, fundando uma base teórica não apenas de pendor crítico/feminista mas também de pensamento e desconstrução de género.

#### III. 1. – Crítica feminista e as dificuldades do ser mulher-artista

A perspectiva dos estudos culturais feministas permite-nos olhar o artefacto da música *metal* como fenómeno cultural, considerando em simultâneo a sua construção técnica e as mensagens de género que potencialmente veicula. Esta abordagem teórica considera que uma atenção à autoridade e autenticidade das experiências das mulheres pode produzir mudanças profundas em cenários já explorados (Solie, 2001), uma vez que estas experiências não são reflectidas da mesma forma, nem têm correspondência exactamente equivalente às dos homens, na cultura ocidental (Foss, 2004).

Tick e Koskoff (2001) consideram que a literatura votada ao estudo da música feita por mulheres passa por três períodos históricos gerais<sup>15</sup> e sobrepostos em diversos pontos, marcados por paradigmas de pesquisa e análise distintos. O primeiro (a partir de 1910) lida com a quase invisibilidade da actividade musical das mulheres na literatura académica, concentrando-se na recolha, documentação e notação da música feita por mulheres, contribuindo para uma visão mais holística. O tópico ‘mulheres na música’ foi (e continua a

---

<sup>15</sup> Estas divisões em períodos históricos podem variar ligeiramente consoante os autores, optando-se aqui por seguir a perspectiva de Tick & Koskoff (2001), em Sadie, S., & Tyrrell, J. (2003, Dezembro 4). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 29 Volumes with Index*. Oxford University Press, USA.

ser) explorado em diversos formatos, entre os quais dicionários e ensaios, dando ênfase a categorias como o género e a classe, consideradas produtoras de determinados efeitos e condicionamentos na criação musical. Um segundo período (a partir de 1965) reformula a questão da música feita por mulheres no contexto das relações de género, essencialmente com trabalhos de âmbito antropológico. É neste período, nos anos 70, que os Estudos sobre as Mulheres surgem na academia da música, como «um ramo da musicologia tradicional que tencionava alargar o campo de visão da disciplina de forma a incluir mulheres» (Solie, 2001). Estes trabalhos, que reconstroem as invisibilidades da história e elaboram uma história das mulheres na música popular, são determinantes para uma consciencialização necessária, mas não constituem garantia de uma alteração na manutenção do cânone<sup>16</sup> (Leonard, 2007: 30). Um terceiro período (por volta de 1985) tem procurado compreender as ligações e confluências entre estruturas sociais e musicais, com trabalhos derivados das teorias feministas pós-modernas, estudos culturais e de performance, semiótica e psicanálise (cf. Tick & Koskoff, 2001). Nesta última vertente, a literatura tem também focado artistas e compositoras contemporâneas, procurando identificar estratégias utilizadas para subverter o domínio masculino, através do questionamento e jogo com as categorias bipolarizadas dos géneros. Estudos sobre *rock*, *rap*, *blues*, entre outros, lidam também com questões de política da identidade sexual na indústria da música (*idem*).

Os primeiros trabalhos de estudos feministas na musicologia procederam à identificação do género como uma categoria social distinta e levantaram novas questões, anteriormente ignoradas na academia, sobre a prática musical. Este reconhecimento da importância do género como categoria de análise na musicologia tem sido um trabalho lento e difícil (Cook & Tsou, 1994: 1) que decorre ainda actualmente<sup>17</sup>. A música, como outros fenómenos culturais produtores de discursos de poder, é ‘gendered’ (McClary, 1991: 17), o que implica que os significados dos actos musicais «diferem conforme o músico seja

---

<sup>16</sup> A formação do cânone implica, de forma muito geral, processos de criatividade, recepção do trabalho, profissionalização e o trabalho em si (Citron, 2000: 8). No geral, é considerado «uma replicação das relações sociais e um potente símbolo destas» (*idem*: i), remetendo para aquilo que constitui o modelo e *standard*, oferecendo uma lista de *performers* considerados como culturalmente significativos (Leonard, 2007: 27). No entanto, o cânone é parcial não apenas na sua exclusividade cultural (ocidental), mas também na sua composição de género: consiste quase inteiramente em obras de homens (cf. Citron, 2000: 4). Um perigo jaz subjacente a este cânone que não é representativo e que exclui por norma, uma vez que é este que, de acordo com Marcia Citron (1993) «cria uma narrativa do passado e um modelo para o futuro» (cit. em Leonard, 2007: 27).

<sup>17</sup> Subjacentes à lenta evolução dos estudos feministas na musicologia podem estar duas categorias genéricas, apontadas por Marcia Citron (1994): por um lado, as características estruturais e institucionais da musicologia como disciplina; por outro lado, as propriedades da música como forma de arte (Cook & Tsou, 1994: 15-16). Não se pretende neste trabalho compreender as condições destas duas categorias genéricas, já exploradas por diversas autoras, como Susan McClary (1991), Susan C. Cook e Judy S. Tsou (1994) e Marcia Citron (1994).

homem ou mulher» (O'Shea, 2008: 66). Estes estudos feministas, que pensam o impacto do contexto social no fazer música e o papel da música no processo de reprodução cultural, na manutenção (ou, por vezes, ruptura) de valores centrais (Solie, 2001), vão já além do anterior levantamento do trabalho das artistas esquecidas pela história.<sup>18</sup> Procuram, entre outros, identificar enviesamentos de género na linguagem musical, explorar a questão da sexualidade feminina e a importância do género como construção presente no cânone musical ocidental<sup>19</sup>.

Importante será também destacar a existência de uma grande variedade de estudos que evidenciam as dificuldades de acesso das mulheres ao universo profissional e patriarcal da música, ou seja, a produção social de diversas formas de exclusão a nível da educação, performance, organização e produção na indústria musical, entre outras áreas (em Cook & Tsou, 1994: 18). Destacam-se aqui estes estudos, não para os situar numa grelha que vê a história da mulher como alternativa ou paralela, mas antes como contextualização de fundo, que historicamente actuou e actua na categoria da mulher música profissional (Citron em *idem: ibidem*). De acordo com diversos autores, são inúmeras as dificuldades que as artistas podem enfrentar nestes contextos, uma vez que, «mesmo quando as mulheres parecem penetrar totalmente a atmosfera do clube dos rapazes ao tornarem-se membros de bandas, a sua eventual posição levanta questões sobre a equidade da sua participação» (Clawson, 1999). Arnold & Dahl (1997) e Bayton (1997) referem como o público assume *a priori* que as mulheres são incapazes de ser boas guitarristas. Clawson (1999) e McDonnell (1997) reportam as dificuldades que mulheres baixistas e bateristas enfrentam. Outros autores descrevem situações de assédio sexual, físico ou verbal a mulheres músicas. Por outro lado, Reynolds & Press (1995) teorizaram sobre a constante necessidade das artistas se reinventarem a nível pessoal e profissional, de forma a evitarem a sua catalogação com estereótipos. Neste contexto, também as artistas no *metal* se vêem obrigadas a «procurar um estilo que articule a sua posição contraditória enquanto mulheres e *performer*» (Walser, 1993: xvi).

---

<sup>18</sup> Marcia Citron (1994) fala de uma «história compensatória, que maioritariamente se desenvolveu através da epistemologia e metodologia tradicional (definida pelo masculino)» (em Cook & Tsou, 1994: 15).

<sup>19</sup> A formação do cânone implica, de forma muito geral, processos de criatividade, recepção do trabalho, profissionalização e o trabalho em si (Citron, 2000: 8). No geral, é considerado «uma replicação das relações sociais e um potente símbolo destas» (Citron, 2000: i), remetendo para aquilo que constitui o modelo e *standard*, oferecendo uma lista de *performers* considerados como culturalmente significativos (Leonard, 2007: 27). No entanto, o cânone é parcial não apenas na sua exclusividade cultural (ocidental), mas também na sua composição de género: consiste quase inteiramente em obras de homens (*cf.* Citron, 2000: 4). Um perigo jaz subjacente a este cânone que não é representativo e que exclui por norma, uma vez que é este que, de acordo com Marcia Citron (1993) «cria uma narrativa do passado e um modelo para o futuro» (citada em Leonard, 2007: 27).

Estes diferentes âmbitos de estudo e perspectivas partilham do reconhecimento «das limitações, subtis e evidentes, familiares e sociais, contestáveis e insuperáveis, que as mulheres, muitas vezes independentemente da raça, classe, localização geográfica, época histórica, enfrentam como *performers*, criadoras, e até como ouvintes, devido à ideologia de género» (Cook & Tsou, 1994: 8).

### III. 2. – O género feminino e a criação musical

O género produz significados na cultura através de práticas performativas (Butler, 1991) e representacionais (de Lauretis, 1987) que (re)produzem identidades de género (*gendered*) por meio da sua repetição persistente (Kallberg, 2001). Efectivamente, o género como construção social da diferença sexual «influenciou todos os aspectos da cultura musical» (Cook & Tsou, 1994: 1):

«Ao longo da história, definições em mudança e até contraditórias do “masculino” e “feminino”, incorporando noções culturais de criatividade e génio, determinaram quem fazia o quê na música e o que era feito em nome da música» (Cook & Tsou, 1994: 1).

Apropria-se aqui a definição de Teresa de Lauretis (1987), considerando que o género tem «a função (que o define) de constituir indivíduos concretos como homens e mulheres» (*idem*: 6). Assim, o género não é uma propriedade dos corpos mas, parafraseando Michel Foucault, «o conjunto de efeitos produzidos nos corpos, comportamentos e relações sociais», através da implantação de uma «complexa tecnologia política» (*idem*: 3). O termo género tem uma origem eminentemente relacional, precisamente, por ser a representação de uma relação, do pertencer a um grupo ou categoria (*ibidem*: 4). Seguindo a construção teórica foucauldiana da sexualidade como dispositivo, de Lauretis propõe que também o género, como representação e auto-representação, é um produto de várias tecnologias sociais (*ibidem*: 2), bem como de discursos institucionalizados, epistemologias e práticas críticas e de práticas da vida diária (*idem: ibidem*). O género como representação tem implicações reais e concretas, simultaneamente sociais e subjectivas (*idem*: 3), e a sua representação é, precisamente, o acto da sua construção continuada (*idem: ibidem*). Deste modo, ser representado ou auto-representar-se como homem ou mulher implica os pressupostos do sistema de sexo-género (*ibidem*: 5), como «construção sociocultural, aparato semiótico e sistema de representação que atribui significado (...) aos indivíduos na sociedade» (*idem: ibidem*).

O género é, simultaneamente, performativo (Butler, 1990: 136). O trabalho de Judith Butler traça os processos pelos quais a identidade é construída no interior da linguagem e do discurso (Salih, 2002: 10). De acordo com Butler (1990), género é «uma

estilização repetida do corpo, um conjunto de actos repetidos numa grelha regulatória altamente rígida que se vão solidificando ao longo do tempo para assim produzir a aparência de substância, de um estado de coisas natural» (*idem*: 33). Deste modo, o género é um conjunto de actos que tornam real aquilo que nomeiam, neste caso, homens masculinos e mulheres femininas.

Também as práticas que trabalham para «construir, marcar e sedimentar as formas culturais como estando associadas a um género particular são, ao mesmo tempo, actos de citação e reforço, gestos, encenações e outros significantes que expressam género» (Coates em Whiteley, 1997: 52). A teorização da sexualidade e do género como actos performativos investidos de significados culturais é adoptada aqui para pensar a música *metal* como tecnologia de género, fundada em actos de re-produção de sujeitos homens e mulheres, as «fabricações manufacturadas e sustentadas através de sinais corpóreos e outros meios discursivos» (Butler, 1990: 136). Propõe-se assim, como Coates (1997) o faz para o *rock*, que o género musical do *metal* e a sua subcultura e ideologia constituem um dispositivo tecnológico de género. Esta tecnologia de poder e representação reforça e multiplica a masculinidade nos seus espaços criativos e de performance, bem como nos seus discursos. Nestes espaços, as mulheres e «qualquer traço do feminino [são] expurgado[s], incorporado[s] ou apropriado[s]» (Coates em Whiteley, 1997: 52). Mais do que para a compreensão do que é excluído, reconhecer a presença, no discurso jornalístico da revista em análise, destes depuramentos, incorporações e apropriações é central, sobretudo para se saber o que é produzido e tornado visível através da operação deste dispositivo.

### III. 3. – Explorações do estatuto da mulher-artista

A criação e reprodução da categoria da mulher música ou mulher artista na estrutura social patriarcal serviu, dupla e paradoxalmente, para denegrir e valorizar as artistas e as suas criações (Tick & Koskoff, 2001). Esta duplicidade está presente sempre que, num sentido geral, se fala de música de mulheres, mulheres no *rock* ou mais especificamente, no centro deste trabalho, de mulheres no *metal* e de *female fronted metal* (*cf.* Cap. II). Neste contexto, a categoria profissional da mulher música e artista transporta consigo uma ruptura essencial, ao reunir a condição de mulher – associada a um género feminino com determinadas características construídas na sociedade ocidental como estando ligadas a uma esfera do privado – com a categoria de artista – aliada à criação e fundamentalmente pública, especialmente na sua condição de profissionalização. Assim, nas palavras de Susan McClary (1991), a presença da categoria da mulher artista na musicologia vem destabilizar o modelo da esfera pública e privada: como profissional, a

mulher abandona a casa, mas deve continuar a agradar à audiência masculina para quem actua e compõe (McClary em Cook & Tsou, 1994: x). Cook & Tsou (1994) apontam que o mito patriarcal em redor da santa padroeira da música, Santa Cecília, encarna, de certa forma, a natureza *gendererizada* da actividade musical (*idem*: 1). Limitada pela pertença ao género feminino, Cecília «tocava órgão, mas não compunha sinfonias para órgão» (*idem*), ou seja, podia ser a *performer* que é musa idealizada, mas não a criadora activa. Este trabalho vai precisamente no sentido de compreender até que ponto serão as representações oferecidas das mulheres no *metal* e, em especial, das mulheres associadas ao *female fronted metal*, versões possíveis ou não, desta Cecília ideal.

Precisamente, a marca de género impende sobre as criações musicais das artistas ao longo do tempo. Por exemplo, em 1811, surge na imprensa alemã um primeiro termo para esta categoria – ‘*Damenmusik*’, música das/de mulheres – ligado ao sentido pejorativo de diletante (Tick & Koskoff, 2001). É curioso verificar que, dois séculos depois, um mesmo sentido pejorativo e de surpresa continua a pairar sobre a ideia de mulheres tocarem e comporem música, e a prevalecer no termo ‘mulheres na música’ nas suas diversas variantes (*cf.* Cap. II). Esta categorização abre a possibilidade prática e repetida, como veremos em seguida, de que «as realizações das mulheres sejam primeiramente comparadas com as de outras mulheres e impropriamente segregadas das narrativas gerais» (Tick, 2001). Posteriormente procurar-se-á saber, através da análise empírica presente no Capítulo VI, como é que o discurso jornalístico configura as artistas de *metal* nas suas narrativas hegemónicas.

Foi nos anos 70 que Linda Nochlin (1971) desenvolveu um ensaio em redor da eterna questão perturbadora, cuja pertinência se considera aqui actual: «se as mulheres são mesmo iguais aos homens, então porque não existiram nunca grandes mulheres artistas (compositoras, matemáticas, filósofas, etc.)?». Esta autora começa por dizer que o problema está na própria questão, que «falsifica a natureza do assunto ao mesmo tempo que insidiosamente oferece a sua própria resposta: não há grandes mulheres artistas porque as mulheres são incapazes de grandeza». E continua:

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

Precisamente, a forma como as ideias de grandeza, genialidade ou capacidade criativa foram e são mantidas é central na compreensão das particularidades do estatuto da

mulher-artista. O mito romântico do artista é uma poderosa representação cultural e uma componente fundacional da ideia de talento artístico. A loucura do artista é aqui entendida como os atributos do talento resultantes de processos de pensamento que não podem ser entendidos pelos não-talentos (Becker, 1982), processos esses que causam fascínio por parte do espectador ou observador. Este mito é absolutamente genderizado – a insanidade, com estas características de genialidade criativa, é prerrogativa *exclusiva* dos artistas homens. Por exemplo:

«O *rock* sempre celebrou o lado mais romântico da loucura (...). Os excluídos que encontram consolo no delírio da sua arte são mais que bem-vindos no mundo do entretenimento *popular*, mas apenas se forem homens. Mulheres artistas (...) são frequentemente vistas com desdém, ridículo ou ignorância» (Evans, 1994:ix, 4).

Examinando o papel das mulheres por vários géneros musicais, Green (1997) concluiu que o espectro da carreira musical de uma mulher afirmaria, interromperia e ameaçaria a sua feminilidade construída socialmente (MacKay, 2008: 13). De acordo com esta autora, se uma mulher canta afirma a sua feminilidade com uma actividade ligada ao corpo. Se toca um instrumento, quanto maior o seu virtuosismo mais isso *perturba* a sua feminilidade. Se compõe música ameaça a sua feminilidade, ao engajar em actividade cerebral. Portanto, quanto mais uma mulher se afasta do corporal para o cerebral, mais se move para o interior de domínios tradicionalmente reservados e ocupados por homens (*idem: ibidem*). O poder desta construção de feminilidade limita e prescreve o que as mulheres podem fazer na música. Também Mavis Bayton (1998) considera que, precisamente o estatuto ‘mulher’ – bem como a sua representação genderizada de acordo com este – «parece obscurecer o estatuto de ‘música’» (cit. em Whiteley, 1997: 47). Os papéis criativos que as mulheres podem assumir são, assim, limitados e mediados pelas noções masculinas das capacidades do sexo feminino (Frith & McRobbie, 1990; Leonard, 2007).

As associações de género que reinstalam sucessivamente o binarismo associam, portanto, o homem (e o masculino) à composição e criação artística cerebral e a mulher (o feminino) à voz e ao corpo (Feigenbaum, 2005: 44). Assim, «o canto das mulheres é visto em contraste com as capacidades aprendidas de tocar um instrumento, uma espécie de expressão directa emocional feminina, em vez de um conjunto de técnicas aperfeiçoadas» (Bayton, 1998, cit. em *idem*: 43). As vocalistas (mesmo com treino vocal extenso), não são geralmente consideradas músicas da mesma maneira que os instrumentistas (Frith, 1991; Klypchack, 2007). As expectativas de género actuam fortemente aqui: enquanto que é socialmente aceitável que uma mulher se expresse com a voz, as mulheres instrumentistas

«confundem os sentimentos do público» (MacKay, 2008: 14), por se considerar que não devem – e não podem – possuir conhecimentos técnicos, como aqueles que são necessários à performance instrumental (*idem: ibidem*). Para as mulheres, acaba por “sobrar” o papel de vocalista, como o mais legítimo que podem ter. É talvez devido a isto que as mulheres são tão repetidamente comparadas a nível vocal, e também assimiladas a um mesmo grupo, independentemente da música criada (Feigenbaum, 2005: 43). As considerações que vêem a credibilidade da performance musical como não podendo ser acedida através da voz, mas apenas através do virtuosismo instrumental (Klypchak, 2007: 206), vêm adicionar-se a esta problemática. Estas construções de género repetidas, reproduzidas e mantidas como naturais colocam as mulheres numa quase permanente posição de desvantagem. Mais uma vez, a marca do género feminino parece trabalhar, sucessivamente, para um apagamento do carácter artístico e criativo.

Estes pressupostos colocam-se logo antes da entrada de uma artista ou *performer* na actividade criativa. Nesta, como noutras subculturas, o acesso das mulheres continua a ser reduzido e dificultado tanto a nível simbólico, como experiencial:

«'Elas' [as artistas] existiram como produtoras culturais (ainda que em número reduzido) em todos os períodos da história, mas as convenções da sua representação tenderam a ser simbólica e visualmente diferentes» (Horn, 2006:6).

As razões que presidem às dificuldades de acesso são, antes de mais, «inteiramente sociais» (Bayton em Whiteley, 1997:39). Concretamente na cultura *rock*, as mulheres tendem a não ser bem-vindas nos grupos de aprendizagem musical, são excluídas dos aspectos técnicos, e por vezes ignoradas ou intimidadas em lojas de venda de instrumentos (*idem*). Enquanto os homens são socializados para a performance, para o ‘fazer’, às mulheres resta a noção mais ‘feminina’ de ‘falar’ (Christenson & Roberts, 1998) ou ‘aparecer’. De acordo com Mavis Bayton (1997), as mulheres foram sendo sucessivamente desencorajadas de participar no *rock*, *punk* e *metal*, tal como foram encorajadas a afastar-se de outras actividades que impliquem aquilo que a sociedade considera como comportamentos masculinos (cit. Whiteley, 1997: 40).

