



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

KEILA MICHELLE SILVA MONTEIRO

**KLITORES KAOS E O GRITO DAS MULHERES: O PUNK/HC DESEMBOCA
NUMA CENA MUSICAL FEMINISTA EM BELÉM DO PARÁ**

**BELÉM
2023**

KEILA MICHELLE SILVA MONTEIRO

**KLITORES KAOS E O GRITO DAS MULHERES: O PUNK/HC DESEMBOCA
NUMA CENA MUSICAL FEMINISTA EM BELÉM DO PARÁ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes.

Orientadora: Prof^a Dr^a Liliam Cristina Barros Cohen

BELÉM
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M772k MONTEIRO, Keila Michelle Silva.
KLITORES KAOS E O GRITO DAS MULHERES: : O
PUNK/HC DESEMBOCA NUMA CENA MUSICAL
FEMINISTA EM BELÉM DO PARÁ / Keila Michelle Silva
MONTEIRO. — 2023.
149 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^ª. Dra. Liliam Cristina Barros Cohen
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,
2023.

1. punk/hc. 2. feminismo. 3. corpo. 4. gênero. 5.
resistência. I. Título.

CDD 700.7



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL
DO PARÁ.**

Aos vinte (20) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três (2023), às nove (9h) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Liliam Cristina Barros Cohen, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Keila Michelle Silva Monteiro, intitulada: **KLITORES KAOS E O GRITO DAS MULHERES: O PUNK/HC DESEMBOCA NUMA CENA MUSICAL FEMINISTA EM BELÉM DO PARÁ**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Liliam Cristina Barros Cohen (Presidente); Benedita Afonso Martins (Bene Martins) (Examinador Interno); Sonia Maria Moraes Chada (Examinador Interno); Ana Rosangela Colares Lavand (Examinador Externo à Instituição); Jorgete Maria Portal Lago (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora Liliam Cristina Barros Cohen, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (x)** com o **conceito** Excelente. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Liliam Cristina Barros Cohen agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-Pa, 20 de março de 2023.

Liliam Cristina Barros Cohen

Benedita Afonso Martins (Bene Martins)

Sonia Maria Moraes Chada

Ana Rosangela Colares Lavand

Jorgete Maria Portal Lago

Keila Michelle Silva Monteiro

Dedico este trabalho à Monise Sousa (*in memoriam*), mulher que fez a diferença na cena punk/hc com sua criação, habilidade e performance. Uma inspiração a todas nós!

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Universo, meus guias espirituais, Caboca Herondina, Mãe Oxum, Maria Conga, preto velho, preta velha, Seu Zé Pilintra. A São Jorge e a São Miguel Arcanjo. E Shiva.

Agradeço à minha mãe (*in memoriam*) Jucirema de Santana Silva, que estudou junto ao meu pai, apenas para ajudá-lo a fazer um concurso. A pressão familiar e da sociedade permitiu que ela fosse uma dona de casa, mas não uma concursada. Agradeço à minha tia avó Maria de Nazereth dos Reis Dias (*in memoriam*), que abriu mão de tudo para criar os filhos da sua irmã, dentre eles minha mãe, criando a mim e meu irmão também. Ela me levou para a espiritualidade. Agradeço à minha filha Liss Monteiro, por compreender minhas ausências e me dar muita força.

Agradeço à minha orientadora Profa Dra Liliam Cristina Barros Cohen, que no momento mais difícil da pesquisa segurou minha mão, e também sugeriu a mudança de tema da minha tese para que eu não desistisse e pudesse caminhar.

Agradeço às mulheres que compõem ou compuseram a banda Klitores Kaos, pelas entrevistas e colaboração, assim como todas as mulheres que eu entrevistei.

Agradeço à minha equipe de trabalho do NACE/SEMEC, em especial à minha coordenadora Marta Ferreira, que me deu espaço para respirar, pensar e produzir.

Agradeço às mulheres presentes na minha banca.

Agradeço a todos, todas e todes docentes e discentes que estiveram comigo produzindo conhecimento no PPGARTES.

Antes de tudo, preciso dizer que esta tese foi um parto! Tive muita dor na hora de empurrá-la para sair pela vagina. Chorei durante o processo e ao ver aquilo que saía de minhas entranhas. Também um choro de felicidade por querer vê-la com saúde e crescendo.