#### **III. 4. – Representações silenciadas de artistas**

Como destaca Davin (1988), a versão dominante da história em qualquer sociedade reflectirá os pressupostos gerais e preocupações do grupo dominante (cit. em Davies, 2001: 302). Para melhor compreensão da existência de um duplo critério de representação no interior dos discursos hegemónicos, adopta-se aqui, para reflexão, a teoria dos grupos silenciados (*Muted Group Theory*, no original), dos antropólogos Shirley e Edwin Ardener

(1975)<sup>20</sup>. Estes autores sugerem que há grupos na sociedade que são silenciados (*'muted'*) porque a linguagem formulada e mantida pelo grupo dominante não permite aos grupos sub-dominantes<sup>21</sup> a comunicação necessária, desvalorizando-os. Numa sociedade patriarcal, os homens são o grupo dominante na estrutura de poder, formulando e influenciando a linguagem e os modos de comunicação. De acordo com esta teoria, esta linguagem (masculina) não reflecte directamente a experiência das mulheres, enquanto grupo sub-dominante, limitando a sua expressividade (Baer, 1998). Nesta perspectiva, as mulheres são “silenciadas”, o que não significa que sejam silenciosas, mas apenas que as suas possibilidades de comunicação são dificultadas por uma reduzida representação no discurso dominante:

«O conhecimento [dos grupos sub-dominantes] não é considerado suficiente para a tomada de decisões públicas (...) daquela cultura; as suas experiências são interpretadas por outros; e eles são encorajados a considerar-se representados no discurso dominante» (Kramarae em Wallace, 2008:26/27).

Kramarae (1996, 1981, 1974), autora com trabalho extenso no desenvolvimento da teoria dos grupos silenciados, considera que estes pressupostos não se baseiam em qualquer determinismo biológico: homens e mulheres percebem o mundo diferentemente porque têm diferentes *experiências* de formação de percepção. Enquanto os homens concretizam o seu poder politicamente, perpetuando-o, as mulheres, para serem ouvidas, têm que converter as suas ideias, experiências e significações em linguagem masculina. Com efeito, as mulheres são deixadas de fora do processo de criação da linguagem (Haines, 2003). Estes desequilíbrios de poder fazem com que o discurso das mulheres seja considerado como menos efectivo que o dos homens (Baer, 1998).

Torna-se relevante neste contexto, perguntar, como faz Feigenbaum (2005), porque é que, nos discursos estabelecidos sobre música, «as vozes e experiências das mulheres são incessantemente marcadas pelo seu género» e «como é que esta marcação desvia a atenção das competências das artistas» (*idem*: 49), questões a responder no Capítulo VI. Tratando-se de um género musical que tem, cada vez mais, uma audiência equilibrada em termos de fãs mulheres e homens (Walser, 1993: xvi), as suas representações deveriam agora oferecer posições mais credíveis para as mulheres.

### III.5. – Uma atenção ao discurso produzido

---

<sup>20</sup> Não se pretende adoptar aqui a integralidade desta teoria, que abre para diferentes apropriações, mas sim destacar a supressão das tentativas de comunicação efectuadas pelas mulheres e a forma como o poder e o discurso podem ser usados contra as suas possibilidades de expressão (Chadwick, 2003: 1). De acordo com Kramarae (1981), também os homens, em determinados contextos, podem ser grupos silenciados.

<sup>21</sup> Aqueles com *status* social menor que o do grupo dominante.

Stuart Hall (1997) pensa o mecanismo de funcionamento da cultura num circuito que interliga produção, consumo, regulação, representação e identidade, através da linguagem, ou seja, «o espaço onde ocorre a partilha de significados» (em Silva, 2008: 40). A linguagem é, neste sentido, um sistema de representação que utiliza sinais e símbolos (palavras, gestos, roupas, objectos, sons ou imagens), que significam e representam conceitos, ideias, sentimentos (*idem: ibidem*). A cultura e, neste caso, a música, podem ser definidas, portanto, em termos de significados partilhados (*ibidem: 41*). Como destaca McRobbie (1980), a música «tem de ser colocada no interior dos discursos através dos quais é mediada para a sua audiência e dentro dos quais os seus significados são articulados» (*idem: 76*). O discurso jornalístico especializado em música é um desses discursos que estabelece e mantém mitos e termos associados às subculturas dos diferentes géneros musicais.

A importância de *media* especializados, como a publicação que está em análise neste trabalho, é central na manutenção desta subcultura, uma vez que constitui um meio para circulação e partilha de relatos, comentários, críticas e imagens que compõem os mitos e estruturam o universo do género (Silva, 2008: 27). Publicações como esta, ligadas a uma subcultura específica, adoptam os códigos diferenciados da sua audiência (Weinstein, 2000: 145), potenciando o reforço das particularidades, a projecção e a objectivação dos *standards* da subcultura (*idem: 176*).

De acordo com Weinstein (2000), estas publicações jornalísticas congelam o significado, os valores e aspectos importantes relativos ao género musical, permitindo que estes sejam apreendidos e absorvidos pelos fãs (*idem: 176*). Deste modo, a imprensa cria assim um elo, uma identificação com o seu público, proporcionando uma sensação de pertença (Silva, 2008: 71) e aglutinando grupos em torno de determinadas preferências ou estilos de vida (*idem: 72*). Será importante destacar sumariamente algumas das características do discurso jornalístico: trata-se de um discurso dialógico, constituindo-se numa relação entre sujeitos e discursos; polifónico, uma vez que pode conter vozes múltiplas; opaco, por manter uma variedade de diferentes inter-discursos; é, em simultâneo, efeito e produtor de sentidos e elaborado a partir de condições de produção e rotinas concretas (em *idem: 77*). O saber duplamente especializado do profissional de jornalismo (Tuchman, 1993; Traquina, 2005), conferido pela própria condição de jornalistas e pelo conhecimento específico sobre o tema, concede-lhes um dado estatuto perante os leitores (Silva, 2008: 88).

A revista, como publicação especializada, efectua um conjunto variado de funções de mediação (Weinstein, 2000: 176), onde se destacam as críticas aos álbuns que saem para

o mercado, entrevistas com os artistas e críticas a concertos. As críticas a álbuns são o espaço onde os leitores podem obter informações sobre os produtos musicais e conhecer o ponto de vista da revista sobre os lançamentos (Silva, 2008: 73). Os álbuns ganham, neste espaço, um significado cultural que vai além do carácter de mera mercadoria (*idem, ibidem*). A suposição de distanciamento dos críticos em relação às editoras e ao mercado de comercialização coloca-os num lugar de credibilidade perante o público. A crítica destaca o que é distintivo e diferenciador na obra em análise das restantes formas de expressão artística (Frith, 1999 em *idem*: 74), referindo os aspectos mais importantes para a subcultura em questão, potenciando a criação de uma «comunidade de conhecimento, orquestrando uma convivência entre um grupo selecto de músicos e uma parte igualmente selecta do público – selecta na sua superioridade em relação ao consumidor comum» (*idem, ibidem*). Os jornalistas e críticos de música *metal* surgem como especialistas que estão, frequentemente, inseridos na própria audiência da subcultura (e que são, por isso, também fãs): «eles constituem activamente a audiência através do critério do crítica estético» (Weinstein, 2000: 176), e têm como missão «definir a experiência musical ideal para os ouvintes» (Silva, 2008: 74). A opinião do jornalista de música serve de orientadora do gosto do público (Frith, 1981), uma vez que o jornalista não se limita a descrever sons ou providenciar informação, mas oferece, sim, posicionamentos ideológicos em relação à música (em Leonard, 2007: 66). As críticas são, portanto, de grande importância, uma vez que conectam a audiência com aqueles que serão os seus próprios valores (Weinstein, 2000: 176), ligando ao mesmo tempo os músicos com a sua audiência e servindo também como mediador entre a indústria e a audiência, bem como no interior da própria indústria (*idem, ibidem*). A importância do jornalista de música como um intermediário cultural e da centralidade histórica da imprensa musical no enquadramento discursivo (Leonard, 2007: 66) afecta a maneira como os artistas se apresentam e se fazem representar, através deste aspecto performativo das suas *personas* (*idem, ibidem*).

Este discurso jornalístico é enformado por uma cultura de masculinidade (Leonard, 2007: 67). A própria ideologia masculina do *rock* e *metal* é precisamente um dos mitos potenciados e construídos neste discurso (*idem, ibidem*), bem como a própria ideia de autenticidade é, também ela, uma construção (Leonard, 2007: 32). A masculinidade performativa do *metal* e do *rock* actua de forma subtil e insidiosa e não necessariamente através de discursos de pendor directamente sexista (Coates em Whiteley, 1997: 52). Um exemplo de uma dessas formas subtis é, precisamente, a separação discursiva e estilística construída em torno das ideias de *rock* e *pop*:

«... *rock* é metonímico com ‘autenticidade’ enquanto que o *pop* é metonímico com ‘artifício’. Deslizando cada vez mais para baixo na escala metonímica, ‘autêntico’ torna-se ‘masculino’ enquanto ‘artificial’ se torna ‘feminino’. (...) os dois estabelecem-se numa relação binária, com o masculino, claro, no topo» (Coates em Whiteley, 1997: 53).

Estas significações subtis *naturalizam-se*, permanecendo «discursivamente hegemónicas» (Coates em Whiteley, 1997: 53). Perceber como é que a ideologia masculina é mantida, mesmo na ausência de comentários abertamente machistas (Leonard, 2007: 25), é uma das questões a ser explorada na análise de conteúdo realizada aos artigos da *LOUD!*. Para tal será explanada, seguidamente, a metodologia utilizada na aproximação empírica ao discurso jornalístico que configura presenças, ausências, produções e performatividades das artistas de *metal*.

## CAPÍTULO IV

### METODOLOGIA: DADOS ESTATÍSTICOS E ANÁLISE DE CONTEÚDO

#### IV. 1. – Campo de observação: a revista portuguesa *LOUD!*

Com o objectivo de compreender quais as representações textuais das artistas de *metal* foram recolhidos e utilizados para análise de conteúdo, artigos da revista *LOUD!*, que constitui o campo de observação deste trabalho. A *LOUD!*<sup>22</sup> é actualmente a única revista portuguesa sobre música *metal*, em suporte físico, de carácter comercial e distribuída a nível nacional<sup>23</sup>. Trata-se de uma publicação mensal especializada, em existência contínua há mais de dez anos (em Junho de 2009 cumpriu o seu centésimo número). Foi lançada no ano 2000 e tem como editor e director o jornalista José Miguel Rodrigues e um conjunto de doze colaboradores (entre fotógrafos e jornalistas). Entre estes, há apenas duas mulheres – uma jornalista, Ana Póvoas<sup>24</sup>, e uma fotógrafa, Carina Martins.

Esta revista oferece informações sobre bandas nacionais e internacionais, dando conta de novos lançamentos, concertos e actividades dos grupos musicais. Numa visão geral, a publicação é constituída invariavelmente por 66 páginas totais, organizadas por secções: o editorial; uma secção de cartas de leitores (*Loud!mail*); uma secção de notícias; algumas rubricas variadas; notícias breves; entrevistas curtas; entrevistas mais longas (geralmente de uma página, três quando se trata de artigos de capa); uma secção de críticas de álbuns (*Loud!discos*); uma secção de críticas de concertos (*Live&Loud!*); e Agenda (com datas de concertos de *metal* em Portugal)<sup>25</sup>.

#### IV. 2. – A recolha do *corpus* de trabalho

Foram seleccionados, como *corpus* de análise desta investigação, oito números da revista, recolhidos ao longo dos anos 2009 e 2010. A recolha foi efectuada da seguinte forma: começando no primeiro mês de 2009, recolheu-se um número da revista, intercalado de dois em dois meses durante um período total de 16 meses. Foram recolhidos oito números da revista neste período. Procurou-se deste modo, obter uma amostragem mais alargada e abrangente no tempo. Os números que compõem o *corpus* são os seguintes:

---

<sup>22</sup> Esta publicação tem sede em Lisboa, é propriedade das Publicações Metal Alma e possui uma tiragem de 20 mil exemplares.

<sup>23</sup> Como uma publicação dirigida a um nicho de mercado, a revista *LOUD!* tem lidado regularmente com dificuldades financeiras (cf. Silva, 2010: 55).

<sup>24</sup> De notar que nenhum dos artigos pertencentes ao *corpus* em análise é assinado por esta jornalista.

<sup>25</sup> Tentou-se contactar a revista por *e-mail*, no sentido de se proceder a breves entrevistas para melhor compreensão de políticas editoriais e um melhor entendimento do tratamento que a revista faz das artistas, mas sem sucesso.

Janeiro de 2009 (nº 95), Abril de 2009 (nº 98), Julho de 2009 (nº 101), Outubro de 2009 (nº 104), Janeiro de 2010 (nº 107), Abril de 2010 (nº 110), Julho de 2010 (nº 113) e Novembro de 2010 (nº 116)<sup>26</sup>.

Nestes oito números foram contados todos os artigos que pertencem aos seguintes géneros jornalísticos: entrevistas longas, críticas de álbuns e críticas de concertos, considerando portanto os artigos que oferecem uma maior expressividade na caracterização dos músicos, das actividades das bandas e das criações musicais dos artistas, e que melhor exemplificam a construção do discurso jornalístico na *LOUD!*. De fora, ficaram os restantes artigos, presentes nas secções indicadas acima.

Fez-se então o levantamento, nestes oito números da revista, do número de artigos que referem homens e mulheres<sup>27</sup>, seguindo uma regra de contagem de presença/ausência de mulheres nos artigos. Estas contagens foram registadas no programa de análise estatística *PASW Statistics 18*<sup>28</sup>, através da criação de variáveis listadas na íntegra no Anexo 1. Foram considerados como contendo ‘referências a mulheres’ os textos que incluíam os nomes das artistas, referências ao uso da voz, aos instrumentos que tocam, à sua imagem, às suas actividades na banda, bem como ao seu papel na composição, avaliação de performances, ou qualquer outra referência que as caracterizasse. Um texto que compreendesse pelo menos uma destas referências foi considerado como referindo mulheres, e como tal, parte do *corpus* de análise. Procurou-se, assim, averiguar da presença de mulheres nos artigos em questão, estabelecendo contagens de artigos sobre bandas de *female fronted metal* e contagens de bandas que, não sendo *female fronted metal*, têm mulheres entre os seus membros (instrumentistas, vocalistas convidadas, participações especiais e vozes secundárias)<sup>29</sup>. Fez-se também uma contagem de todos os artigos que referem homens, ou seja, aqueles que incidem em bandas exclusivamente compostas por pessoas do sexo masculino. Por exclusão de partes, partiu-se do princípio que todos os artigos que não referem mulheres referirão homens, o que, reconhece-se, pode não ser necessariamente exacto (poderá haver, por exemplo, artigos que não se refiram ao trabalho

---

<sup>26</sup> O *corpus* termina em Novembro de 2010, uma vez que a revista publicou um número conjunto para Setembro/Outubro. Optou-se por manter o intervalo entre os números da publicação.

<sup>27</sup> Excluiu-se desta contagem um artigo presente no *corpus*, que se referia a uma banda cujos membros são anónimos.

<sup>28</sup> Antigo *SPSS (Statistical Package for the Social Sciences)*.

<sup>29</sup> Não foram considerados *female fronted metal* projectos a solo de artistas mulheres, por não se tratarem de colectivos de músicos (formato banda).

particular de nenhum músico, falando da banda como um todo). Ainda assim, verificou-se, de forma exaustiva, que todas estas bandas são exclusivamente compostas por homens<sup>30</sup>.

Foi também feito um levantamento de todas as figuras que foram tema de capa, dos destaques textuais e dos destaques visuais de capa, elaborando-se contagens de quantos homens e mulheres estiveram presentes na capa dos oito números da revista, tanto como artigo principal ou como destaque textual e visual<sup>31</sup>. Procurou-se depois averiguar a presença da banda completa ou incompleta na capa, e se haveria bandas consideradas como sendo de *female fronted metal* como artigos de capa. Fez-se exactamente o mesmo para os destaques visuais e textuais na capa.

No interior da revista foram contabilizadas todas as entrevistas longas sobre bandas de *female fronted metal*, distinguindo-se entre aquelas que entrevistam mulheres, as que referem mulheres mas não entrevistam e as que não referem nem entrevistam mulheres. Foram contadas todas as entrevistas sobre bandas com membros que são mulheres (mas que não são bandas de *female fronted metal*), diferenciando-se também aqui entre aquelas que entrevistam mulheres, as que referem mulheres embora não as entrevistem e as que não referem nem entrevistam mulheres. Foram ainda contabilizadas todas as entrevistas referentes a bandas compostas apenas por homens. Foram também contabilizadas todas as críticas de álbuns e concertos de bandas de *female fronted metal*, distinguindo-se entre aquelas que referem mulheres e aquelas que não o fazem; o mesmo foi feito para bandas com membros que são mulheres (mas que não são *female fronted metal*). Também foram contadas todas as críticas de álbuns e concertos referentes a bandas exclusivamente compostas por homens.

Estes dados estatísticos permitiram uma visão geral da distribuição das representações e visibilidades de mulheres e homens artistas ao longo dos diversos números da revista. O objectivo consistiu, nesta primeira fase, em saber quais são os

---

<sup>30</sup> Foi verificada empiricamente a composição de cada banda presente em todos artigos do *corpus*, referentes a homens e referentes a mulheres. Esta verificação foi feita consultando as referências e imagens presentes nos artigos da revista, bem como nas páginas *online* oficiais das bandas, nas páginas biográficas da Wikipedia.org e ainda na página *online* que constitui o maior acervo recolhido de bandas de *metal*, o site *Encyclopaedia Metallum* (em <http://www.metal-archives.com/>) e que, a 12 de Março de 2011, registava 78 307 bandas. Verificou-se o género (feminino/masculino) dos nomes dos membros das bandas, e observou-se empiricamente as fotografias promocionais oficiais das bandas. Ficou excluído do *corpus* o artigo referido em <sup>3</sup>.

<sup>31</sup> Os destaques visuais (fotografias de bandas mais pequenas que a do artigo principal) só estão presentes em duas revistas (Janeiro 2009, nº 95 e Abril 2009, nº 98), uma vez que em Junho de 2009 (nº 100) a revista procedeu a uma alteração do seu aspecto gráfico e editorial, eliminando os destaques visuais dos números subsequentes. Como tal, não serão alvo de análise ou exploração os dados referentes aos destaques visuais, por se considerarem pouco representativos e não caracterizarem actualmente a publicação.

lugares de fala das artistas na *LOUD!*, quais os espaços das suas representações e qual a expressão quantitativa da sua presença no *corpus* em análise.

#### IV. 3. – Análise de conteúdo e grelha categórica

Numa segunda fase, fez-se um levantamento de uma sub-secção deste *corpus* total, extraíndo-se todos os artigos (entrevistas, críticas de álbuns, críticas de concertos) que referem mulheres, para análise de conteúdo. O *corpus* seleccionado constitui-se, em termos quantitativos, por 67 peças (entrevistas, críticas de álbuns e críticas de concertos) onde constam mulheres de alguma forma (usando como critério o estipulado em IV.2). Todas estas peças foram alvo de análise de conteúdo, recorrendo à realização de CAQDA (*Computer Assisted Qualitative Data Analysis*) através do programa de análise de conteúdo *NVivo 8*. Foi assim analisado um total de 36 396 palavras em texto corrido.

A unidade de contexto escolhida para efectuar a análise de conteúdo foi o parágrafo, excepto nos casos das críticas de álbuns e concertos, em que foi preferida a frase como unidade de contexto, por se tratarem de textos curtos e configurados na revista com um único parágrafo. Procurou preservar-se, desta forma, uma maior exactidão na análise. Foram codificadas 341 unidades de contexto (parágrafos), referentes às entrevistas e 298 unidades de contexto (frases) no total das críticas a álbuns e concertos.

Com o objectivo de perceber como é que a construção da mulher artista é realizada, olhando para os descritivos, os contextos, as vozes e performatividades que são trazidas às páginas da *LOUD!*, procedeu-se à elaboração de uma grelha, constituída por diversas categorias, destinada à análise de conteúdo das unidades de contexto presentes nestes 67 artigos. Esta grelha de análise foi produzida com base no estado da arte (*cf.* Cap. I, Cap. II e Cap. III), com o fito de responder às perguntas enunciadas ao longo deste trabalho, e o objectivo central de conhecer as representações das artistas de *metal* no discurso da revista *LOUD!*. A grelha de análise foi alvo de um teste prévio para verificar a sua aplicabilidade (através da codificação de um pequeno número de artigos) e de uma posterior reformulação, simplificando e tornando as categorias mais gerais e abrangentes. Possibilitou-se assim que uma mesma unidade de contexto fosse classificada em várias categorias, e tornou-se possível, também, saber quais as categorias que mais se cruzam entre si. Chegou-se, deste modo, à grelha final, listada no Anexo 2, composta por seis categorias de topo, cada uma delas com diversas subcategorias de nível inferior<sup>3233</sup>.

---

<sup>32</sup> De destacar que se procurou codificar em cada categoria as unidades de contexto com as referências o mais directas possível ao que está a ser identificado, dando-se a este nível preponderância ao sentido denotativo

Na categoria “Sujeitos de Enunciação”, foi codificada a origem do texto (“Jornalista” ou “Banda” – e dentro desta homens a representar a banda e/ou mulheres a representar a banda), de forma a diferenciar o discurso jornalístico das vozes dos artistas e a identificar o espaço existente para as vozes das mulheres-artistas serem ouvidas. Para compreender como é que as esferas genderizadas do privado e do público (*cf.* Cap. III) estão presentes no discurso da revista e caracterizam o trabalho das artistas, criou-se a categoria “Tópicos do Discurso”, averiguando da presença de temáticas pessoais ou sociais.

Na categoria “Música” foram criadas uma série de subcategorias relativas às definições do fazer música *metal*, bem como às ideias ligadas à criação e a este género musical. Entram aqui as performances, a importância de características de originalidade e autenticidade nos músicos e produtos musicais. Foi incluída a subcategoria “Contestação de Hetero-identificações”, para acomodar a “Crítica Profissional” e “Visões Distorcidas”. Pretendeu-se aqui codificar as contestações e posicionamentos que os artistas tomam face aos rótulos musicais que lhes são atribuídos pelos jornalistas face à avaliação da sua performance musical (“Crítica Profissional”), bem como o posicionamento dos artistas face a outros rótulos e ideias criadas pela imprensa, codificados como “Visões Distorcidas”.

A categorização “Banda” efectuou-se em diversas sub-categorias, procurando-se aqui estabelecer um perfil de como as bandas que incluem mulheres entre os seus membros são caracterizadas nas páginas da *LOUD!*, em termos das suas definições ou indefinições, actividades, história e evolução, bem como em termos da influência e importância que a indústria musical e a comercialização podem ter nos percursos dos grupos.

Para uma melhor caracterização de como o discurso jornalístico da *LOUD!* se estabelece quando fala sobre mulheres e *metal*, foram ainda criadas quatro subcategorias debaixo da categoria de topo “Traços Linguísticos e Estilísticos”. São elas: “Adjectivação”, “Metáforas”, “Ironia” e “Elementos Caracterizados”. Nesta última subcategoria pretende saber-se quem é alvo dos vários tipos de caracterização mencionados (“Bandas”, “Homens”, “Mulheres”, ou o “Género *metal*”). Diversas subcategorias foram criadas dentro

---

das palavras. Por exemplo, foram codificadas na subcategoria “Autenticidade” (Música) as unidades de contexto que referissem palavras como “autêntico”, ou outras sinónimas. Assim, e em especial na categoria de “Adjectivação”, algumas das subcategorias poderão parecer ausentes das codificações, mas isso dá-se a um nível maioritariamente denotativo. As possibilidades de construção de ideias de autenticidade conotativas serão exploradas ao nível da interpretação e discussão de dados, no Capítulo VI.

<sup>33</sup> Será importante realçar que as codificações foram feitas sempre nas subcategorias (e não nas categorias de topo, que servem como agregadoras), excepto nos casos raros em que uma dada unidade de contexto não correspondia a qualquer das subcategorias existentes e ainda assim se enquadrava naquela categoria geral.

da “Adjectivação”<sup>34</sup> e “Metáforas”, com o fito de se questionar se ambas seguem ou não estereotipizações de género (*cf.* Capítulo III). Dentro da “Adjectivação” criou-se, por exemplo, a subcategoria “Corpo-beleza”, para averiguar da existência de referências ao aspecto físico dos artistas, bem como uma subcategoria para codificar “Alusões Directas ao Género” (feminino e masculino), procurando perceber, em particular, se e como é o género feminino usado como adjectivação da música, dos projectos, do *metal* e das artistas. Nesta subcategoria (“Alusões Directas ao Género”) foram também incluídas sinónimas de feminino e masculino, ou seja, palavras marcadas pelo género, como sejam mulher, homem, diva, menina, moça, moço, rapariga, rapaz, *frontgirl*, *frontman*, etc. Destacaram-se também dentro desta categoria, referências ao “Uso da Voz” e ao “Uso de Instrumento Musical”. No interior da categoria “Metáforas”, destaca-se, pela sua importância no contexto do *metal* (*cf.* Cap. I), a subcategoria “Peso”.

Tendo em conta os objectivos desta dissertação, foi também criada a categoria “Traço da Mulher na Música e na Banda”, precisamente para dar conta da presença/ausência de determinadas características, quando se fala de mulheres no *metal*. Esta é a categoria central da análise de conteúdo e aquela sobre a qual se debruçará mais pormenorizadamente a discussão de resultados no Capítulo VI. Averiguou-se aqui da presença da mulher como *performer* e criadora (“Mulher como *Performer* e Criadora”) e, por outro lado, procurou-se perceber se, por exemplo, a mulher se constitui como um risco identitário e de legitimidade para a banda, para a música ou para a imprensa (“Mulher como Risco Identitário e de Legitimidade”). Ainda dentro desta categoria de topo procurou-se verificar a presença/ausência de constructos que revelassem a necessidade de “Adaptação da Arte à Mulher”, ou seja, referências à construção da música *para* a mulher, *para* a voz da mulher, etc. Uma outra subcategoria, “Centralidade da Mulher”, serviu para codificar referências à importância da mulher numa banda, que a considerassem como central, fundamental ou o núcleo do produto musical.

Esta metodologia combina dados estatísticos que dão conta das presenças quantitativas das mulheres-artistas na *LOUD!*, com dados de pendor interpretativo que dão conta das representações possíveis destas mulheres-artistas. O potencial desta grelha de análise encontra-se nas possibilidades de cruzamento das diversas categorizações, que serão exploradas e apresentadas no capítulo seguinte, procurando-se compreender, assim, o modo como as mulheres-artistas são representadas e caracterizadas a estes diferentes níveis.

---

<sup>34</sup> Foi criada aqui uma categoria “Adjectivação – Outros”, por forma a incluir toda a adjectivação que não encaixasse em mais nenhuma subcategoria.

## CAPÍTULO V

### APRESENTAÇÃO DE DADOS EMPÍRICOS

#### V. 1. – A presença quantitativa diferenciada de mulheres e homens artistas

##### V. 1.1. – A diferenciação nas capas

Da contagem de artigos descrita no Capítulo IV (IV.2) resultou um perfil quantitativo geral dos oito números seleccionados da revista e que será aqui apresentado nos seus traços mais relevantes. Inicia-se este percurso de fora para dentro da publicação, partindo de uma atenção às figuras no tema de capa. No total dos oito números da revista, cinco têm como tema de capa homens, exclusivamente (duas capas destacam o homem sozinho, as restantes destacam bandas ou pares de músicos). Apenas uma capa destacou uma artista sozinha para tema. Duas revistas destacaram como tema bandas com homens e mulheres. Portanto, sete das oito revistas que compõem este *corpus* continham homens na figura de capa, por contraste com três que continham mulheres. Apenas duas capas destacaram figuras de bandas consideradas de *female fronted metal*.

Em relação aos destaques textuais de capa, quatro revistas não dedicaram qualquer um dos destaques textuais a bandas consideradas de *female fronted metal*. Três revistas apresentam um destaque textual a uma banda de *female fronted metal* (cada uma) e apenas uma revista continha dois destaques textuais a bandas deste tipo. No total, as bandas de *female fronted metal* foram destaque textual 5 vezes (nos oito números do *corpus*). Contaram-se apenas dois destaques textuais dedicados a bandas com membros que são mulheres (mas que não são consideradas *female fronted metal*). Deste modo, e no total, foram contados 7 destaques textuais de bandas que incluem mulheres, o equivalente a cerca de 12%<sup>35</sup> dos destaques textuais existentes. Por seu lado, bandas *exclusivamente* compostas por homens foram destaque textual de capa 53 vezes, correspondendo a 88% dos destaques textuais. De notar que este último número é inflacionado pelo facto de todas as bandas com mulheres contadas incluírem, também elas, homens.

##### V. 1.2. – No interior da revista

Do total das oito revistas que compõem o *corpus* deste trabalho, foram contados os artigos que constituem entrevistas, críticas de álbuns e críticas de concertos, num total de 870 peças jornalísticas. Destas, 141 são entrevistas (cerca de 16%), 426 são críticas a álbuns (cerca de 49%) e 303 são críticas a concertos (cerca de 35%).

---

<sup>35</sup> Os valores percentuais serão dados ao longo deste trabalho sempre por arredondamento a zero casas decimais, excepto quando esse arredondamento colapsar diferenciais importantes de destacar.

No total das peças, 92% referem-se exclusivamente a homens, com 803 peças. Apenas 8% constituem artigos onde foram encontradas referências a mulheres: as 67 peças jornalísticas inteiramente seleccionadas para serem objecto da análise de conteúdo. De notar que estes 8% não são peças que referem exclusivamente mulheres – estão presentes também referências a homens, sendo que o inverso não se verifica. Dentro destas 67 peças, 21 são sobre bandas que não são consideradas de *female fronted metal*. Mas, nos oito números da revista, há um total de 48 artigos sobre bandas com membros que são mulheres que não lhes fazem qualquer referência: dividem-se em 5 entrevistas, 16 críticas a álbuns e 14 críticas a concertos de bandas que não são consideradas *female fronted metal* (e que têm, portanto, mulheres instrumentistas, ou como vocalistas convidadas), bem como 3 críticas a álbuns e 10 críticas a concertos de bandas consideradas *female fronted metal* (e que, ainda assim, não referem mulheres).

Diferenciando estes valores pelo tipo de peça jornalística, foram identificadas 16 entrevistas em que são referidas mulheres (cerca de 11% do total de entrevistas), por contraste com 125 entrevistas com referências a homens (cerca de 89%). Destaca-se o facto de que, de entre aquelas entrevistas que referem mulheres, apenas 7 entrevistam directamente as artistas. Todas as entrevistadas, à excepção de uma instrumentista (guitarrista), são vocalistas. Foram contadas, também, 5 entrevistas em que são outros membros da banda (que não são mulheres) a serem entrevistados. Não foi contada nenhuma entrevista com uma banda considerada de *female fronted metal* em que a) a mulher não fosse entrevistada e b) não fosse referida (mesmo não sendo entrevistada directamente). De destacar que nos 67 artigos que referem mulheres, em apenas 7 as artistas falam na primeira pessoa. Todos os restantes artigos são discurso produzido na terceira pessoa – jornalista, colega de banda – sobre as artistas.

No total das críticas a álbuns presentes nas oito revistas, 91% referem só homens, com as mulheres a serem referidas apenas em cerca de 9% das críticas. Também nas críticas a concertos se regista um diferencial: só 4% das críticas da revista se referem a performances ao vivo das artistas. Os restantes 96% das críticas a concertos referem performances de homens. Esta distribuição quantitativa das presenças de mulheres e homens no *corpus* da revista pode ser observada no gráfico presente no Anexo 3, com a presença das mulheres a ser a mais reduzida de todas nas Críticas a Concertos e a presença dos homens a ser a mais elevada precisamente neste tipo de peça jornalística. Também no gráfico do Anexo 4 pode ser visto que, no sub-*corpus* de 67 artigos que referem mulheres,

16 são entrevistas, 38 são críticas a álbuns e 13 são críticas a concertos que incluem algum tipo de referência a mulheres.

## V. 2. – A análise de conteúdo, um perfil geral

No cômputo geral da grelha de categorias apresentada em IV.3 (Anexo 2), destacam-se as categorias mais codificadas no total do *corpus*, que podem ser consultadas na tabela presente no Anexo 5. A categoria mais codificada é “Sujeito de Enunciação – Jornalista”, correspondendo a 8,5% das codificações feitas no total<sup>36</sup>, e logo seguida da categoria “Elementos Caracterizados – Bandas”, equivalente a 7,5% das codificações totais. As subcategorias mais codificadas relacionadas com caracterização das Bandas e da Música são as seguintes: “Definições e Fazer Música” (6,8%), “Actividades da Banda” (6,6%), “Definições da Banda” (6%), “Evolução da Banda e Carreira” (4,3%) e “Dinâmica Interna da Banda” (4%). A categoria “Elementos Caracterizados – Mulheres” é o segundo elemento caracterizado mais codificado a seguir às Bandas (ainda que relativamente distante deste), correspondendo a 3,4% das codificações totais. A categoria “Elementos Caracterizados – Homens” corresponde a 2%. Outras categorias relacionadas com as mulheres-artistas encontram-se entre as mais codificadas: a “Mulher como Performer e Criadora”, equivalendo a 3% das codificações totais; a “Centralidade da Mulher” com 2,2% e a “Mulher a Representar a Banda”, com 1,8%. A “Adjectivação – Uso da Voz” corresponde a cerca de 2% das codificações feitas.

Como é possível ver no Anexo 6, a categoria agregada “Banda” é a mais codificada em todo o *corpus*, correspondendo a 32% do total de referências codificadas. Segue-se a categoria agregada “Música”, perfazendo 29% do total, e a “Adjectivação”, com 18%. A categoria “Traço da Mulher na Música e na Banda” apresenta um peso de 12% no total das referências codificadas, ficando para último a categoria “Metáforas”, com 10%. Esta codificação reflecte-se ao nível das palavras codificadas, mantendo-se as percentagens já referidas para cada categoria.

Tendo agora em conta a contagem das palavras mais frequentes no *corpus* é possível identificar algumas tendências gerais do discurso da *LOUD!*<sup>37</sup>. Logicamente, banda e álbum são as palavras (significativas) mais frequentes (259 e 185 contagens, respectivamente). Também se destacam as palavras música, *metal* e disco (com 126, 116 e 101 contagens, respectivamente). Os verbos “ser”, “fazer” e “ter” são também frequentes. As palavras

---

<sup>36</sup> O total é de 4798 referências codificadas.

<sup>37</sup> Foram contadas as palavras mais frequentes que tivessem 3 ou mais caracteres.

«voz» e «vocalista» destacam-se no *corpus*, com 65 e 61 contagens. A expressão *female fronted metal* é usada apenas duas vezes no *corpus* em análise mas, em contrapartida, a palavra «feminina» foi contada 18 vezes (8 vezes «femininas» e 5 vezes «feminino»). Estes termos estão presentes em 22 artigos que referem mulheres. A palavra «mulher» surge 10 vezes. Por seu lado, a palavra «masculina» foi contada apenas 5 vezes e «homem» surge 6 vezes.

### V. 3. – Um olhar centrado nas subcategorias

Olhando agora para o peso das subcategorias no interior de algumas categorias de topo, destacam-se algumas diferenças. Na categoria “Banda”, as “Actividades da Banda” são a subcategoria com mais peso (6,6%) do total de referências codificadas. Na categoria “Música” destaca-se a subcategoria “Definições e Fazer Música” (6,8%). No interior da categoria “Tópicos do Discurso”, destaca-se a subcategoria “Satisfação Pessoal” (Foro Privado), com um peso de 1,5% no total das referências codificadas. A nível da “Adjectivação” destaca-se a “Adjectivação – Outros” (3,4%), seguida da “Adjectivação – Uso da Voz” (2%), sendo que a “Adjectivação – Passividade” não apresenta qualquer codificação.

### V. 4. – Dados por género jornalístico

Como se pode ver no Anexo 7, a distribuição destas categorias agregadas por género jornalístico permite ler mais alguns detalhes em relação ao posto anteriormente. A categoria agregada “Banda” continua a ser aquela que apresenta maior peso no total da codificação, tanto nas Entrevistas (19,2%), como nas Críticas a Álbuns (7,9%). Já a categoria “Traço da Mulher na Música e na Banda” tem um peso de 7,3% nas Entrevistas, de 3,3% nas Críticas a Álbuns e apenas de 1% nas Críticas a Concertos. Considerando o número de palavras codificadas em cada uma destas categorias distribuídas por género jornalístico, o cômputo geral mantém-se com as categorias “Banda” e “Música” a serem as que mais palavras codificadas registam, logo seguidas da “Adjectivação”. Mas destaca-se aqui, também, a preponderância do “Traço da Mulher na Música e na Banda”, que corresponde a 14% das palavras codificadas nas Entrevistas, a 10% das palavras codificadas em Críticas a Álbuns e a 5% nas Críticas a Concertos.

Numa atenção mais concreta a algumas categorias diferenciadas por género jornalístico, e que são consideradas centrais para os objectivos deste trabalho, destaca-se a “Adjectivação – Alusões Directas ao Género” (*cf.* IV.3) como sendo mais expressiva nas Críticas a Álbuns, constituindo 1,9% das referências codificadas. Também a “Adjectivação – Uso da Voz” e a “Adjectivação – Uso de Instrumento Musical” se diferenciam, com a

primeira a ter sempre um maior peso, independentemente do tipo de peça jornalística – destacando-se em particular nas Críticas a Álbuns, onde constitui 3% das referências codificadas. A subcategoria “Metáforas – Peso” também apresenta neste género jornalístico um ónus maior que nos outros, equivalendo a 1,3% das referências codificadas.

#### **V. 5. – Cruzamento de dados**

Uma vez que um dos objectivos centrais desta grelha de análise é a possibilidade de cruzar diferentes categorias, procede-se aqui a uma apresentação dos cruzamentos mais relevantes para discussão posterior (*cf.* Cap. VI). “Banda” e “Música” são as duas categorias agregadas que mais se cruzam no cômputo geral: 30% das referências codificadas cruzam estas duas categorias. Também 20% das codificações cruzam “Música” e “Adjectivação”, bem como 19% das referências codificadas estão no cruzamento entre “Banda” e “Adjectivação”. “O Traço da Mulher na Música e na Banda” apresenta os maiores cruzamentos com a categoria “Banda” (10,3%) e com a categoria “Música” (9,7%).

Entre os cruzamentos mais significativos das categorias desagregadas (*cf.* Anexo 9), “Definições da Banda” cruza-se com a “Evolução da Banda e Carreira” (2,67% das referências codificadas cruzam estas duas subcategorias), com “Composição e Arranjos” (2,73%) e com “Definições e Fazer Música” (5,34%). Esta última subcategoria cruza-se significativamente com “Actividades da Banda” (4,38% das referências codificadas), com “Dinâmica Interna da Banda” (2,73%) e com “Expectativas de Sucesso” (2,73%). As subcategorias “Elementos Caracterizados – Bandas” e “Definições e Fazer Música” cruzam-se com 5,54% das referências codificadas. “Definições da Banda” e “Definições e Fazer Música” cruzam-se ambas significativamente com “Adjectivação – Outros”, com 2,79% e 3,31% das referências codificadas, respectivamente.

#### **V. 6. – Uma atenção às mulheres no discurso**

O “Traço da Mulher na Música e na Banda” tem um peso de 12% no cômputo das categorias agregadas. No interior desta, a “Mulher como *Performer* e Criadora” surge como a mais codificada, com 48% do texto da categoria de topo. Segue-se a “Centralidade da Mulher”, com um peso de 35,5% nesta categoria. As menos codificadas são a “Mulher como Risco Identitário e de Legitimidade” (8,4%) e a “Adaptação da Arte à Mulher” (8,1%).