RESUMO

A presente pesquisa tem como foco a cena musical do punk/hc, subgênero do rock, em Belém do Pará, constituída por mulheres como um fazer musical necessário no combate a preconceitos existentes entre pessoas que fazem ou frequentam os ambientes desse gênero, em que predomina, ainda, o sexo masculino, pois o rock e suas vertentes, apesar de representarem transgressão e irem contra opressões e violências do Estado e da sociedade, por vezes, invisibilizam a produção feminina e seus atores ainda praticam machismo, misoginia, dentre outras atitudes que ofendem mulheres. Nesta etnografia abordo a trajetória do punk/hc em Belém do Pará, enfatizando a produção musical feminina/feminista, sendo necessário valorizar essa produção e enfatizar a necessidade do respeito à mulher nesse cenário, pois conforme Rosa e Nogueira “a poesia e a música nascem das rupturas e da dor que transformam. É um processo criativo no sentido amplo onde, ao criarmos caminhos artísticos e de produção de conhecimento próprios, também nos reinventamos como pessoas” (2015, p. 27). Farei uma análise da trajetória, performance, estética e de composições musicais da banda Klitores Kaos que atua reivindicando direitos e empoderando mulheres, num diálogo com Chada (2011), Béhague (1992,1999), Blacking (1973) e Merriam (1964) para tratar de fatores socioeconômicos presentes nas canções; O’Hara (2005) e Caiafa (1985) para abordar o contexto do gênero punk rock . Além da bibliografia estudada, utilizei arquivos de mídia e material da pesquisa de campo antes da pandemia. Conforme análise de performance e estética da banda, sua trajetória e principalmente a análise musical nessa pesquisa, os dados apontam uma produção de protesto, um ‘grito’ de combate ao feminicídio, ao machismo, à misoginia e ao racismo com tomada de espaços por mulheres e o crescente respeito pelo gênero feminino na cena punk/hc, que muitas vezes se confunde com a vida particular dessas mulheres.

Palavras-chave: punk/hc; feminismo; corpo; gênero; resistência.

ABSTRACT

This research focuses on the punk/hc music scene, a subgenre of rock, in Belém do Pará, made up of women as a necessary musical practice in combating existing prejudices among people who perform or frequent environments of this genre, in which predominates, still, the male sex, because rock and its aspects, despite representing transgression and going against oppression and violence from the State and society, sometimes make female production invisible and its actors still practice machismo, misogyny, among other attitudes that offend women. In this ethnography, I approach the trajectory of punk/hc in Belém do Pará, emphasizing female/feminist musical production, making it necessary to value this production and emphasize the need to respect women in this scenario, because, according to Rosa and Nogueira, “poetry and music are born of the ruptures and the pain they transform. It is a creative process in the broadest sense where, by creating artistic paths and producing our own knowledge, we also reinvent ourselves as people” (2015, p. 27). I will analyze the trajectory, performance, aesthetics and musical compositions of the band Klitores Kaos, which works to claim rights and empower women, in a dialogue with Chada (2011), Béhague (1992, 1999), Blacking (1973) and Merriam (1964) to deal with socioeconomic factors present in the songs; O’Hara (2005) and Caiafa (1985) to address the context of the punk rock genre. In addition to the studied bibliography, I used media files and field research material before the pandemic. According to the analysis of the band's performance and aesthetics, its trajectory and mainly the musical analysis in this research, the data point to a production of protest, a 'cry' to combat femicide, sexism, misogyny and racism with women taking up spaces and the growing respect for the female gender in the punk/hc scene, which is often confused with the private lives of these women.