No cômputo da categorização geral, a “Mulher como *Performer* e Criadora” surge com um peso de 3%, seguida da “Centralidade da Mulher” com 2,2%. As subcategorias “Mulher como Risco Identitário e de Legitimidade” e a “Adaptação da Arte à Mulher” são

menos significativas no âmbito geral, com 0,52% e 0,50% respectivamente. Em relação a outras categorias, a “Mulher como *Performer* e Criadora” destaca-se mais nas “Actividades da Banda” e “Definições da Banda” (em ambas com 1,6% do texto a cruzar estas subcategorias), destacando-se a “Centralidade da Mulher” para as “Definições da Banda” (1,5%). Em relação à música, tanto a “Centralidade da Mulher” como a “Mulher como *Performer* e Criadora” cruzam, com algum destaque, com “Definições e Fazer Música” (1,44% e 2,25% do texto codificado, respectivamente). A “Mulher como *Performer* e Criadora” não é tão caracterizada em termos de “Composição e Arranjos” (0,88%), nem ao nível da “Performance Musical Ao Vivo” (0,54%) e em “Estúdio” (0,67%).

#### V. 7. – Um diferencial entre mulheres e homens artistas

A comparação efectuada na caracterização de Mulheres e Homens, concretamente ao nível da “Adjectivação”, revela um diferencial que pode ser observado no Anexo 8. As mulheres são adjectivadas quase duas vezes mais que os homens, com 64% das referências codificadas em “Adjectivação” a caracterizar mulheres e 36% a caracterizar homens. Olhando com mais atenção as subcategorias, “Alusões Directas ao Género” adjectiva mulheres com 13,7% do texto codificado em “Adjectivação”, por contraste com 4,9% do texto que cruza homens e esta subcategoria. Ainda assim, mesmo num *corpus* que tem como critério necessário a referência a mulheres, encontram-se determinados tipos de “Adjectivação” que caracterizam mais os homens que as mulheres: “Acção” (1,8 % caracteriza homens, 0,60% mulheres), “Experiência” (só os homens são caracterizados aqui, com 1,20% do texto codificado), “Genialidade” (1,20% caracteriza homens, 0,60% mulheres) e “Uso de Instrumento Musical” (10,2% caracteriza homens, 9,04% mulheres). Por seu lado, as mulheres são mais caracterizadas em “Corpo-Beleza” (4,82%), “Corpo-Força” (0,60%), “Delicadeza” (3,01%), “Independência” (2,41%), “Inocência” (1,20%) e “Uso da Voz” (39,8% das referências caracterizam mulheres, com 19,3% a caracterizarem homens neste aspecto). Há ainda determinadas subcategorias em que homens e mulheres são caracterizados igualmente, como em “Força” (2,41%) e “Racionalidade” (3,01%).

No capítulo seguinte será evidenciada a forma como se articulam estes diferenciais quantitativos, que revelam já presenças, ausências e visibilidades na representação das artistas de *metal* nas páginas da *LOUD!*

## CAPÍTULO VI

### DISCUSSÃO DE RESULTADOS: MULHERES-ARTISTAS ENTRE O SOM E O SILÊNCIO

Partindo da análise empírica apresentada no Capítulo V, pretende-se agora explorar as construções das artistas de *metal* que são elaboradas na narrativa hegemónica do discurso jornalístico. Compreender como são as artistas de *metal* representadas na páginas da *LOUD!*, como são as suas performances avaliadas, compreendidas e colocadas em sistemas de valor, como são interpeladas e como soam as suas vozes em resposta, será o trabalho a realizar neste capítulo, recorrendo para tal a excertos de artigos da revista que terão aqui uma função ilustrativa das representações possíveis das artistas. Se é nos artigos desta publicação sobre *metal* que teve origem a presente reflexão teórica e investigação empírica, fará agora sentido regressar a esse mesmo texto de partida, não sem antes se tecerem algumas considerações sobre a caracterização geral da revista em V.1. Perceber como actuam as produções de poder será um dos pontos centrais na análise do discurso de jornalistas e artistas na revista *LOUD!*.

#### VI. 1. – Discurso jornalístico sobre mulheres, um olhar crítico

A diferença nas representações de artistas mulheres e homens começa desde logo a evidenciar-se na contagem de artigos realizada, que destaca o profundo desequilíbrio existente na quantidade de discurso jornalístico que é dedicado a falar de mulheres e homens. Efectivamente, a reduzida presença de mulheres nas capas desta publicação, como tema ou destaque textual (*cf.* V1.1.), diz já desta diferença, evidenciando o minorado valor editorial que as mulheres têm como assunto jornalístico na *LOUD!*. A mesma diferenciação é reproduzida nas páginas interiores da revista, que aqui estão em análise.

Numa publicação que se debruça sobre bandas e música *metal*, há uma prevalência clara de projectos compostos exclusivamente por pessoas do sexo masculino, reflectida tanto ao nível das entrevistas – que em número esmagador dão voz a homens – como ao nível das críticas aos produtos musicais e às performances ao vivo (*cf.* V1.2.), sendo que neste último, a performance das artistas merece uma atenção quase residual. Mais importante do que as quantidades concretas de texto é a representação que é construída e mantida nestas páginas: aquilo que é dito sobre as artistas, a forma como é dito, o que é falado, o que é silenciado. O que é, assim, tornado visível e o que fica escamoteado.

#### VI. 2. – A unidade social da banda

Inicia-se esta reflexão partindo daquele que é o elemento mais caracterizado em todo o *corpus*. A centralidade das bandas para a subcultura e o discurso do *metal* é tornada evidente nesta análise, indo ao encontro da sua constituição como unidade social fundamental deste género musical (*cf.* Cap. I). Os mecanismos da criação colectiva, as dinâmicas internas que movem as bandas e as definições são parte fundamental do discurso da *LOUD!*, enquadrando a multiplicidade de temas que se geram a partir deste núcleo “banda”. Com efeito, é a partir da banda que se fala de música, de composição, de performance, de produtos musicais. É a partir da banda que os jornalistas partem para as críticas às performances ao vivo e em estúdio. São as bandas que se revelam nas entrevistas. E é a partir da banda que são configuradas as presenças e ausências das mulheres artistas.

Definir a banda e definir música são duas partes de uma mesma equação, porque não há música sem a unidade banda para um processo de criação e performance colectivas.

«Parte do que fizemos entre o primeiro álbum e agora, fala de coisas que aconteceram à banda, dos sonhos que tínhamos na música (...). Para mim [*“The Dream”*] (...) descreve o que atravessámos e o que temos para sonhar» (Entrevista com Chris Horworth, *In This Moment*, *LOUD!* n° 95).

«Penso que (...) nos conhecemos tão bem agora, que se torna mais fácil discutir o que fazer e como compor. Temos crescido como banda e como membros, temos objectivos comuns, (...) e sabemos onde *Lacuna Coil* tem de estar e o que tem a fazer.» (Entrevista com Cristina Scabbia, *Lacuna Coil*, *LOUD!* n° 98).

«(...) os *Thee Orakle* sobem ao palco e nota-se, desde novo [*sic*], que a banda se mostra cada vez mais madura (...). Numa autêntica experiência-limite de resistência ao calor o colectivo transmontano gozou do melhor som da noite (...)» (Crítica a concerto, *Thee Orakle*, *LOUD!* n° 113).

Estes exemplos apontam para uma personificação da identidade “banda”, como implicando crescimento, evolução e mudança. A banda é, assim, o ponto de fusão de sonhos e realizações dos seus membros. “Ser” banda é visto com fundamental para a experiência musical:

«Claro que as diferentes personalidades que agora constituem os *Tristania* se relacionam de forma diferente e têm concepções musicais diferentes. (...) No entanto, houve a preocupação de todos em (...) conservar também o espírito dos *Tristania*. (...) Não é um compromisso, porque não sentimos ter perdido nenhuma liberdade, é sim aprender a “ser” *Tristania*» (Entrevista com Mariangela Demurtas, *Tristania*, *LOUD!* n° 116).

É fundada nesta unidade e na sua dinâmica interna, que se parte para a discursificação do fazer música. A música é o núcleo discursivo da *LOUD!*, surgindo referida com recurso extenso à adjectivação e ao conhecimento subcultural partilhado entre jornalistas e leitores, sobre os diferentes subgéneros musicais.

«(...) uma base assim dá à música uma tendência natural para o *doom*, a que os *Cantata Sanguis* acrescentam influências góticas, um *groove* negríssimo, pózinhos *black metal* e pormenores deliciosos como os instrumentos de sopro» (Crítica a álbum, *Cantata Sanguis*, *LOUD!* n° 95).

«A música e a melodia são sempre o que interessa. (...) Podemos ter riffs de thrash *metal* (...), lado a lado com paisagens musicais ambientais (...) sem se atrapalharem uma à outra. O universo musical é um cosmos tão grandioso e usar esse cosmos como fonte de inspiração infinita é o melhor que pode acontecer a um compositor» (Entrevista com Lanvall, Edenbridge, *LOUD!* n° 113).

Artistas e jornalistas partilham de uma linguagem comum para descrever a música, lidando com terminologias específicas à subcultura. A música só pode ser falada através da sua sucessiva adjectivação, procurando-se com palavras descrever aquilo que é, não apenas, imaterial, mas também fonte de sensações. É desta forma que a música é construída pelos artistas como algo essencial, puro, desligado do mundano e associada a um sentimento de satisfação pessoal inerente:

«Se ouvirmos música que é real, boa, autêntica e que vem do coração, então tudo o que seja extra-musical não importa. (...) Existe tanta música "industrializada" lá fora, música apenas "produzida" (...) e as pessoas estão a ficar fartas disso, por isso estão constantemente à procura de alguma coisa fora desse tipo de formatação, algo que seja real» (Entrevista com Tuomas Holopainen, *Nightwish*, *LOUD!* n° 98).

A ideia da música que deve “vir do coração” para ser considerada verdadeira, constrói noções de legitimidade e autenticidade musicais. Cria-se assim um espaço de delimitação de fronteiras onde actuam definições do Eu e do Outro, daquilo que está dentro do género ou fora – isto é, aquilo que é verdadeiramente *metal* e aquilo que não é suficientemente *metal* – construindo-se um sistema de valores. O afastamento dos artistas da ideia da música como produto de consumo actua nesta valoração de uma autenticidade artística, em que as criações não são, supostamente, afectadas por noções extra-musicais e perspectivas de recepção:

«Nunca escrevemos nada para agradar a ninguém. O que se pode ouvir no disco é o que sentimos ser correcto e natural. (...) não pensamos nas opiniões dos outros quando compomos ou ensaiamos material novo.» (Entrevista com Johnny Plague, *Winds of Plague*, *LOUD!* n° 104)

«(...) A nossa postura na música não é nada mercantil, apenas fazemos aquilo de que gostamos, nem deve ser de outro modo, senão seria uma condicionante.» (Entrevista com João Vaz, *CineMuerte*, *LOUD!* n° 98)

Subjacentes ao fazer música estão a satisfação pessoal dos artistas com o trabalho realizado, mas também as dificuldades e sofrimentos que, por vezes, presidem à criação musical, servindo de inspiração, de motor de criatividade, de propulsor de emoções. Sofrimento e satisfação combinam-se no acto criativo:

«(...) a [música] “*Protection*”, é muito importante para mim porque escrevi as partes vocais desse tema quando uma grande amiga minha perdeu a mãe para uma doença grave e, quando recebi a notícia, estava em casa precisamente a trabalhar nessa música... nessa altura tudo me saiu de uma maneira espontânea e ficou logo com a forma que tem agora» (Entrevista com Mariangela Demurtas, *Tristania*, *LOUD!* n° 116)

«O [álbum] “*Dark Passion Play*” nasceu da maior tristeza, melancolia e sentimentos negros que se podem ter... mas já comecei a compor músicas para o próximo álbum e sinto-me igualmente – se não ainda mais – inspirado, só que por coisas diferentes. Sinto-me muito mais leve hoje em dia e comecei a ver a beleza do mundo e das pessoas à minha volta» (Entrevista com Tuomas Holopainen, *Nightwish*, *LOUD!* n° 98).

### VI. 3. – Quando as mulheres estão nas bandas

Quando se fala de bandas com membros que são mulheres, caracterizá-las revela-se fundamental. As artistas que operam no *metal* podem ser vocalistas, instrumentistas, compositoras de música e letras ou acumular simultaneamente todas estas posições. Há, no entanto, uma tendência de representação para tornar mais visíveis as vocalistas e escamotear a existência de mulheres instrumentistas e compositoras, o que está patente no número reduzido de artigos que referem performances de instrumentistas (*cf.* V.1.2.). A vocalista é destacada no discurso jornalístico como frente – a fachada – e centro dos grupos musicais:

«A vocalista Ruby Roque parece ser um poço de personalidade vocal, oscilando entre um tom mais agressivo (onde faltam apenas limar alguns pormenores que passam pelo exagero dos gritos) e as partes melódicas, que são claramente o seu forte. A composição da banda (...) parece estar ao serviço da vocalista» (Crítica a Álbum, *Witchbreed*, *LOUD!* n° 101).

O centralizar das vocalistas não lhes parece garantir, necessariamente, credibilidade enquanto *performers*. Como vemos acima, o discurso é construído com base na incerteza: «parece» que a vocalista é «um poço de personalidade vocal», mas isso não quer dizer que o seja. A ideia da «personalidade vocal» pode ter um potencial elogioso, mas encaixa as capacidades vocais como algo natural à vocalista, algo que lhe é próprio, e que portanto não é trabalhado. Quando, nesta crítica, se fala realmente de técnica, é apenas para destacar imperfeições – «limar alguns pormenores» – e assim torná-las mais visíveis. E de facto, a avaliação da performance vocal é aqui feita com mais atenção aos aspectos em que a vocalista precisa, segundo o jornalista, de melhorar. A função de crítico especializado justifica a presença deste tipo de afirmações, mas não explica a tendência para este tipo de discurso quando se fala de mulheres. O destacar de características menos positivas contribui para o realçar de um discurso que vê as vocalistas como não sendo músicas ou *performers* no mesmo sentido que os instrumentistas o são (*cf.* III.3.).

O associar do masculino com a técnica e criação artística cerebral (*cf.* III.3.) pode estar por detrás da sub-representação das mulheres instrumentistas no discurso. O excerto abaixo é uma das raras referências que caracteriza sumariamente uma instrumentista, elaborando sobre a importância deste membro na sonoridade do grupo, bem como sobre a sua performance musical.

«Estreia absoluta é a de Katie Stone, elemento que acaba por contribuir para uma certa revolução no próprio som do grupo. Há cerca de uma década que os *My Dying Bride* não incorporavam, de forma tão veemente, (...) o violino. Stone faz bom uso (em todos os temas) desse apetrecho de melancolia romântica em que acaba por se tornar este trabalho, e assegura também os teclados.» (Crítica a Álbum, *My Dying Bride*, *LOUD!* n° 98)

Trata-se, aqui, de uma instrumentista que aproxima a música de sentimentos como «melancolia romântica», tendenciosamente vistos como femininos. E, no entanto, é interessante verificar que o género feminino não é tão evidenciado (como no caso das vocalistas), talvez devido ao facto de o violino e os teclados serem também instrumentos estereotipados como femininos (Abeles, 2009) e não haver, assim, um conflito claro com as noções de género que actuam na subcultura.

Dá-se assim um movimento que torna as vocalistas mais visíveis enquanto mulheres e por serem mulheres e que tende a não destacar o género de forma tão insistente quando se tratam de instrumentistas, embora mantendo-o de forma mais subtil no discurso. Mas o mesmo já não acontece, quando as instrumentistas se apoderam de instrumentos significativamente codificados como masculinos, como a guitarra (*cf.* Cap. I). Aqui a sua credibilidade como instrumentista é posta em questão. É o que acontece com Susan Gerl, única instrumentista a ser entrevistada em todo o *corpus* recolhido. A primeira pergunta do jornalista vai no sentido de saber que razões presidiram à candidatura desta guitarrista a um lugar na banda:

«Tentando evitar pôr-te a questão da forma mais óbvia... gostaria apenas de saber porque é que te propuseste à vaga de guitarrista nos *God Dethroned*. Sabia que eles estavam à procura de guitarrista e já os conhecia há muito tempo... (...) A razão principal, além de gostar da música, é que gostaria de tocar num nível mais profissional. Já toquei em bandas durante quinze anos e sempre quis alcançar mais, mas infelizmente isso nunca aconteceu com nenhum dos projectos em que estive envolvida no passado. Portanto, tive esta oportunidade de passar para o nível seguinte e isso foi o que mais me atraiu, confesso» (Entrevista com Susan Gerl, *God Dethroned*, *LOUD!* n° 101).

Apesar da resposta da guitarrista ir no sentido da sua profissionalização como artista, mais de metade do artigo é depois dedicado a perguntas pessoais, relativas aos seus gostos em relação a música, a que tipo de concertos vai e, também à sua aprendizagem do instrumento. Perceber porque é que esta mulher decidiu aprender a tocar guitarra torna-se a questão fundamental:

«(...) comecei a tocar guitarra porque adorava tanto a música, que queria fazer mais do que apenas ouvi-la. Adoro a guitarra porque é muito versátil, podemos fazer muitas coisas com ela. Também podia tocar baixo, mas não era tão apelativo... não gosto tanto desse instrumento porque não se pode fazer tantas coisas como com a guitarra no que diz respeito aos *riffs* e solos. Adoro música, por isso queria expressar a minha adoração pelo *death metal*» (Entrevista com Susan Gerl, *God Dethroned*, *LOUD!* n° 101).

A preferência da artista por um subgênero considerado extremo (*death metal*<sup>38</sup>) é posteriormente motivo de surpresa, com as perguntas a remeterem para as actividades da instrumentista, prévias ao seu trabalho com a banda. Neste processo, a profissionalização referida pela artista ao início é relegada para segundo plano, como aspecto menos relevante do que a personalidade da mulher (e não da instrumentista).

Mais importante do que saber se é ou não mais rara a existência de mulheres instrumentistas em relação a homens (*cf.* Cap. III.3.), é compreender que é a sub-representação das instrumentistas que cria a ideia da sua raridade e que mais potencia a reprodução contínua do mesmo estado de coisas. As construções de género que naturalizam o papel de vocalista e a sua constante reiteração em discurso, contribuem para a existência de uma maior quantidade destas representações, conduzindo a um apagamento da variedade de papéis que as mulheres podem assumir.

#### VI. 4. – Vozes dos jornalistas, vozes das artistas

«Entre duas digressões importantes, falámos com Cristina Scabbia, uma vocalista bem mais substancial e esclarecida que o rótulo de *sex-symbol* que se lhe associa habitualmente.»  
(Entrevista *Lacuna Coil*, em *LOUD!* n° 98)

Levantam-se neste *corpus* duas vozes gerais: a voz dos jornalistas da revista, gerida pelas regras do discurso jornalístico (*cf.* Cap. III), que referencia os artistas na terceira pessoa e estabelece avaliações dos produtos musicais e das performances (através das críticas), bem como interpela os artistas (nas entrevistas); e a voz dos artistas, com atenção em particular, às vozes das artistas na primeira pessoa, a que temos acesso através das entrevistas. Se o discurso jornalístico está, como vimos, imbuído de uma lógica e ideologia masculinas (*cf.* Cap. III), as vozes das artistas poderão ainda assim soar de forma distinta, quando lhes é dada a palavra. No entanto, as artistas interpeladas têm que necessariamente responder à voz do jornalista, ao que lhes é perguntado e ao que sobre elas é dito. Há portanto, aqui, uma perspectiva tensional, uma vez que são os jornalistas a apresentar aos leitores os seus interlocutores, contextualizando-os e dando-lhes, precisamente, a palavra. É o que é feito no excerto acima, em que se procura legitimar aquilo que a vocalista tem a dizer, sem por isso deixar de referir o rótulo de *sex-symbol* (dando a entender que se trata de um rótulo já previamente atribuído por outrem). Mesmo quando o discurso procura fugir ao estereótipo, há ainda assim um atribuir de rótulos que podem não permitir à artista um descolar total da posição em que é colocada.

---

<sup>38</sup> Subgênero de *metal* que se desenvolveu a partir do *trash metal* nos anos 80. A sua sonoridade é intensa, rápida e complexa, associada geralmente a letras com temáticas mórbidas e macabras sobre sofrimento e violência. (*cf.* Phillips & Cogan, 2009: 62)

Simultaneamente, a forma como as mulheres artistas são apresentadas pelos jornalistas é distinta daquela usada para referir os homens artistas, mesmo num *corpus* que dá ênfase a bandas que se compõem também por mulheres. Os homens artistas são chamados a analisar – a pensar racionalmente as actividades e processos criativos das bandas – e são nomeados pelas suas funções artísticas, bem como reconhecidos nos seus agenciamentos:

«O guitarrista, vocalista e compositor Morten Veland aceitou analisar o actual momento dos *Sirenia* connosco (...)» (Entrevista com *Sirenia*, *LOUD!* n.º 95)

«Thorsen ajudou-nos a analisar um poder de resistência que deu todo um novo sentido ao chavão "o que não nos mata, torna-nos mais fortes."» (Entrevista com *Trail of Tears*, *LOUD!* n.º 101)

Por seu lado, as mulheres artistas não têm a palavra, mas é-lhes *dada* a palavra: não são elas que falam com propriedade e em posse do seu agenciamento – mas é-lhes permitido falar. Também podem ser elas a conduzir a conversa, mas é a revista e o jornalista (transportando os leitores) que «partem à descoberta». Mais uma vez, o agenciamento parece actuar sobre elas e não ser algo que lhes pertence:

«Em directo para a *LOUD!*, demos a palavra a Mary.» (Entrevista com *Tristania*, *LOUD!* n.º 116)

«Apostados em divulgar o que de melhor se produz em termos de música de peso, partimos à descoberta desta promissora banda e deixámo-nos conduzir pela mão da vocalista Micaela Cardoso» (Entrevista com *Thee Orakle*, *LOUD!* n.º 98).

É pouco o espaço dado às artistas para falarem em nome próprio. Antes, elas são mais faladas por outros: é maior a quantidade de discurso que sobre elas é produzido do que aquele que elas mesmas podem produzir. A este desequilíbrio vêm adicionar-se as formas como é permitido às artistas articular o seu discurso, aquilo a que devem responder e como o devem fazer. A forma da interpelação condiciona a forma da resposta.

É neste tipo de peça jornalística que se evidencia como o centralizar da figura da mulher, no caso do *female fronted metal*, tem certo impacto discursivo, uma vez que em todos estes artigos as mulheres são as interpeladas ou são tópico da conversa (*cf.* Cap. VI.2.), revelando que a sua referencialidade é aqui bastante elevada (o que não acontece ao nível das críticas). Destaca-se aqui o pendor para uma maior incidência na personalidade das artistas, em comparação a uma menor atenção jornalística dada às suas performances. É certo que o acesso a uma opinião pessoal é característica deste género jornalístico, mas não deixa de se remeter aqui as artistas para um privado e pessoal, que produz um afastamento da performance pública, dos processos de criação e da profissionalização. Assim, perguntas sobre sentimentos, ou sobre o prazer em cantar ou realizar performances, ou mesmo sobre

realização pessoal e felicidade, reinscrevem sucessivamente as artistas no domínio privado e, conseqüentemente, operam para as reinstalar na sua condição de mulheres, afastando-as da condição de artistas.

## VI. 5. – O *female fronted metal* na *LOUD!*

Um dos objectivos deste trabalho é, precisamente, perceber como é construída, no discurso desta revista, a representação das artistas no *female fronted metal*, e como é operacionalizado no discurso o movimento de sinédoque que funda a sistematização e segregação ideológico-económica das actividades e criações musicais das mulheres (cf. Cap. II.3.). O termo *female fronted metal* é usado no *corpus* em análise apenas duas vezes (cf. Cap. V.2.):

«Waldemar Sorychta, habituado aos domínios *female fronted* através dos seus *Eyes Of Eden*» (Crítica de álbum, *ReVamp*, *LOUD!* n° 113)

«[álbum] Multifacetado, completo e suficientemente forte para cravar um nicho próprio numa cena sobre-povoada como a do *female fronted metal*.» (Crítica de álbum, *Witchbreed*, *LOUD!* n° 101)

Só nestas duas utilizações do termo já se começa a delinear um espaço *outro*. Por um lado, trata-se de um domínio que está à parte e, igualmente, de um espaço «sobre-povoado», apontando para um excesso de projectos com este rótulo no mercado. Neste contexto, considera-se necessário um projecto ser «suficientemente forte» para aqui subsistir. Em vez do termo *female fronted*, a revista recorre mais frequentemente ao termo “feminino” para marcar precisamente as bandas consideradas de *female fronted metal*: «*metal* de vocalizações femininas», «têm cordas vocais femininas», «*metal* bombástico no feminino», «mais uma banda com voz feminina», «liderada por uma voz feminina», «*metal* em feminino», entre outras que poderiam ser citadas. Ao caracterizar como *femininas* as produções das artistas, a música que fazem e as suas vozes, dá-se uma produção reforçada da visibilidade da mulher, mas esta é uma visibilidade que intensifica a construção destas presenças como anomalias. Como se destaca em seguida, o termo “feminino” segrega e isola estas criações e torna tendenciosamente visíveis as mulheres que se encontram no papel de vocalistas, escamoteando outros papéis que possam ter na música.

### VI. 5.1. – Quando a presença de mulheres adjectiva a banda

«Uma das referências da vossa banda está, com efeito, na voz da Sofia. Por ser diferente da norma é ela que confere a distinção à música.» (Entrevista com *CineMuerte*, *LOUD!* n° 98)

Uma mulher como vocalista marca a banda e a música feita. O papel das mulheres é reconhecido como relevante na posição de vocalista, como a citação acima destaca, mas isto não significa que daqui esteja ausente uma produção de discriminação assente,

precisamente, numa produção de visibilidade. A forma como o discurso está construído estabelece uma particularidade – as mulheres tornam-se *aquilo* que *caracteriza* as bandas. Isto vai ao encontro de um dos sentidos linguísticos da expressão *female fronted* (cf. Cap. II.2.), que coloca a mulher como a superfície, a frente, a face mais visível (*front*) do grupo. A sua presença é considerada digna de nota e implica uma referência que as comuta num adjectivo dos próprios grupos musicais. Esta operação discursiva e representacional produz um destacar da figura feminina que canta – que se torna a *imagem* da banda – e cuja presença transfigura todo o discurso elaborado em redor dos produtos e performances musicais das bandas em questão. É neste sentido que a centralidade da mulher é essencial para as definições da banda, como demonstrado empiricamente (cf. Cap. V.6.):

«Maria Brink, como figura central do quinteto, é a simbiose da raiva incontida com a melodia sentimental, ajudando a que os *In This Moment* acabem por soar como uma das bandas com voz feminina (de potenciais massas) mais estimulantes da actualidade.» (Crítica a álbum, *In This Moment*, *LOUD!* n° 113)

A vocalista Maria Brink é a marca deste grupo de músicos: ela é a «figura central do quinteto» e é ela que faz desta, «uma das bandas com voz feminina (de potenciais massas) mais estimulantes da actualidade». A centralidade da vocalista é marcada pelo seu género, inscrevendo-a num conjunto de bandas, não simplesmente de *metal*, mas de *metal* com voz feminina, um subconjunto, à parte, de bandas. A voz *feminina* é aqui o *carácter* dessa marca de diferença; mais do que a música, é a vocalista que é a marca do grupo, a *anomalia* de que se deve falar. Se esta construção deriva, em parte, do estabelecimento da banda como instituição masculinizante (cf. Cap. II.6), ela serve também para uma marginalização continuada destes projectos musicais e das artistas, porque o que é aqui marcado não é apenas a vocalista enquanto membro do grupo, mas sim a artista enquanto *mulher*, portanto, enquanto sujeito do seu género. O que é considerado *diferente* neste espaço do *metal* é a presença de alguém do género feminino, cuja voz transfere o grupo e a música para o universo paralelo das bandas com voz feminina. Paralelo, porque lhe é retirado o enquadramento discursivo com outras bandas que não sejam marcadas por esta característica, e que leva à necessidade de argumentação em torno de questões de legitimidade.

#### VI. 5.2. – A defesa de uma legitimidade

«Vocês tocam *metal* e têm uma voz feminina, o que pode ser uma descrição ambígua nestes dias. Que argumentos consideras que os *In This Moment* têm para se destacarem da imensidão de bandas com raparigas a cantar?» (Entrevista com *In This Moment*, *LOUD!* n° 95)

Perguntas como a acima citada são frequentes, e parte fulcral das produções de poder que concretizam no discurso este movimento de sinédoque que coloca as mulheres como características adjectivantes dos produtos e grupos musicais. Esta caracterização é dada na articulação entre «*metab*» e presença de «voz feminina». A combinação destas duas categorias é aquilo que, de acordo com o jornalista, requer a necessidade de uma argumentação por parte do artista interpelado, que é chamado a defender a legitimidade da música do colectivo e, mais do que isso, a apresentar razões que a *distingam* de outros projectos, que supostamente lhe são semelhantes ou iguais. Acontece que o que funda esta semelhança não é a sonoridade dos produtos musicais, mas o facto de serem grupos com «raparigas a cantar». Assim, ter «raparigas a cantar» torna-se a característica mais relevante desta e das outras bandas assim referidas. Ter «raparigas a cantar» é o elemento que levanta a dúvida – «pode ser uma descrição ambígua» – e que obriga os artistas a *explicar* e *justificar*, a presença de uma artista que é do género feminino. Efectivamente é isto que os artistas são chamados a fazer:

«Bom, penso que a nossa música fala por isso. Somos uma banda de *rock/metal* com uma vocalista/berradora, não penso que sejamos góticos ou qualquer coisa assim, o que nos separa (...) desse tipo de bandas. (...) penso que não podemos ser comparados a nenhum desses grupos, é aí que reside uma das nossas virtudes.» (Entrevista com Chris Horworth, *In This Moment*, *LOUD!* n° 95)

«Por vezes temos mesmo de ter argumentos porque começa a parecer que temos de defender a escolha pelo tipo de música que decidimos seguir... Penso que a virtude dos *Autumn* está na sua postura mais *rock*. Somos menos orquestrais que as outras bandas, não temos aquela voz operática.» (Entrevista com Jan Grijpstra, *Autumn*, *LOUD!* n° 98)

A necessidade de descolagem do rótulo parece ser aqui central, mesmo quando os artistas reconhecem o peso desta imposição. A «virtude» destas bandas só pode residir no facto de não serem iguais e a sua defesa vai no sentido de se distanciarem de outras bandas com que são comparadas. Falar de música é a forma que os artistas escolhem para legitimar as suas criações, procurando distanciar-se de subgéneros musicais com os quais não se identificam ou não se querem identificar. Mas esta defesa será, em última análise, um acto que não pode ser concretizado, porque o que está aqui a ser comparado já não é música e subgéneros (como acontece com as bandas masculinas), mas sim uma comparação que se localiza *única e exclusivamente* na mulher como o elemento que torna iguais estes diferentes grupos. Em última análise, a única defesa possível para estas bandas se distinguirem de outras seria não terem uma «rapariga a cantar», porque é isso, afinal, que é apontado como factor de ilegitimidade.

É precisamente esta hetero-imposição, ao remeter para todas as bandas que têm mulheres a cantar, que transforma a etiqueta *female fronted metal* num ‘pseudo-subgénero’ musical. As artistas são consideradas como encaixando necessariamente neste espaço nomeado, independentemente das diferenças na música que fazem. Mesmo sendo musicalmente distintas são coladas a um único rótulo ou delimitação, dando a impressão de repetitividade, de falta de originalidade e de ausência de variedade. Constrói-se deste modo uma certa visão das artistas como artifícios gastos, um produto demasiado oferecido:

«Têm o *gimmick* gasto da menina aos berros e depois a cantar como se fosse uma santinha (...).» (Crítica a Álbum, *Invrestledabearonce*, *LOUD!* n.º 104)

O facto de se fazer estas categorizações recaírem sobre as diferentes artistas, bandas e produtos musicais possibilita a construção de um discurso que perpassa ideias de saturação de mercado: excesso de bandas e excesso de produtos musicais e, como consequência, excesso de mulheres a fazer música *metal*. A caracterização deste ‘pseudo-subgénero’ como «sobre-povoado», como incluindo uma «imensidão» de bandas, cria, de forma performativa, aquilo que nomeia: há um excesso de bandas porque o discurso as produz como iguais. A perversidade desta construção acaba a ocultar o facto mais óbvio: são os projectos com homens a cantar que existem em maioria, e não os projectos com mulheres a cantar, que são, como se reflecte neste *corpus*, apenas uma pequena porção de todo o *metal* que é falado e representado. O evidenciar de uma falsa maioria ou falso excesso apaga aquela que é na verdade a hegemonia neste espaço: bandas masculinas, com homens como vocalistas, que são a normalidade inquestionável e mantida inquestionada.

Esta necessidade de legitimar as criações e as bandas de e com mulheres é reconhecida pelas próprias artistas, que optam por ‘defender’ as suas criações também explicitando diferenças de sonoridade e características próprias aos seus projectos. Mas, por vezes, também esta necessidade de legitimação imposta é colocada em causa:

«Muitas vezes perguntam-me o que acho desta questão das mulheres que cantam em bandas... e estou um bocadinho cansada de ouvir a ideia que as pessoas têm das mulheres neste meio, porque só olho para mim como uma profissional. Cumpro a minha função e não presto atenção ao género ou à sexualidade, comparada com os outros. Ou seja, sou uma vocalista – não há género na voz e na música.» (Entrevista com Cristina Scabbia, *Lacuna Coil*, *LOUD!* n.º 98)

Apesar do posicionamento desta vocalista, que questiona a insistência na necessidade de uma argumentação defensiva, a sua resposta evade o cerne das operações de poder, ‘des-genderizando’ a música e negligenciando a construção elaborada da sua imagem e representação discursiva como mulher além de artista.

### VI. 5.3. – Quando o *female fronted metal* é melódico

«Este disco marca o regresso da voz da Cathrine Paulsen à vossa música. Pensaste nela porque tinhas já equacionado fazer um disco mais gótico ou aconteceu precisamente o contrário – foi a voz dela que levou a vossa sonoridade mais para esse lado?» (Entrevista com *Trail of Tears*, *LOUD!* n° 101)

Para além de um discurso de saturação e da necessidade de legitimação há um estigma adicional que opera no *female fronted metal*, surgindo associado aos subgéneros mais melódicos de *metal*, aqueles que são considerados na subcultura como menos extremos e que podem ser questionados como não sendo suficientemente *metal* (cf. Cap. I e Cap. II.3.). As sonoridades melódicas, sinfónicas ou góticas (cf. Cap. II.3.) são alvo de alegações de inautenticidade no interior do espaço de contestação do *metal*, precisamente por se considerar que se podem prestar a um consumo mais generalizado e um público menos restrito (do que aquele que caracteriza especificamente o *metal*) e, por consequência, mais *mainstream*. Os artistas têm assim mais um rótulo do qual se demarcar:

«Não é que refute, mas quando penso em bandas de *metal* gótico(...) não penso numa banda como os *Lacuna Coil* que são, provavelmente, mais *rock*. (...) acho que seria demasiado simplista chamar uma banda de gótica, só porque os seus membros vestem de preto e branco...» (Entrevista com Cristina Scabbia, *Lacuna Coil*, *LOUD!* n° 98)

«Não sei, mas não penso que sejamos uma banda gótica, pelo menos, no modo de vida. Compreendo que isso se tenha espalhado a partir do momento em que bandas como os *The Gathering*, *Within Temptation* e outras exploraram um pouco esse canto e, a seguir, todas com uma vocalista estavam condenadas a essa descrição» (Entrevista com Jan Grijpstra, *Autumn*, *LOUD!* n° 98)

Assim, as bandas consideradas de *female fronted metal* cuja sonoridade é mais melódica são duplamente questionadas na sua legitimidade e autenticidade: por terem uma mulher como vocalista e por fazerem música melódica. Mais, como nota Jan Grijpstra da banda *Autumn*, citado acima, o facto de existir uma mulher a cantar coloca como expectativa, ainda antes de a música ter sido ouvida, a hipótese de se tratar de música gótica. A estereotipização destas sonoridades leva a que sejam vistas, no interior das definições da música *metal*, como menos autênticas, precisamente devido a esta associação com o feminino e com ideias de suavidade. Também as vozes soprano<sup>39</sup> ou operáticas que actuam no *female fronted metal* se adicionam a esta expectativa, por se entender que se distanciam das vocalizações consideradas agressivas, o que pode colocar em causa a sua legitimidade, por possível associação com a suavidade, subtileza e delicadeza.

Ainda, as possibilidades de promiscuidade da música *metal* mais melódica com a música *pop*, comercializada, adicionam a esta expectativa negativa no campo do *metal*, produzindo no discurso sobre *female fronted metal*, nova segregação. É interessante verificar como, sob esta perspectiva, o valor de mercado desta etiqueta – e o facto de a presença de

---

<sup>39</sup> Termo musical que denomina o timbre de voz feminina mais agudo no registo vocal humano.

uma mulher ter valor de mercado – é visto como algo que retira autenticidade à música e às bandas, revelando a existência de um *double standard*, no sentido em que grupos masculinos de *metal* que vendem milhares de discos e bilhetes de concertos não são necessariamente questionados ao nível da sua qualidade musical e legitimidade artística. Isto pode em parte acontecer porque se nega às artistas uma capacidade de agenciamento, e elas são vistas como artifícios utilizados com objectivos de comercialização:

«...a banda soube evoluir e está agora um pouco acima da média no que ao *metalcore/death metal* melódico diz respeito, com o trunfo da voz de Alissa bem usado.» (Crítica a Álbum, *The Agonist*, LOUD! nº 98)

Este enquadramento discursivo revela, por exemplo, que a voz desta artista é usada como um trunfo da banda, mas é usada *pela* banda, por outrem. A vocalista não é aqui considerada a autora deste agenciamento, nem dona da sua voz.

#### VI. 5.4. – Expectativas de sucesso limitadas ao feminino

«(...) mais um disco de voz feminina e melodias melodramáticas.» (Crítica a álbum, *Amberian Dawn*, LOUD! nº 101)

«(...) *metal* bombástico no feminino de inspirações sinfónicas, sem escamotear peso.» (Crítica a álbum, *ReVamp*, LOUD! nº 113)

«(...) uma das bandas com voz feminina (de potenciais massas) mais estimulantes da actualidade.» (Crítica a álbum, *In this Moment*, LOUD! nº 113)

«(...) sendo que és hoje um ícone do *metal* em feminino» (Entrevista com *Lacuna Coil*, LOUD! nº 98)

«(...) mais um decidido passo em frente (...) para uma previsível *pole-position* do *metal* de vocalizações femininas.» (Entrevista com *Leaves' Eyes*, LOUD! nº 104)

«(...) Neil é uma das melhores *frontgirls* no género.» (Crítica a concerto, *Theatre of Tragedy*, LOUD! nº 110)

A utilização do termo feminino, por parte dos jornalistas, como aquilo que adjectiva, descreve e caracteriza trabalhos musicais, bandas, música, vozes, serve a circunscrição do espaço onde as mulheres artistas podem actuar no *metal*, funcionando de forma segregadora.

As comparações entre bandas com mulheres como vocalistas são frequentes, num intuito de fornecer alguma referencialidade aos leitores. Mas, como se defende neste trabalho, há uma lógica perversa por detrás deste suposto contextualizar, que actua subtilmente para produzir a lógica de que a música feita por mulheres não é igual apenas por ser feita por/ou incluir mulheres. No entanto há, por detrás de formulações como aquelas citadas acima, um pressuposto de homogeneidade e equivalência entre todas as produções musicais de mulheres. Esta segregação produz a obliteração das diferenças e da variedade das artistas e das suas criações, ao mesmo tempo que as distingue como um todo

e as separa daquela que é considerada a norma, isto é, dos *performers* masculinos. Mas a produção mais problemática que se dá com enquadramentos como os citados acima é uma pré-determinação de uma expectativa de sucesso prescrita – isto é, confinada ao género (feminino) da *performer*. Assim, um álbum só pode ser «mais um disco de voz feminina», a música será «*metal* bombástico no feminino», as bandas podem ser das mais estimulantes da actualidade – mas das mais estimulantes com *voz feminina*. As artistas e os seus projectos até podem alcançar a «*pole-position* do *metal* de vocalizações femininas» e, inclusive, serem consideradas «uma das melhores *frontgirls* do género» ou «ícone[s] do *metal* em feminino». Sempre *do* feminino, *no* feminino – o espaço circunscrito e possível para o sucesso de mulheres artistas é este. Dentro desta lógica, uma banda com mulheres não pode ser comparada *fora* do feminino – a comparação com bandas que não têm mulheres torna-se difícil, senão quase impossível. Este discurso opera e reinstaura, assim, sucessivamente, uma normalização dos *performers* masculinos, a cujo estatuto as artistas estão discursivamente impossibilitadas de aceder. A norma masculina actua assim como Butler (2004) descreve, «operando nas práticas sociais como o *standard* implícito de normalização» (*idem*: 41). Mantém-se, deste modo, a barreira a uma possível normalização das mulheres no espaço de criação de música *metal*. A excrição do feminino (*cf.* Cap. III), que actua produtivamente no *metal*, cria um espaço específico de actuação deste feminino, possibilitando, precisamente, que ele continue a ser *excrito* das restantes produções. Este terá que ser, assim, o espaço onde as artistas articulam a sua posição contraditória de mulheres e *performers* – a explorar seguidamente.