Keywords: punk/hc; feminism; body; gender; resistance.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Diferenças entre o Punk e o Hardcore (OLIVEIRA, 2019, p. 1348)..... | 33 |
| Figura 2 – Banda Baixo Calção..... | 34 |
| Figura 3 – Banda Cavalo do Cão..... | 35 |
| Figura 4 – Banda Desgraça Periférica..... | 38 |
| Figura 5 – Zine do Coletivo Anarco Feminista..... | 39 |
| Figura 6 – Zine Anarco-Feminista..... | 40 |
| Figura 7 – Zine produzido em Belém PA | 41 |
| Figura 8 – Banda Insolência Pública: Regi (vocal) e Beto (guitarra)..... | 44 |
| Figura 9 – Letra de Beto Insolente: Beirute está Morta..... | 47 |
| Figura 10 – Encarte da fita cassete Gritos de Agonia e Desespero | 51 |
| Figura 11 – Fita cassete frente e verso..... | 51 |
| Figura 12 – Letra de Beto Siqueira: Sul do Pará. Música: Gestapo | 54 |
| Figura 13 – Letra de Beto Siqueira: A Passeata. Música: Ato Abusivo | 56 |
| Figura 14 – Reflexões sobre o anarcofeminismo na atualidade..... | 62 |
| Figura 15 – Banda Morganas | 71 |
| Figura 16 – Banda Álíbi de Orfeu | 73 |
| Figura 17 – Cartaz do I FEMMEFEST | 74 |
| Figura 18 – Banda Coisa de Ninguém..... | 75 |
| Figura 19 – Cartaz Calcinhas do Metal Fest III | 75 |
| Figura 20 – Cartaz do Festival TPM..... | 76 |
| Figura 21 – Banda Bad Trip..... | 80 |
| Figura 22 – Primeira logomarca da banda Klitores Kaos | 84 |
| Figura 23 – Logomarca atual da banda Klitores Kaos | 86 |
| Figura 24 – Formação que gravou o EP Klitores Kaos..... | 89 |
| Figura 25 – Formação de 2021 atual da banda Klitores Kaos: Dy, Luce, Nia e Line | 91 |
| Figura 26 – Luma Josino..... | 91 |
| Figura 27 – Luma cantando na Veg Casa | 93 |
| Figura 28 – Mih Sousa..... | 94 |
| Figura 29 – Nia Lima..... | 99 |
| Figura 30 – Lucelina Rodrigues..... | 105 |
| Figura 31 – Apresentação do disco Klitores Kaos em site..... | 110 |

| | |
|---|-----|
| Figura 32 – Apresentação do disco Klitores Kaos em site..... | 111 |
| Figura 33 – Canal no You Tube da Klitores Kaos..... | 112 |
| Figura 34 – Show no Ato Online Mulheres Livres..... | 112 |
| Figura 35 – Instagram da banda Klitore Kaos..... | 113 |
| Figura 36 – Linha Cronológica da Cena..... | 115 |
| Figura 37 - Arte da capa do single Império da Dor, 2021 | 132 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 GRITO I: COM TEXTOS E ATITUDE O MOVIMENTO PUNK SURGE E AVANÇA NA METRÓPOLE | 27 |
| 2.1 Punk, Punk Rock e Hardcore: há diferença dos Gritos? | 27 |
| 2.1.1 O movimento social e político gerou o Punk/HC em Belém..... | 36 |
| 2.1.2 Veio de Icoaraci: lixo, insolência e música | 43 |
| 2.2 A República dos Camarões | 48 |
| 2.3 Gritos de Agonia e Desespero | 49 |
| 2.3.1 Gestapo não, é melhor Ato Abusivo! | 52 |
| 3 GRITO II: VENTOS LIBERTÁRIOS E FEMINISMO: ROCK É MULHER! | 58 |
| 3.1 Feminismos Plurais | 58 |
| 3.2 Mulheres do Rock ao Punk/HC | 66 |
| 3.2.1 Atuação das mulheres no rock em Belém | 68 |
| 3.2.2 A cena rock local atual e feminina..... | 79 |
| 4 GRITO III: A KLITORES KAOS PARIDA TEM DUAS CABEÇAS | 84 |
| 4.1 Quem pariu a Banda? | 84 |
| 4.2 As mulheres que gritam | 89 |
| 4.3 Reverberação | 109 |
| 5 GRITO IV: O QUE VEM DE GARGANTAS E CORPOS NA KLITORES | 115 |
| 5.1 EP Klitores Kaos: À Prova de Macho | 116 |
| 5.2 Sempre há o que dizer sobre a cidade | 124 |
| 5.3 Nova fase e duas gravações pra começar | 126 |
| 5.3.1 Laços de Sangue..... | 127 |
| 5.3.2 Império da Dor | 131 |
| 5.3.3 Estética musical punk da banda Klitores Kaos | 137 |

| | |
|--|------------|
| 6 CONSIDERAÇÕES FEMININAS | 139 |
| REFERÊNCIAS | 142 |

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa partiu da sede de retomar e aprofundar algumas questões surgidas durante a criação do meu trabalho de conclusão do curso de Educação Artística com Habilitação em Música, da Universidade do Estado do Pará (UEPA)¹, em que o gênero musical abordado foi o rock²; e da minha dissertação na Universidade Federal do Pará (UFPA)³, em que tratei das relações epistêmicas no fazer musical de um grupo de música urbana que atuou em Belém PA entre os anos 90 e 2000, com análise de suas canções e percepções a respeito do multiculturalismo presente em suas composições. Neste caso, agora me aguça a curiosidade ainda a música urbana produzida na Amazônia, porém sobre o fazer musical de mulheres em grupos femininos. O objetivo desta tese, então, é realizar uma etnografia da música feita pela banda Klitores Kaos, incluindo as performances de suas integrantes no segmento musical bem específico do qual fazem parte: o punk/hc (entenda-se ‘hc’ como abreviatura da palavra estrangeira hardcore) e os elementos sociais, políticos, individuais e coletivos que fazem parte do seu fazer musical e de sua música, a partir do olhar dos estudos de gênero.