#### VI. 6. – Criações e Performances das artistas de *metal*

Como revelam os dados expressos (*cf.* Cap. V.6.), embora as representações das mulheres nos artigos em análise, incidam mais nas mulheres como *performers* e criadoras é paradoxal que esta caracterização não remeta significativamente para capacidades de composição, ou para a avaliação das performances musicais em estúdio e ao vivo. Destaca-se, assim, o facto de as representações oferecidas pelo discurso jornalístico não enfatizarem a multiplicidade de papéis que as artistas podem assumir, tendendo antes para uma uniformização na ênfase dada a algumas destas funções, em detrimento de outras.

Na performance ao vivo, as artistas podem, de facto, ser consideradas centrais (e esse facto ser destacado), mas apesar dessa suposta importância pouco é dito sobre as suas performances. O discurso que é efectivamente produzido surge repleto de marcas de género, imbuído de ideias de surpresa:

«(...) como se as circunstâncias deste concerto já não fossem bizarras o suficiente, a responsável pela organização do evento subiu ao "palco" sob o nome *Can't Sing For Shit* e, sozinha e com muita coragem, interpretou diversos temas (...). A maior parte da sua autoria, mas também com algumas versões surpreendentes (...) Estranhamente, resultou bem, e introduz um conceito totalmente novo.» (Crítica a concerto, *Can't Sing for Shit*, *LOUD!* n° 98)

«...de muita intensidade se fez esta actuação, com um teor muito ritualista, ao ponto do hipnotismo, revelando como a invulgar diva pode ser camaleónica na aproximação à sua música e às suas performances. (...) a figura materna/demoníaca de *Jarboe* consome a atenção de todos os que se encontram na sua órbita.» (Crítica a concerto, *Jarboe*, *LOUD!* n° 101)

O enquadramento discursivo da artista que sobe ao palco é dado como algo surpreendente, porque subjaz a ideia de que este lugar de performance pública não é o seu espaço próprio. A surpresa com os resultados positivos é reforçada e notada sucessivamente, contribuindo para a visão das artistas de *metal* como algo raro e estranho. Quando as performances têm qualidade são tratadas como excepção, mantendo-se a marginalização. Ao mesmo tempo operam aqui marcas de género que adjectivam a performance e a mulher em palco como «diva», «camaleónica», «figura materna/demoníaca», termos que mitificam a imagem da artista numa Mulher inexistente e fantástica. Constrói-se assim o talento artístico como algo descolado das *performers* reais.

As artistas são também, frequentemente, associadas a homens artistas, instrumentistas, compositores, produtores, não num sentido de integração do seu trabalho ou equiparação, mas sim num sentido de atribuição de legitimidade às mulheres – que parece só poder ser dada neste discurso através dos homens. São eles que as ajudam, que acrescentam brilhantismo aos produtos musicais, ou genialidade criativa a algo que, de outra forma, se consideraria desinteressante. Assim, mesmo as artistas com muitos anos de carreira e um certo nível de reconhecimento na cena *metal* são mais valorizadas neste discurso quando surgem acopladas a nomes masculinos:

«Além da voz grandiosa, Floor sempre mostrou carisma nas actuações e é essa personalidade que sai reforçada nos treze temas desta estreia a solo. (...) O ex-*Orphanage* e a voz dos *Symphony X* são dois dos convidados neste trabalho, onde também ouvimos Björn "Speed" Strid dos *Soilwork*. (...) Floor conta também com duas ajudas em matéria de composição e produção: Waldemar Sorychta, habituado aos domínios *female fronted* através dos seus *Eyes Of Eden*, e Joost van den Broek, companheiro nos *After Forever*» (Crítica a álbum, *ReVamp*, n° 113).

Porque a mulher é considerada um risco de legitimidade para a criação de música *metal*, constrói-se esta associação como algo com valor acrescentado. Mais uma vez, reinstala-se desta forma o mérito dos artistas homens, que vêm assim o seu *status quo* reforçado porque o seu nome é carimbo de autenticidade das criações de mulheres. A definição das artistas por associação com homens pode ir mais longe, ao ponto de ser

considerada como a *razão* para uma dada artista apresentar um produto artístico de qualidade:

«Filho de peixe sabe nadar, mas será que o filho (ou, neste caso em particular, a filha) de um *rockeer* também sabe *rockear*? Pearl Aday é filha do mítico *Meat Loaf* e casada com Scott Ian, dos *Anthrax*, por isso a vontade de se afirmar como *rock child* está no seu DNA desde cedo. (...) a moça faz valer-se dos seus conhecimentos e assina um bom registo de *hard rock* (...). Parece que, afinal, esta filha de *rockeer* sabe mesmo *rockear*.» (Crítica a álbum, *Pearl, LOUD!* n° 116)

Qualquer agenciamento ou característica própria desta *performer* lhe é retirada com este discurso – todo o seu talento é explicado pela presença de homens. Como filha e esposa, os seus papéis de género estão definidos e referenciados para a afastar das suas capacidades artísticas.

Mesmo aquelas artistas que se apoderam de códigos de poder masculino no *metal* (como sejam a guitarra e o timbre gutural considerado agressivo), e que poderiam, por isso, deter algum potencial de fuga a estas representações genderizadas, acabam a ser reinscritas como mulheres:

«... a moça Stevie Floyd a abusar da guitarra e a urrar com um vigor que até assusta. (...) sem nunca deixar de parecer uma mulher, aplica o seu rugido com um impacto estonteante, mostrando que não é preciso parecer um homem para uma vocalista abrutalhar as coisas como deve ser» (Crítica a álbum, *Dark Castle, LOUD!* n° 101).

Para além das marcas de género que aqui actuam – «moça», «mulher» – a performance instrumental e vocal é constantemente reinserida no género (feminino) da artista. A sua performance assusta na sua agressividade, precisamente porque vem de uma mulher. Evidencia-se assim como diferentes ideias e valores podem estar ligados à música, consoante ela seja feita por homens ou mulheres, o que se reflecte, por exemplo, na adjectivação dos homens como sendo mais experientes, geniais, activos (*cf.* Cap. V.7.) do que as mulheres.

### VI. 6.1. As artistas que *aparecem*

«(...) *The Agonist*, banda que na sua estreia ficou principalmente conhecida pelos dotes físicos da vocalista Alissa White-Gluz» (Crítica a álbum, *The Agonist, LOUD!* n° 104)

«A Ailyn tem um óbvio bom aspecto. Planeiam tirar partido da imagem dela em proveito da banda ou não ligam assim tanto a esse aspecto e preferem que seja a música a falar por si própria?» (Entrevista com *Sirenia, LOUD!* n° 95)

Como a face mais visível e a imagem dos grupos (*'front'* – *cf.* Cap. VI.6.1.), as artistas são também consideradas pelo seu aspecto, embora as referências à beleza física e a sexualização da sua figura não sejam tão frequentes, no texto, como se poderia esperar numa primeira leitura. O que se destaca, no entanto, é que não há, geralmente, uma

valorização das artistas pelo seu papel estritamente musical, procurando-se antes um combinar de diversas características pessoais, juntamente com referências artísticas:

«(...) se é bem verdade que uma vocalista no seu registo, dificilmente estará toda a actuação em alta, em perfeita afinação – e não esteve, a espaços – também o é que a simpática holandesa irradia isso mesmo, simpatia e muita satisfação pela forma como a noite ia decorrendo.» (Crítica a concerto, *Épica*, LOUD! n° 110)

Quando são analisadas criticamente as performances musicais, o carácter artístico e técnico das performances é minorado ou apontado nas suas características menos positivas. O positivo surge como não estando ligado à performance em si, mas antes à personalidade e presença da vocalista, no caso, a sua simpatia. A elaboração de um discurso que comenta o aspecto físico mas que destaca também qualidades pessoais pode ir ao encontro da manutenção da credibilidade da revista enquanto *medium* sério, em que um excesso de referências sexualizadas ao aspecto das artistas poderia colocar em dúvida a legitimidade da publicação, bem como pôr em causa as avaliações e poder crítico dos jornalistas. Revelam-se também, aqui, as complexidades subtis deste discurso que não precisa de fazer uso constante de comentários de carácter sexista para, mesmo assim, manter a ideologia masculina.

#### VI. 6.2. – O caso paradigmático da mulher-artista

«Tenho 33 anos, fui mãe, encontrei o meu lugar na vida, vivo num sítio maravilhoso, tenho a minha família, a minha música e a minha carreira. Tenho tudo o que preciso.» (Entrevista com Liv Kristine Espenaes, *Leaves' Eyes*, LOUD! N° 104)

Única artista que foi, sozinha, tema de capa no *corpus* em análise, Liv Kristine Espenaes, vocalista com timbre soprano, compositora e fundadora da banda *Leaves' Eyes* é o exemplo paradigmático das complexidades do estatuto da mulher-artista, actuantes no interior do discurso sobre *metal* (cf. Cap. III.1.). Esta artista encontra-se por detrás das tomadas de decisão deste grupo, envolve-se no trabalho de estúdio e é a autora das decisões relativas à composição da música e a compositora das letras deste projecto musical. O seu poder de agenciamento é reforçado na acumulação de todos estes papéis – ela é a frente, a imagem e a líder do grupo:

«Todo o processo de gravação (...) envolveu uma série de noites sem dormir (...) digamos que envolveu trabalho duro, mas tive oportunidade de evoluir enquanto cantora, artista e técnica de estúdio. (...) Creio que emergimos do estúdio melhores músicos e técnicos. Como já referi, a música fala por si própria e, assim que o disco começou a tomar forma, dei por mim a pensar "OK, algumas destas músicas precisam de um toque celta, outras necessitam de orquestração e da minha voz clássica, outras vão permanecer como baladas e outras vão precisar de mais vocalizações do Alex".» (Entrevista com Liv Kristine Espenaes, *Leaves' Eyes*, LOUD! n° 104)

Trata-se de uma profissional que tem papel de decisão em tudo o que é relativo ao fazer música, e que actua em todas as fases de elaboração dos produtos musicais. Apesar disto, o jornalista conduz a entrevista com perguntas que implicam um afastamento desta

artista das questões da técnica e composição em estúdio, numa tentativa de lhe atribuir papéis mais simplificados:

«Sentes saudades dos tempos em que eras apenas uma cantora e tudo o que tinhas para te preocupar quando estavas em estúdio era a voz?  
Acho que, entretanto, me transformei numa taradinha controladora. [risos] Quero supervisionar tudo, quero saber o que se passa, quero aprender mais sobre o aspecto técnico, quero escolher quais as pistas vocais que devem entrar nesta e naquela música, por isso... estou, basicamente, sempre aqui no estúdio. Quando o meu marido estava a misturar o álbum, de vez em quando, lembrava-me que tinha que me ir deitar. [risos] E, obviamente, quando o [meu filho] Leon vinha da escola, tinha que estar lá para a minha família» (Entrevista com Liv Kristine Espenaes, *Leaves' Eyes*, *LOUD!* n.º 104)

As impossibilidades de afastamento das actividades do fazer música, das actividades do ser mulher, são marcadas claramente aqui. A artista representa-se a si mesma como uma «taradinha controladora», porque a sua evolução profissional implicou um processo de envolvimento cada vez maior com questões técnicas e com exigências do trabalho musical. Este é um envolvimento que a artista reclama para si, e no entanto levanta-se ainda assim a potencialidade conflituosa das funções patentes no seu papel de género como mulher e mãe. A necessidade do conciliar o trabalho profissional artístico com a atenção à família é destacada por esta artista, levando o jornalista a perguntar sobre a existência de «duas peles»:

«(...) essa situação chega ao ponto em que sentes que tens duas "peles", que existem duas Liv Kristines diferentes – uma que se apresenta ao vivo e nos deveres promocionais e outra em casa, no teu próprio "reino", como lhe chamas?  
Penso muito nisso... quando me visto, subo ao palco e troco energia com o público sempre pensei que fosse um mundo à parte, porque toda a situação é diferente. Mas na realidade (...) mesmo quando estou em palco, penso no meu filho e em como ele estará, nos meus pais, na minha próxima viagem à Noruega, o que preciso de comprar para o meu filho e para a minha família, o que me apetece comer depois do concerto... por isso os dois mundos misturam-se. O ponto positivo é que nunca fico nervosa antes de entrar em palco (...) faz parte da minha natureza. Como disseste, para o exterior existem duas Liv Kristines, mas a transição já não é assim tão vincada nem contrastante» (Entrevista com Liv Kristine Espenaes, *Leaves' Eyes*, *LOUD!* n.º 104).

A artista reclama a coexistência da mulher e da artista em si mesma, mas sobressai aqui a mulher, que não desaparece mesmo durante as performances em concerto. Esta dualidade holística, integrada, é vista pela artista como parte da sua «natureza». A imposição do feminino marca-a, independentemente da sua profissionalização e do seu envolvimento com os aspectos do processo criativo, constituindo-se num complexo que a marca, neste discurso, mais pelo seu género do que pelo seu carácter artístico. A mulher é, deste modo, a face mais visível do complexo mulher-artista, e as capacidades artísticas são tornadas menores neste discurso hegemónico.

## **VI.7. – A representação das artistas como o seu género**

Como Irigaray já referia (1985), a mulher só poderá, no discurso hegemónico, existir, experienciar-se, representar-se, «de maneira fragmentária, nas margens pouco estruturadas de uma ideologia dominante, como resto ou excesso» (*idem*: 30). Este resto ou excesso é, no espaço do *metal*, o *female fronted metal* ou o “*metal* no feminino”, construído no discurso jornalístico da *LOUD!* como lugar discursivo e performativo próprio a actuações de mulheres, um resto que é deixado existir, mas cuja estereotipização e enquadramentos discursivos o configuram como menos autêntico e legítimo que as restantes produções de música *metal*. No interior deste discurso, o género assinala diferentes dimensões que partem do género feminino das artistas, passando a caracterizar produtos musicais, vozes, letras, bandas, performances. O sentido valorativo desta genderização constrói os processos criativos das mulheres-artistas como criações menores, menos credíveis e autênticas do que as criações dos homens artistas.

O complexo mulher-artista é reduzido neste discurso a uma versão simplificada, em que a visibilidade da Mulher nas representações é superior à visibilidade concreta das artistas. Sejam vocalistas, instrumentistas, compositoras, rostos dos projectos ou líderes dos grupos, as artistas são discursivamente reinscritas num lugar de Mulher, ao serem especificamente construídas e apresentadas como o seu género. As possibilidades da sua presença já estão configuradas por um feminino previamente dado que elas deverão personificar. A vocalista de um grupo considerado de *female fronted metal* – ao ser construída como imagem e rosto da banda e, simultaneamente, ao apoiar-se em noções de naturalização do papel das mulheres como cantoras, que lhes nega agenciamento ao nível da criatividade e técnica musical – é o expoente máximo desta leitura de género a operar-se sucessivamente. Se a presença das mulheres é assimilada aos papéis que são para ela permitidos e possíveis, então não produz aqui uma verdadeira ruptura no espaço masculino e hegemónico. Esta definição falocêntrica (Irigaray, 1985) da artista que é mulher instaura repetidamente a presença das artistas de *metal* como uma presença outra, segregada, sub-representada e excrita do espaço de legitimidade.

## CONCLUSÃO

A representação discursiva na *LOUD!* torna visível o feminino no *metal*: a Mulher que é um todo homogéneo e estereotipado, que é uma discursividade que não abre espaço à variedade de papéis e perspectivas, e que mantém a hegemonia quase intacta nas suas produções ideológicas. A actuação desta tecnologia de género que é o *metal* opera num escamotear das artistas e dos seus potenciais agenciamentos, ao tornar absolutamente visível esta Mulher e subsumir a esta todas as diferentes mulheres-artistas. Como Teresa de Lauretis já apontava (1987), não se distingue, assim, a diferença das mulheres nesta Mulher representada, nem tão pouco as diferenças das mulheres entre si. Ao tornar eminentemente visível a Mulher no *metal*, o *female fronted metal* produz paradoxalmente a invisibilidade das diferentes artistas que, nas suas práticas reais, fazem música *metal*.

O ponto de partida desta dissertação deu-se nas dimensões sónica, visual e verbal do género *metal*, como um artefacto cultural que produz e mantém identidades de género concretas (*cf.* Cap. I). A manutenção de uma ideologia masculina na sua subcultura, discursos, textos e música, marca as fronteiras deste espaço criativo e de agenciamento, assinalando quem deve ser dele excluído. As mulheres são, precisamente, um dos excluídos do *metal*, no sentido em que a sua presença, enquanto género feminino, é excluída do espaço hegemónico produzido como bastião masculino. Neste espaço, a criação do rótulo *female fronted metal* veio proporcionar um espaço considerado próprio para as actuações do feminino (*cf.* Cap. II). O termo vem traçar uma linha problemática entre estar à frente e liderar, marcando concretamente as representações das mulheres-artistas como imagens dos grupos, como a sua face mais visível ou como as suas líderes e porta-vozes. Considera-se que este termo é alvo de uma apropriação diferenciada, mas é aquela que é realizada pelos *media* que mais interessou a este trabalho, por se considerar que transforma uma etiqueta de mercado com valor comercial num ‘pseudo-subgénero’ musical com carga negativa e segregadora, agrupando debaixo de um mesmo rótulo uma imensa variedade de subgéneros de *metal* – com a característica comum única de se tratar de grupos com mulheres à frente ou a liderar. Considerou-se, portanto, que esta representação das mulheres, como frentes e faces mais visíveis de performances e produtos musicais, funda o *female fronted metal* como uma sistematização e segregação ideológico-económica da actividade musical das mulheres artistas – segregação essa fundamentada, precisamente, no género (feminino) das *performers*.

Tornadas visíveis no interior desta tecnologia de género, a alteridade destas artistas é mantida como um outro categórico em relação às estruturas de poder e hegemonia

masculina e a sua presença é enquadrada num discurso que as constrói como contextuais no espaço criativo do *metal*. As identidades destas artistas são assim obrigadas a construir-se de acordo com os papéis que lhes são permitidos. A identidade da *performer* mulher é construída e constituída na/pela linguagem e no enquadramento discursivo que lhe é dado.

O género musical do *metal* e a sua subcultura e ideologia constituem um dispositivo tecnológico de género (*cf.* Cap. III), onde se dá um reforço do *status* masculino, associado à composição e criação artística cerebral, relegando-se o feminino à voz e ao corpo. Deste modo, a marca do género feminino trabalha, sucessivamente, para um apagamento do carácter artístico e criativo das mulheres artistas.

O discurso jornalístico especializado em música estabelece e mantém mitos associados à subcultura, ao mesmo tempo que o estatuto de especialista dos jornalistas lhes dá credibilidade para estabelecerem posicionamentos ideológicos face às produções musicais. É dentro desta lógica que se torna preocupante o desequilíbrio existente na quantidade de discurso jornalístico que é dedicado, na *LOUD!*, a mulheres e homens, um desequilíbrio que diz já de uma diferença de discursos e representações aqui processadas.

Nas representações dadas neste discurso jornalístico, as artistas são centralizadas como marcas dos grupos e produtos musicais, mas essa é uma marca discriminatória (*cf.* Cap. VI). Em primeiro lugar, as mulheres são aqui sub-representadas na multiplicidade de papéis artísticos que podem assumir, sendo o seu papel como vocalista destacado e invisibilizando-se as performances das instrumentistas, com a reprodução de um discurso que as apresenta como pouco criativas e artísticas. Ao mesmo tempo, o seu agenciamento não lhes é reconhecido, uma vez que, mesmo quando têm a palavra, as artistas não são interpeladas para pensar o seu trabalho como músicas profissionais, insistindo-se antes nas suas personalidades. É pouco o espaço dado às artistas para falarem em nome próprio, sendo mais o discurso que sobre elas é produzido do que aquele que elas mesmas podem produzir.

Ao caracterizar como *femininas* as produções e performances das artistas, a música que fazem e as suas vozes, dá-se uma produção reforçada da visibilidade das mulheres em detrimento das artistas. A sua presença é reforçada como anómala, porque o termo “feminino” produz isolamento e segregação. As mulheres são *aquilo* que *caracteriza* as bandas e a sua presença coloca em questão a legitimidade dos produtos e performances musicais. O feminino é esta *anomalia* que é centralizada, marginalizando continuamente os

projectos das artistas, impedindo o seu enquadramento discursivo com outras bandas que não sejam marcadas por esta característica. Esta construção de visibilidade do feminino permite perpassar ideias de saturação, de um excesso de mulheres a fazer música *metal*, criando de forma performativa aquilo que nomeia. A utilização do termo feminino, por parte dos jornalistas, como aquilo que adjectiva, descreve e caracteriza trabalhos musicais, bandas, música, vozes, serve a circunscrição do espaço onde as mulheres artistas podem actuar no *metal*, pressupondo uma homogeneidade e equivalência entre todas as suas produções musicais. Produz-se, assim, uma obliteração das diferenças e da variedade das artistas e das suas criações, com as expectativas de sucesso a serem discursivamente confinadas ao género (feminino). Mantém-se, deste modo, a barreira a uma possível normalização das mulheres com a excrção do feminino (*cf.* Cap. III) a actuar produtivamente no *metal*, criando um espaço específico de para a sua actuação, e possibilitando, assim, a sua contínua excrção.

O discurso produzido sobre as performances de artistas surge repleto de marcas de género, marcado pela surpresa, mitificando a imagem de uma Mulher descolada das *performers* reais. A validação das mulheres dá-se, neste discurso, pelo acoplar a nomes masculinos que são marca da autenticidade negada às mulheres. Mesmo as artistas que se apoderam de códigos de poder masculino no *metal* não deixam, ainda assim, de ser reinscritas como mulheres. A imposição do feminino marca as diferentes artistas, independentemente da sua profissionalização e do seu envolvimento com os aspectos do processo criativo. A mulher torna-se a face mais visível do complexo mulher-artista e as capacidades artísticas são tornadas menores. Sejam vocalistas, instrumentistas, compositoras, rostos dos projectos ou líderes dos grupos, as artistas são discursivamente reinscritas num lugar de Mulher, ao serem especificamente construídas e apresentadas como o seu género.

São mulheres-artistas entre o som e o silêncio – porque têm voz, porque podem criar, porque estabelecem discursos, detém uma imagem, sobem ao palco em performances, são entrevistadas, são referidas quando não são entrevistadas, compõem, escrevem, têm opiniões, podem contar a sua história, podem usar a música como veículo de expressão e actuam num espaço de hegemonia masculina. Teriam, também, o poder de contestar, questionar, subverter até, se assim o entendessem o *status quo*. Mas as vozes das artistas seguem a força deste discurso e raramente surgem aqui em tom subversivo.

Este seu poder – poder de som, poder de serem ouvidas não é efectivo porque é assimilado e tornado invisível no discurso. Isto acontece sempre que uma artista não é

parte da notícia, não é referida, não é entrevistada – é invisível. Ou quando, mesmo estando presentes, as artistas não são ouvidas, são apagadas ou valorizadas apenas por serem mulheres – e aqui o seu poder de criação e criatividade é silenciado. A artista pode desaparecer quase totalmente. Mas a mulher é inevitavelmente mantida, objecto de uma centralidade sujeitada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abeles, H. (2009). Are Musical Instrument Gender Associations Changing? *Journal of Research in Music Education*, Vol. 57(2), 127-139.
- Alker, G. (1997). Resource guide on women & Music. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 9(2), 289. doi:10.1080/07407709708571283
- Amâncio, L. (1992). As assimetrias nas representações do gênero. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 34, 9–21.
- Apolloni, A. (2008). Rebel Grrls in the Classroom: Vocality, Empowerment and Feminist Pedagogy at Rock and Roll Schools for Girls. *UC Los Angeles: UCLA Center for the Study of Women*. Retrieved from: <http://www.escholarship.org/uc/item/0b18q8fb>.
- Arnett, J. (1993). Three profiles of heavy metal fans: A taste for sensation and a subculture of alienation. *Qualitative Sociology*, 16(4), 423-443. doi:10.1007/BF00989973
- Atton, C. (2001). “Living in the Past”?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines. *Popular Music*, 20(1), 29-46.
- Atton, C. (2009). Writing About Listening: Alternative Discourses in Rock Journalism. *Popular Music*, 28(01), 53-67. doi:10.1017/S026114300800158X
- Auslander, P. (2004). I Wanna Be Your Man: Suzi Quatro’s Musical Androgyny. *Popular Music*, 23(1), 1-16.
- Azevedo, C. (2005). Subgêneros de metal no Rio de Janeiro a partir da década de 1980. *Cadernos do Colóquio*.
- Baer, J. (sem data). Muted Group Theory by Cheri Kramarae. Obtido Fevereiro 26, 2011, de [http://www.colorado.edu/communication/meta-discourses/Papers/App\\_Papers/Baer.htm](http://www.colorado.edu/communication/meta-discourses/Papers/App_Papers/Baer.htm)
- Bennett, A. (2001). *Cultures of popular music*. Open University Press.
- Berger, H. M. (1999). Death Metal Tonality and the Act of Listening. *Popular Music*, 18(2), 161-178.
- Berry, V. T., & Shelton, V. (1999). Watching Music: Interpretations of Visual Music Performance. *Journal of Communication Inquiry*, Vol. 23(2), 132-151.
- Biti, O. (2008). Review: [untitled]. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 39(2), 264-265.
- Bretthauer, B., Zimmerman, T. S., & Banning, J. H. (2007). A Feminist Analysis of Popular Music -- Power Over, Objectification of, and Violence Against Women. *Journal of Feminist Family Therapy*, 18(4), 29. doi:10.1300/J086v18n04\_02
- Brown, A. R. (2007). “Everything louder than everything else” – The contemporary metal music magazine and its cultural appeal. *Journalism Studies*, 8(4), 642. doi:10.1080/14616700701412209
- Burt, S. (1998). Review: Amateurs. *Transition*, (77), 148-171.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble*. Routledge.
- Chambers, I. (1989). Review: [untitled]. *Popular Music*, 8(3), 322-325.
- Citron, M. J. (1990). Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, 8(1), 102-117.
- Citron, M. J. (2000). *Gender and the musical canon*. University of Illinois Press.

- Clawson, M. A. (1999). Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band. *Popular Music*, 18(1), 99-114.
- Clawson, W. (1999). When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. *Gender & Society*, Vol. 13(12), 193-210.
- Cooper, B. L. (1999). Women's studies and popular music stereotypes. *Popular Music and Society*, 23(4), 31. doi:10.1080/03007769908591751
- Cyrus, C. J. (2003). Selling an Image: Girl Groups of the 1960s. *Popular Music*, 22(2), 173-193.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana Univ Pr.
- Dibben, N. (1999). Representations of Femininity in Popular Music. *Popular Music*, 18(3), 331-355.
- Dickinson, K. (2001). "Believe"? Vocoder, Digitalised Female Identity and Camp. *Popular Music*, 20(3), 333-347.
- Dijk, T. A. van. (2011). *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*. SAGE Publications, Limited.
- Drinker, S. (2007). *Music and Woman - The Story of Women in Their Relation to Music*. Read Books.
- Duits, L. (2008). *Multi - Girl - Culture*. Amsterdam University Press.
- Durant, A. (1985). Rock Revolution or Time-No-Changes: Visions of Change and Continuity in Rock Music. *Popular Music*, 5, 97-121.
- Elafros, A. (2010). "No Beauty Tips or Guilt Trips": Rockgrrl, Rock, and Representation. *Popular Music and Society*, 33(4), 487. doi:10.1080/03007761003694258
- Ember, M. (2003). *Encyclopedia of sex and gender*. Springer.
- Engstrom, E. (2010). Alternative Feminist Media on the Airwaves: Radio and Women's Music. *Journal of Radio & Audio Media*, 17(1), 18. doi:10.1080/19376521003719383
- Fast, S. (1999). Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin: A Woman's View of Pleasure and Power in Hard Rock. *American Music*, 17(3), 245-299.
- Feigenbaum, A. (2005). 'Some man designed the room I'm Standing in': Marking Gender in Press Coverage of Ani DiFranco. *Popular Music*, 24(01), 37-56. doi:DOI:10.1017/S0261143004000285
- Floekher, R. J. (2009). Extreme Metal: Music and Culture on the Edge. *Popular Music and Society*, 32(2), 286. doi:10.1080/03007760802703302
- Forde, E. (2001). Music journalists, music press officers and the consumer music press in the UK. Thesis, . Obtido Novembro 4, 2010, de <http://eprints.wmin.ac.uk/8512/>
- Forte, J. (1988). Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217-235.
- Foster, H. (1985). *Postmodern culture*. Pluto Press.
- Foucault, M. (2001). *A vontade de saber*. Ed. Graal.
- Frith, S. (2004). *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*. Routledge.
- Frith, S., & Goodwin, A. (2003). *On record: rock, pop, and the written word*. Routledge.

- Gafarov, I. (2009). Metal Community and Aesthetics of Identity. *Rosemary Hill & Karl Spracklen*, 3.
- Gelder, K., & Thornton, S. (1997). *The subcultures reader*. Routledge.
- Grossberg, L. (1984). Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music*, 4, 225-258.
- Grove, S. G., & Fuller-Maitland, J. A. (1906). *Grove's dictionary of music and musicians*. The Macmillan Company.
- Gunn, J. (1999). Gothic Music and the Inevitability of Genre. *Popular Music and Society*, 23(1), 31–50.
- Hall, S., & Gay, P. D. (1996). *Questions of cultural identity*. Sage.
- Hamm, C. (1983). Review: [untitled]. *Popular Music*, 3, 300-304.
- Hansen, C. H., & Hansen, R. D. (1988). How rock music videos can change what is seen when boy meets girl: Priming stereotypic appraisal of social interactions. *Sex Roles*, 19(5-6), 287-316.
- Hargreaves, D. J., & North, A. C. (1997). *The social psychology of music*. Oxford University Press.
- Harris, K. (2000). "Roots?": The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene. *Popular Music*, 19(1), 13-30.
- Higgins, P. (1993). Women in Music, Feminist Criticism, and Guerrilla Musicology: Reflections on Recent Polemics. *19th-Century Music*, 17(2), 174-192.
- Hill, R. (2009). "I'm a Metalhead": The Representation of Women Letter Writers in Kerrang! Magazine. *Rosemary Hill & Karl Spracklen*, 79.
- Hinds, E. J. W. (1992). The devil sings the Blues: Heavy Metal, Gothic fiction and 'Postmodern' discourse. *Journal of Popular Culture*, 26(3), 151.
- Holmes, T. (2007). Mapping the magazine – An introduction. *Journalism Studies*, 8(4), 510.
- Irigaray, L., Porter, C., & Burke, C. (1985). *This sex which is not one*. Cornell University Press.
- Jackson, S. (1993). *Women's studies*. Harvester Wheatsheaf.
- Jones, S. H. (1999). Women, musics, bodies, and texts: The gesture of women's music. *Text and Performance Quarterly*, 19(3), 217.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme metal*. Berg Publishers.
- Keil, C. (1983). Review: [untitled]. *Ethnomusicology*, 27(3), 547-549.
- Breazeale, K. (1994). In Spite of Women: "Esquire" Magazine and the Construction of the Male Consumer. *Signs*, 20(1), 1-22.
- Keyes, C. L. (2000). Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance. *The Journal of American Folklore*, 113(449), 255-269.
- Klypchak, B. C. (2007). *Performed Identities: Heavy Metal Musicians Between 1984 and 1991*. Bowling Green State University.
- Knight, A. (1998). Review: [untitled]. *American Music*, 16(4), 485-487.

- Koskoff, E. (1989). *Women and music in cross-cultural perspective*. University of Illinois Press.
- Koza, J. E. (Summer). Music and the Feminine Sphere: Images of Women as Musicians in "Godey's Lady's Book", 1830-1877. *The Musical Quarterly*, 75(2), 103-129.
- Krenske, L., & McKay, J. (2000). "Hard and Heavy": Gender and Power in a heavy metal music subculture. *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, 7(3), 287. doi:10.1080/713668874
- Kruse, H. (1993). Subcultural Identity in Alternative Music Culture. *Popular Music*, 12(1), 33-41.
- Langman, L. (2008). Punk, Porn and Resistance: Carnivalization and The Body in Popular Culture. *Current Sociology*, Vol. 56(4), 657-677.
- Lebrun, B. (2005). Mind over Matter: The Under-Performance of the Body and Gender in French Rock Music of the 1990s. *French Cultural Studies*, Vol. 16(2), 205-221.
- Leonard, M. (2007). *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Leppert, R. (1995). *The sight of sound: music, representation, and the history of the body*. Univ of California Pr.
- Leppert, Richard. (1995). *The sight of sound: music, representation, and the history of the body*. University of California Press.
- Lopes, P. D. (1992). Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, 57(1), 56-71.
- Lury, K. (1994). Review: [untitled]. *Popular Music*, 13(3), 355-358.
- MacKay, R. J. (2008). The experiences of Canadian women in popular music.
- Mahabir, C. (2001). The Rise of Calypso Feminism: Gender and Musical Politics in the Calypso. *Popular Music*, 20(3), 409-430.
- Martin, C. (1995). The naturalized gender order of rock and roll. *Journal of Communication Inquiry*, 1(19), 53-74.
- McCarthy, K. (2006). Not Pretty Girls?: Sexuality, Spirituality, and Gender Construction in Women's Rock Music. *The Journal of Popular Culture*, 39(1), 69-94. doi:10.1111/j.1540-5931.2006.00204.x
- McClary, S. (Winter). Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism. *Perspectives of New Music*, 32(1), 68-85.
- McClary, S. (Summera). Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s. *Feminist Studies*, 19(2), 399-423.
- McClary, S. (Summerb). Women and Music on the Verge of the New Millennium. *Signs*, 25(4), 1283-1286.
- McClary, S. (1994). Of Patriarchs... and Matriarchs, Too. Susan McClary Assesses the Challenges and Contributions of Feminist Musicology. *The Musical Times*, 135(1816), 364-369.
- McGuinness, R. (1987). Review: Woman and Music. *The Musical Times*, 128(1728), 86.

- McLeod, K. (2001). ★: A Critique of Rock Criticism in North America. *Popular Music*, 20(1), 47-60.
- McMahon, S. (2010). Meeting Virginia: Feminist Analysis and Implications of Late- and Post-1990s Pop/Rock Music.
- Middleton, R. (1992). Review: [untitled]. *Music & Letters*, 73(4), 634-636.
- Mullaney, J. L. (2007). "Unity Admirable But Not Necessarily Heeded": Going Rates and Gender Boundaries in the Straight Edge Hardcore Music Scene. *Gender & Society*, Vol. 21(3), 384-408.
- Nochlin, L. (1971). Nochlin: Why No Great Women Artists? Obtido Outubro 23, 2009, de <http://www.miracosta.edu/home/gflore/nochlin.htm>
- North, A., & Colley, A. (sem data). Adolescents' Perceptions of the Music of Male and Female Composers -- North et al. 31 (2): 139 -- Psychology of Music. Obtido Outubro 23, 2009, de <http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/2/139>
- Paddison, M. (1982). The Critique Criticised: Adorno and Popular Music. *Popular Music*, 2, 201-218.
- Peraino, J. A. (2001). Review: Girls with Guitars and Other Strange Stories. *Journal of the American Musicological Society*, 54(3), 692-709.
- Phillips, W., & Cogan, B. (2009). *Encyclopedia of heavy metal music*. Greenwood Press.
- Prince, M. M. (sem data). The Representation of Women in Popular Music. *The Mcnair Scholars Journal*, 257.
- Ravadrad, A. (2009). A Study of the Social Characteristics of Artists. *Current Sociology*, 57(6), 787 -808. doi:10.1177/0011392109342209
- Rodger, G. (2004). Drag, Camp and Gender Subversion in the Music and Videos of Annie Lennox. *Popular Music*, 23(1), 17-29.
- Sadie, S., & Tyrrell, J. (2003, Dezembro 4). The New Grove Dictionary of Music and Musicians: 29 Volumes with Index. Oxford University Press, USA.
- Salih, S. (2002). *Judith Butler*. Routledge.
- Savage, M. (2006). The musical field. *Cultural Trends*, 15(2), 159. doi:10.1080/09548960600712975
- Schippers, M. (2000). The Social Organization of Sexuality and gender in Alternative Hard Rock. *Gender & Society*, Vol. 14(6), 747-764.
- Silva, J. L. da. (sem data). O heavy metal na revista Rock Brigade : aproximações entre jornalismo musical e identidade juvenil. Dissertação, . Obtido Novembro 3, 2010, de <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/14932>
- Simon Frith. (1981). "The Magic That Can Set You Free": The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community. *Popular Music*, 1, 159-168.
- Simon Frith. (1984). Rock and the Politics of Memory. *Social Text*, (9/10), 59-69. doi:10.2307/466535
- Simon Frith. (1991). The Good, the Bad, and the Indifferent: Defending Popular Culture from the Populists. *Diacritics*, 21(4), 102-115. doi:10.2307/465379
- Simon Frith. (2000). Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain. *Popular Music*, 19(3), 387-393.

- Singer, S. L. (2006). I'm Not Loud Enough to be Heard: Rock'n'Roll Camp for Girls and Feminist Quests for Equity, Community, and Cultural Production.
- Sörbom, G. (Winter). Aristotle on Music as Representation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), 37-46.
- Toorn, P. C. van den. (1991). Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory. *The Journal of Musicology*, 9(3), 275-299.
- Toth, C. (2008). J-Pop and performances of young female identity: Music, gender and urban space in Tokyo. *Young*, 16(2), 111-129.
- Trzcinski, J. (1992). Heavy metal kids: Are they dancing with the devil? *Child & Youth Care Forum*, 21(1), 7-22. doi:10.1007/BF00757340
- Turley, A. C. (2001). Max Weber and the Sociology of Music. *Sociological Forum*, 16(4), 633-653.
- Vasan, S. (sem data). "Den Mothers" and "Band Whores": Gender, Sex and Power in the Death Metal Scene. *Rosemary Hill & Karl Spracklen*, 69.
- Wald, G. (Spring). Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth. *Signs*, 23(3), 585-610.
- Wallace, K. M. (2008). Song of the Sirens: A Qualitative Exploration of an All-Woman Rock Band. Thesis, . Obtido 17:24:22, de <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/7785?show=full>
- Walser, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music*, 11(3), 263-308.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil*. Wesleyan University Press.
- Walser, R. (1995). Review: [untitled]. *Notes*, Second Series, 51(4), 1348-1349. doi:10.2307/899143
- Weinstein, D. (1982). Review: [untitled]. *Contemporary Sociology*, 11(6), 673. doi:10.2307/2068513
- Weinstein, D. (2000). *Heavy metal: the music and its culture*. Da Capo Press.
- Weinstein, E. M. (2010). *Out of the Shadows: Breaking the Gender Barrier in Rock Journalism, from the 1950s to 2010* (thesis). Obtido de [http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc\\_num=ohiou1276198656](http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=ohiou1276198656)
- Whiteley, S. (1992). Review: [untitled]. *Popular Music*, 11(1), 123-126.
- Whiteley, S. (1997). *Sexing the groove*. Routledge.
- Whiteley, S. (2000). *Women and popular music*. Routledge.
- Wicke, P., & Deveson, R. (1982). Rock Music: A Musical-Aesthetic Study. *Popular Music*, 2, 219-243.