A escolha desse subgênero do rock vem do fato de o próprio rock, como música urbana que chegou ao Brasil, ainda possuir pouca bibliografia, apesar do vasto material divulgado; e pelo fato de os grupos de punk/hc pertencerem a uma cena invisibilizada, provavelmente no mundo todo, primeiro por não quererem uma estreita relação com o mercado e os meios de comunicação, segundo, por não terem a proposta de ser um grupo de compositores que tenha necessariamente a composição musical em primeiro plano da sua atuação. Pelo contrário, partem de convicções políticas, de visões de mundo, sendo a música mais uma forma, dentre outras (vestuário, ocupações de espaços públicos ou privados, códigos verbais e não verbais, a maneira como se comunicam etc.), que encontraram para expressar isso; e diante dessa problemática, torna-se interessante explorar suas causas sob diversas óticas, dialogando com várias áreas de conhecimento. Abordo aqui, a música de acordo com a visão etnomusicológica e buscando também outros conhecimentos.

¹ MONTEIRO, Keila. A Releitura do Rock na Capital Paraense. 2001. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/605821337/MONTEIRO-A-Releitura-do-Rock-na-Capital-Paraense>.

² Este gênero, apesar de ter sofrido resistência com sua chegada ao Brasil, já está incorporado e popularizado no repertório brasileiro, portanto não usarei a fonte em itálico, assim como para heavy metal, punk e hardcore, suas principais vertentes que já têm seus espaços consolidados no nosso país. Consultar material na referência anterior.

³ MONTEIRO, Keila. O *Peixe Vivo* na Amazônia: um *mundo-açu* nas canções da banda Cravo Carbono. 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/7779>.

O próprio rock ainda é escasso como temática ou elemento constitutivo da música feita no Brasil em pesquisas, como aponta Prado (2016) em sua tese: “o ocultamento de variados trabalhos acadêmicos em torno do rock salta aos olhos do pesquisador” (PRADO, 2016, p. 201)⁴. Minha escolha também teve questões pessoais, não apenas pelo fato de eu ser mulher, mas por ter participado por um longo período da cena em questão.

O título deste trabalho, no qual consta o verbo ‘desembocar’, visto que mulheres desembocam em muitos momentos, principalmente quando dão à luz uma criança, sugere uma cena musical punk/hc que vai desaguar, levar o(a) leitor(a), num âmbito cronológico do fazer musical na cidade, até a cena atual feminina/feminista. Ao fazer um recorte etnográfico dessa cena em Belém do Pará, considerando um quadro em que, por minha vivência, observação como parte do público e fazendo participações em bandas masculinas, predomina o gênero masculino; pretendo provocar reflexões acerca da conduta de integrantes de bandas que rompem com a ideologia do punk/hc em geral, de comportamentos antirracistas, anti-homofóbicos, antimachistas, dentre outros. Então, ‘desembocar’ também propõe o ato de sair de um lugar estreito para um mais largo, metaforizando o deslocamento de uma cena masculina (com uma visão mais fechada em que essas ideias não ocorrem na prática, principalmente no que diz respeito a atitudes com mulheres) para uma cena feminina, na qual ocorre a crítica para que este comportamento mude. Neste trabalho, traço uma linha crescente, como da foz de um rio, de quando surgiram as primeiras bandas de punk rock até o estuário vigoroso do punk/hc feminino atual.