## **CORPUS DE ANÁLISE**

- A.R. (2009, Outubro). Caos Emergente. *LOUD!*, (104), 61.
- Agostinho, R. (2009, Abril). Thee Orakle, Tempo de Revelação. *LOUD!*, (98).
- E.R. (2010, Abril). Deadline, «Bring the house down». *LOUD!*, (110), 49-50.
- F.R. (2009a). Cantata Sanguí, «On Rituals And Correspondence In Constructed Realities». *LOUD!*, (95), 48.
- F.R. (2009b, Abril). Lacuna Coil, «Shallow Life». *LOUD!*, (98), 52.
- F.R. (2009c, Abril). The Agonist, «Lullabies For The Dormant Mind». *LOUD!*, (98), 58.
- F.R. (2009d, Julho). Witchbreed - «Heretic Rapture». *LOUD!*, (101), 58-59.
- F.R. (2010, Julho). Edenbridge - «Solitaire». *LOUD!*, (113), 50.
- Freitas, A. (2009, Julho). God Dethroned, A guerra continua. *LOUD!*, (101), 42.
- J.C.S. (2009a, Julho). Dark Castle - «Spirited Migration». *LOUD!*, (101), 49-50.
- J.C.S. (2009b). Landmine Marathon, «Rusted Eyes Awake». *LOUD!*, (95), 51.
- J.C.S. (2009c). Menace Ruine, «The Die Is Cast». *LOUD!*, (95), 52.
- J.C.S. (2009d, Abril). Saros, «Acrid Plains». *LOUD!*, (98), 57.
- J.M.R. (2009a, Outubro). Caos Emergente. *LOUD!*, (104), 60.
- J.M.R. (2009b, Outubro). Iwrestledabearonce - «It's All Happening». *LOUD!*, (104), 49-50.
- J.M.R. (2010a, Julho). Jex Thoth - «Witness». *LOUD!*, (113), 53.
- J.M.R. (2010b, Novembro). Pearl - «Little Immaculate White Fox». *LOUD!*, (116), 17.
- N.S. (2009a, Julho). Amberian Dawn - «The Clouds Of Northland Thunder». *LOUD!*, (101), 46.
- N.S. (2009b, Outubro). Echoes of Eternity - «As Shadows Burn». *LOUD!*, (104), 48.
- N.S. (2009c, Abril). My Dying Bride, «For Lies I Sire». *LOUD!*, (98), 58.
- N.S. (2009d, Abril). Scar for Life, «Scar for Life». *LOUD!*, (98), 56.
- N.S. (2009e). Serpentscult, «Weight Of The World». *LOUD!*, (95), 55.
- N.S. (2010a). Arch Enemy, Abigail Williams, Angelus Apatrida. *LOUD!*, (107), 61.
- N.S. (2010b, Julho). Diabulus in Musica - «Secrets». *LOUD!*, (113), 56.
- N.S. (2010c). Factory of Dreams - «A Strange Utopia». *LOUD!*, (107), 51-52.
- N.S. (2010d). Genitorturers - «Blackheart Revolution». *LOUD!*, (107), 52.
- N.S. (2010e). Holyhell - «Holyhell». *LOUD!*, (107), 53.
- N.S. (2010f, Julho). In this Moment - «A Star-Crossed Wasteland». *LOUD!*, (113), 54.
- N.S. (2010g, Abril). Kivimetsan Druidi, «Betrayal, Justice, Revenge». *LOUD!*, (110), 51-52.

- N.S. (2010h). Orphaned Land, «The Never Ending Way of ORwarriOR». *LOUD!*, (107), 46.
- N.S. (2010i, Julho). ReVamp - «ReVamp». *LOUD!*, (113), 56-57.
- P.N. (2010a, Julho). Eldar - «Amaterasu Shiroi». *LOUD!*, (113), 15.
- P.N. (2010b, Novembro). Hexperos - «The veil of Queen Mab». *LOUD!*, (116), 13.
- P.P. (2010a, Julho). Kells, Kandia, Chaos In Paradise, Karbonsoul. *LOUD!*, (113), 65.
- P.P. (2010b). Madder Mortem - «Eight Ways». *LOUD!*, (107), 55.
- Perdiz, P. (2009, Julho). Bal-Sagoth, The Ransack, Thee Orakle. *LOUD!*, (101), 65.
- R.A. (2009a, Outubro). Darzamat - «Solfernus Path». *LOUD!*, (104), 46-47.
- R.A. (2009b, Julho). Epica - «The Classical Conspiracy». *LOUD!*, (101), 51.
- R.A. (2009c, Abril). Nightwish, «Made In Hong Kong (And Various Other Places)». *LOUD!*, (98), 55.
- R.A. (2010a). Coronatus - «Fabula Magna». *LOUD!*, (107), 50.
- R.A. (2010b, Julho). Nox Aurea - «Ascending in Triumph». *LOUD!*, (113), 55.
- R.A. (2010c, Julho). Triosphere - «The Road less travelled». *LOUD!*, (113).
- R.R. (2009). Ayreon, «Timeline». *LOUD!*, (95), 46.
- R.R. (2010a). Anneke van Giersbergen/David Cavanagh - «In Parallel». *LOUD!*, (107), 47.
- R.R. (2010b, Novembro). Kylesa - «Spiral Shadow». *LOUD!*, (116), 48.
- Reis, F. (2009a, Outubro). Leaves' Eyes, Norte Magnético. *LOUD!*, (104), 32, 37-38.
- Reis, F. (2009b, Abril). Nightwish, [paixão] feita à medida. *LOUD!*, (98), 18-19.
- Reis, F. (2009c). Sirenia, A Vertigem. *LOUD!*, (95), 27.
- Reis, F. (2009d, Julho). Trail of Tears, Resistentes ao Choque. *LOUD!*, (101), 20-21.
- Reis, F. (2009e, Outubro). Winds of Plague, Pedra Filosofal. *LOUD!*, (104), 28.
- Reis, F. (2010a, Julho). Edenbridge, Argonautas Solitários. *LOUD!*, (113).
- Reis, F. (2010b, Novembro). Michael Kiske, Duplo Impacto. *LOUD!*, (116), 16.
- Rodrigues, J. M. (2009). Lightning Bolt/ Stellar OM Source. *LOUD!*, (95), 60.
- Santos, J. C. (2009, Julho). Jarboe, Naer Mataron, The Firstborn. *LOUD!*, (101), 64.
- Santos, J. C. (2010, Outubro). Arch Enemy, O passado mora ao lado. *LOUD!*, (104), 29.
- Santos, J. C. (2010, Novembro). Tristania, Avé Maria! *LOUD!*, (116), 24-25.
- Santos, N. (2009a, Outubro). Arkona, A Leste dos Deuses. *LOUD!*, (104), 18.
- Santos, N. (2009b, Abril). Autumn, Alta vai a lua. *LOUD!*, (98), 20.
- Santos, N. (2009c, Abril). Cinemuerde, Aurora de sonhos de morte. *LOUD!*, (98), 17.
- Santos, N. (2009d). Heavenwood/Hyubris. *LOUD!*, (95), 61.

Santos, N. (2009e). In this moment, Quando sonho e realidade se unem. *LOUD!*, (95), 32.

Santos, N. (2009f, Abril). Lacuna Coil, Vida vazia, sonhos repletos. *LOUD!*, (98), 31-32 e 37.

## ANEXO 1

<b>Lista de Variáveis para Análise Estatística</b>
Número da Revista
Data do Número
Figura no Tema de Capa
Presença da banda completa no Tema de Capa
Banda do Tema é <i>Female Fronted</i>
Presença de Figuras de Mulheres nos Destaques Visuais
Número de Destaques Visuais com Figuras de Mulheres
Presença da Totalidade da Banda nos Destaques Visuais
Presença de Bandas <i>Female Fronted</i> nos Destaques Visuais
Número de Figuras de Mulheres na Capa
Número de Bandas <i>Female Fronted</i> nos Destaques Textuais
Número de Bandas exclusivamente compostas por Homens nos Destaques Textuais
Número de Bandas Não <i>Female Fronted</i> com membros que são mulheres nos Destaques Textuais
Número de Entrevistas a bandas de <i>Female Fronted</i> em que a Mulher é entrevistada
Número de Entrevistas a bandas de <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher é referida
Número de Entrevistas a bandas de <i>Female Fronted</i> em que a Mulher não é referida
Número de Entrevistas a bandas que não são <i>Female Fronted</i> , em que a Mulher é entrevistada
Número de Entrevistas a bandas que não são <i>Female Fronted</i> , em que a Mulher é apenas mencionada
Número de Entrevistas a bandas que não são <i>Female Fronted</i> , em que a Mulher não é referida
Número de Entrevistas a bandas exclusivamente compostas por Homens
Número de Críticas de álbuns de bandas de <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher é referida
Número de Críticas de álbuns de bandas de <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher não é referida
Número de Críticas de álbuns de bandas que não são <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher é referida
Número de Críticas de álbuns de bandas que não são <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher não é referida
Número de Críticas de álbuns de bandas exclusivamente compostas por Homens
Número de Críticas de concertos de bandas de <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher é referida
Número de Críticas de concertos de bandas de <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher não é referida
Número de Críticas de concertos de bandas que não são de <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher é referida
Número de Críticas de concertos de bandas que não são de <i>Female Fronted</i> em que a performance da Mulher não é referida
Número de Críticas de concertos de bandas exclusivamente compostas por Homens

## ANEXO 2

### Grelha de categorias para análise de conteúdo

1. **Sujeitos de enunciação**
  - 1.1. Jornalista
  - 1.2. Banda
    - 1.2.1. Mulher a representar a banda
    - 1.2.2. Homem a representar a banda
2. **Tópicos de discurso**
  - 2.1. Foro privado
    - 2.1.1. Relacionamentos íntimos
    - 2.1.2. Sentimentos / Emoções
      - 2.1.2.1. Satisfação pessoal
      - 2.1.2.2. Sofrimento/dificuldades
  - 2.2. Foro Público
    - 2.2.1. Questões políticas, sociais, globais
3. **Música**
  - 3.1. Definições e fazer Música
  - 3.2. Definições de género /sub-géneros
  - 3.3. Demarcação de diferenças com outros géneros
  - 3.4. Originalidade
  - 3.5. Autenticidade
  - 3.6. Inautenticidade
  - 3.7. Tradição
  - 3.8. Contestação de hetero-identificações
    - 3.8.1. Crítica profissional
    - 3.8.2. Visões distorcidas
    - 3.8.3. Performance musical
      - 3.8.3.1. Estúdio
      - 3.8.3.2. Ao vivo
    - 3.8.4. Componente textual
    - 3.8.5. Composição e arranjos
4. **Banda**
  - 4.1. História da Banda
  - 4.2. Actividades da Banda
  - 4.3. Expectativas de sucesso
  - 4.4. Evolução da Banda e Carreira
  - 4.5. Importância dos fãs
  - 4.6. Definições da Banda
  - 4.7. Indefinições da Banda
  - 4.8. Dinâmica interna da Banda
  - 4.9. Papel da indústria
  - 4.10. Banda e a cena metal
  - 4.11. Performance comercial
  - 4.12. Imagem e estética da banda
5. **Traços linguísticos e estilísticos**

- 5.1.1. Adjectivação
  - 5.1.1.1. Corpo-beleza
  - 5.1.1.2. Corpo-força
  - 5.1.1.3. Uso de instrumento musical
  - 5.1.1.4. Uso da voz
  - 5.1.1.5. Racionalidade
  - 5.1.1.6. Genialidade
  - 5.1.1.7. Delicadeza
  - 5.1.1.8. Força
  - 5.1.1.9. Dependência
  - 5.1.1.10. Independência
  - 5.1.1.11. Experiência
  - 5.1.1.12. Inocência
  - 5.1.1.13. Alusões directas de género
  - 5.1.1.14. Acção
  - 5.1.1.15. Passividade
  - 5.1.1.16. Outros
- 5.1.2. Metáforas
  - 5.1.2.1. Luz
  - 5.1.2.2. Escuridão
  - 5.1.2.3. Peso
  - 5.1.2.4. Leveza
  - 5.1.2.5. Bélicas / violência
  - 5.1.2.6. Intensidade
  - 5.1.2.7. Fé
  - 5.1.2.8. Transcendência
  - 5.1.2.9. Naturalista
  - 5.1.2.10. Mitológica
  - 5.1.2.11. Deturpação do estilo
  - 5.1.2.12. Onírica
  - 5.1.2.13. Outras
- 5.1.3. Ironia
- 5.1.4. Elementos caracterizados
  - 5.1.4.1. Homem(s)
  - 5.1.4.2. Mulher(es)
  - 5.1.4.3. Bandas
  - 5.1.4.4. Género *metal*

## **6. Traço da Mulher na Música / Banda**

- 6.1.1. Adaptação da Arte à Mulher
- 6.1.2. Mulher como risco identitário / de legitimidade
- 6.1.3. Mulher como *performer* e criadora
- 6.1.4. Centralidade das Mulher

### ANEXO 3

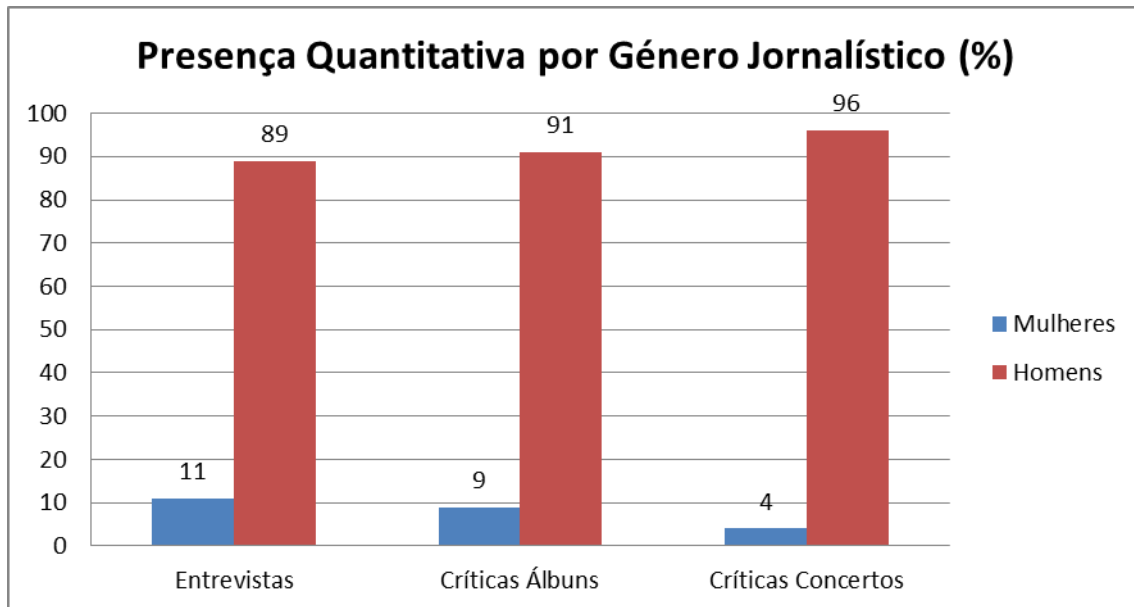


Gráfico 1 - Distribuição de género por Género Jornalístico no total do *corpus*. (N=870)

## ANEXO 4

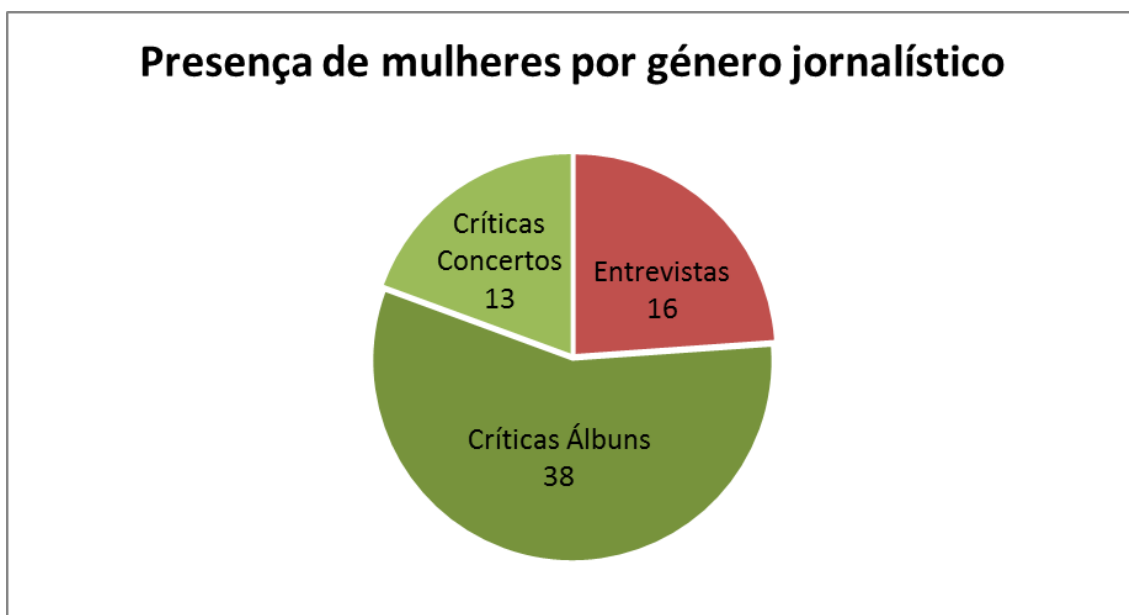


Gráfico 2 - Presença de mulheres por Género Jornalístico no sub-*corpus* seleccionado (N=67)

## ANEXO 5

Categorias mais codificadas	Total Referências Codificadas	%
1.1. Jornalista	409	8,52
5.1.4.3. Bandas	362	7,54
3.1. Definições e fazer música	324	6,75
4.2. Actividades da banda	318	6,63
4.6. Definições da banda	288	6,00
4.4. Evolução da banda e carreira	205	4,27
4.8. Dinâmica interna da banda	194	4,04
5.1.1.16. Outros	164	3,42
5.1.4.2. Mulheres	164	3,42
3.8.5. Composição e arranjos	152	3,17
6.1.3. Mulher como <i>performer</i> e criadora	142	2,96
3.8.3.2. Ao vivo	133	2,77
4.3. Expectativas de sucesso	129	2,69
4.1. História da banda	120	2,50
6.1.4. Centralidade da mulher	105	2,19
3.8.3.1. Estúdio	101	2,11
5.1.4.1. Homens	97	2,02
5.1.1.4. Uso da voz	94	1,96
4.10. Banda e cena metal	87	1,81
1.2.1. Mulher a representar a banda	85	1,77

*N=4798*

**Tabela 1 - Categorias mais codificadas da grelha de análise de conteúdo (% de referências codificadas)**

## ANEXO 6

<b>Categorias Agregadas</b>	<b>Total de referências codificadas</b>	<b>%</b>
Agr. Banda	488	32
Agr. Música	446	29
Agr. Adjectivação	279	18
Agr. Traço da Mulher na música e na banda	180	12
Agr. Metáforas	147	10

*N=1540*

**Tabela 2 - Categorias Agregadas (% de referências codificadas)**

## ANEXO 7

<b>Categorias Agregadas (%)</b>	<b>Entrevistas</b>	<b>Críticas Álbuns</b>	<b>Críticas Concertos</b>
Agr. Banda	19,2	7,9	4,6
Agr. Música	16,3	7,5	5,2
Agr. Traço da Mulher na música e na banda	7,3	3,3	1,0
Agr. Adjectivação	8,4	6,1	3,6
Agr. Metáforas	4,8	3,1	1,6

*N=1540*

Tabela 3 - Distribuição de Categorias Agregadas por Género Jornalístico (% de referências codificadas)

## ANEXO 8

<b>Adjectivação</b>	<b>Homens</b>	<b>Mulheres</b>
Acção	1,81	0,60
Alusões directas ao género	4,82	13,86
Corpo-beleza	0,60	4,82
Corpo-força	0,00	0,60
Delicadeza	1,20	3,01
Dependência	0,60	0,60
Experiência	1,20	0,00
Força	2,41	2,41
Genialidade	1,20	0,60
Independência	0,00	2,41
Inocência	0,60	1,20
Outros	23,49	42,17
Passividade	0,00	0,00
Racionalidade	3,01	3,01
Uso da voz	19,28	39,76
Uso de instrumento musical	10,24	9,04

*N=323*

Tabela 4 - Adjectivações por Género (% de referências codificadas)

## ANEXO 9

<b>Cruzamentos mais representativos</b>	<b>%</b>
Definições da banda X Elementos caracterizados Bandas	6,17
Definições e fazer música X Elementos caracterizados Bandas	5,54
Definições da banda X Definições e fazer música	5,34
Actividades da banda X Elementos caracterizados Bandas	5,11
Actividades da banda X Definições e fazer música	4,38
Actividades da banda X Definições da banda	4,02
Actividades da banda X Evolução da banda e carreira	4,02
Composição e arranjos X Definições e fazer música	3,58
Evolução da banda e carreira X Elementos caracterizados Bandas	3,48

*N=4798*

**Tabela 5 - Cruzamentos de Categorias mais representativos (% de referências codificadas)**