A respeito da nomenclatura ‘punk/hardcore’ ou ‘punk/hc’, em se tratando de música, deriva do punk rock (gênero musical que surgiu em países como Inglaterra e Estados Unidos, entre 1974 e 1977, como uma variante do rock, rejeitando erudições e virtuosismos), em que ‘hardcore’ é uma variante musical com aceleração rítmica exagerada, algo que vai caracterizar qualquer (sub)gênero musical que se utilizar do sufixo “core”, como *emocore*, *fastcore*, *trashcore* etc. O hardcore, na sua origem, como ideologia ou produção de sons com instrumentos musicais, diverge por vezes daquilo que o punk/hc produz e representa em geral

⁴ Trabalhos relevantes sobre a cena Belenense: Acadêmicos: ‘Sons, Textos e Visualidades: arte e ativismo político na história de artistas ligados ao cenário do rock paraense’, Luiz, 2019 (<http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/12068>); ‘Os Espaços de Representação na Produção do Espaço Urbano em Belém: um olhar sobre o *punk* e o *hardcore*’, Oliveira, 2018 (<https://www.ppgdstu.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/documentos/BENISON%20ALBERTO%20MELO%20OLIVEIRA.pdf>); ‘Eu Amo Tudo o que não Presta: punk e poética em trinta anos de Delinquentes’, Sousa, 2016 (http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/8657/6/Dissertacao_AmoTudoPresta.pdf); ‘Mundo Metálico Belenense e Política Cultural: declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996)’, Silva, 2014 (<http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/handle/2011/7202>); ‘A Releitura do Rock na Capital Paraense’, Monteiro, 2001. Livros: ‘Balanço do Rock: a mais tribal de todas as festas’, Cunha, 2020; ‘Decibéis sob Mangueiras: Belém no cenário Rock Brasil dos anos 80’, Machado, 2004.

nos dias de hoje, pois, como um punk me falou um dia: - Pensa num abacate, agora pensa no caroço do abacate, esse é o hardcore!; sugere, portanto dureza, aspereza, dando forma ao que muitos punks chamam de ‘antimúsica’. O motivo desta palavra está no fato desses grupos produzirem sons com instrumentos musicais, porém negando conceitos ocidentais da música, ou seja, a negação ser em torno da inserção da música na indústria cultural/musical e do capital, como algo que se faz para apreciar, para vender, como uma criação musical em si, visto que não querem isso e a fazem tangendo as cordas e batendo na bateria com violência, sem a intenção de produzir harmonia, arranjos, elementos musicais ocidentais; mantém, portanto a formação que caracteriza o rock, com baixo, guitarra e bateria, mas sem executar músicas com regras preestabelecidas do mundo ocidental onde estão inseridos.

Pretendo me utilizar, então, do termo punk/hardcore ou punk/hc da mesma forma que O’Hara:

O termo hardcore, como eu o utilizo, é simplesmente um sinônimo para o punk que os norte-americanos inventaram no começo dos anos 80. A música hardcore é em geral mais rápida do que a música punk dos anos 70, mas as idéias [sic] e as pessoas envolvidas são virtualmente as mesmas (O’HARA, 2005, p. 22).

O autor, portanto, refere-se ao hardcore em seu aspecto com um sentido mais musical, nem tanto como sinônimo de protesto. Acrescento à sua fala o fato de o punk/hc encontrar, hoje, jovens cantando letras que falam de amor, de relacionamentos, com conteúdos que fogem da crítica política e social que os compositores de punk rock não abriam mão.

Simplificando tais conceitos, eu diria que a Sra Rock é mãe que pariu Punk Rock que pariu Punk/hc. Em se tratando de arte, e eu direciono ao rock em geral, Vanessa Bär e Elocir Pires (2013) afirmam que “é um instrumento de grande relevância na inovação e interação entre todas as contradições. É também uma das principais alavancas do desenvolvimento social” (BÄR; PIRES, 2013, p. 8). Como arte transgressora, a música, após a ditadura, passou a exercer no Brasil um papel contracultural, no sentido de transgressão à cultura hegemônica dominante, sendo o conceito de contracultura “[...] caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 49).

Contracultura se produz, portanto com “[...] negação da sociedade tecnocrática e expressa a recusa em se integrar a ela, formulando uma nova constelação de práticas, valores e referências” (ROSZAK, 1972, apud ABRAMO, 1994. p. 40). Dentro da história da música ocidental do século passado surgiu, portanto, a música do chamado punk rock rejeitando

erudições, virtuosismos, como reação ao rock progressivo, à discoteca, tendo o movimento punk como um conceito de “contracultura”. De acordo com Gabriel dos Santos (2013) o termo contracultura foi usado, em princípio, pela imprensa norte-americana, no início da década de 60, para identificar grupos de jovens que, tanto no seu exterior quanto na sua forma de pensar, diferiam das “normas” sociais e culturais vigentes.

Isso não é tarefa fácil, essa negação, à medida que Estado e sociedade “geral” estabelecem padrões que devem ser seguidos. Entretanto, o “geral” deixa de ser um todo quando a insatisfação gera ruptura de pseudovalores. Por isso, o descontentamento abriu espaço para a gama de compositora(e)s e cantora(e)s que brilharam no Brasil e no mundo por meio de canções que influenciam o pensamento de inúmeras gerações com suas vozes e críticas. Partindo desta perspectiva, o rock é considerado um movimento de contracultura que funciona como um instrumento de conscientização política e de autonomia e o punk rock é também uma forma de evidenciar a realidade, principalmente com suas canções, contribuindo com o desenvolvimento social.

O rock exerce grande influência na formação cultural, política e artística da sociedade, uma vez que não se resume apenas a um gênero musical, mas refere-se a um movimento de caráter social e político questionador, contribuindo com gerações de produções musicais e literárias, comportamento, moda, mercado, entre outros. Desde que surgiu, vem se transformando e, ao chegar ao Brasil, vem passando por consideráveis transformações influenciadas pelos fatores culturais, sociais, políticos históricos e geográficos da realidade brasileira,

Em cada contexto histórico e cultural do seu surgimento a trajetória punk nunca se deu como imitação das matrizes originárias e procurou responder também a inquirições e necessidades específicas. No Brasil as correntes mais críticas chocaram-se de frente com a ditadura o que lhes valeu perseguições policiais e censura a interromper um fluxo natural de suas produções, além, é claro, da criminalização pela imprensa e pela mídia (GALLO, 2010, p. 289).

Considerando tudo isso, é importante que ocorra uma adesão desta forma de manifestação cultural pelos jovens, estimulando assim seu senso crítico, em que se deve proporcionar o desenvolvimento de uma visão acerca dos aspectos elucidativos do rock para que haja uma compreensão mais ampla dos aspectos sociais e artísticos do punk rock, dentre outros; Abramo (1994) comenta a respeito do punk no espaço urbano brasileiro e das diversas ‘tribos’ surgidas após ele:

Penso que é possível vê-los como formas de elaboração e expressão de questões relativas à vivência da condição juvenil na atual conjuntura, como formas de negociar espaços de vivência nesse novo meio urbano, de processar a elaboração de identidades coletivas, de forjar respostas que os posicionem frente aos valores correntes na sociedade e de prover uma intervenção no espaço social (ABRAMO, 1994, p. 84).

A abordagem deste trabalho trata especificamente de uma etnografia da banda feminina/feminista Klitores Kaos dentro de um cenário de punk rock e punk/hc em Belém do Pará: quem são, qual a sua estética, suas ideias etc., na qual faço a análise de duas canções compostas pela atual formação da banda.

É fato, portanto, que não há quase bibliografia sobre punk/hc na Amazônia, além desses grupos serem invisibilizados por se distanciarem da mídia propositalmente e não considerarem a música em primeiro plano, sendo um grito de protesto, e mais difícil é encontrar escritos sobre grupos de mulheres de alguma vertente do rock. Observa-se que mulheres compositoras têm o seu fazer musical muitas vezes ignorado na cena em que ainda predomina o machismo e a misoginia. Esses grupos urbanos de mulheres são, portanto, triplamente invisibilizados. Sobre isto, Maurano (2020) afirma: “Em minha construção social como psicóloga e educadora, o que mais me afeta é a constatação da opressão histórica e cultural da mulher e, em consequência, sua invisibilidade na história oficial e na construção da história humana” (MAURANO, 2020, p. 21).

Pretendo traçar uma linha cronológica e apresentar a cena local composta por bandas de punk rock durante a chegada desse subgênero; investigar a presença de mulheres em bandas de rock, punk rock e punk/hc, seu contexto cultural, social e político; e analisar a produção musical da Klitores Kaos. O problema da pesquisa consiste na questão do pensamento e do comportamento crítico feminino que permeia a prática musical das integrantes, seu fazer musical. Justamente por ser uma banda só de mulheres, destaco a banda Klitores Kaos. O que poderia gerar a sua composição? É necessário, então, compreender os sentidos, os símbolos de suas práticas musicais observadas a partir de diálogos interdisciplinares, analisando-se suas canções, de modo a identificar diálogos possíveis entre seus saberes, suas regras, sua estética, performance, letras e música.

Conforme minhas pesquisas de campo e convivência com compositores de punk rock, que adotaram esse subgênero como seu estilo não apenas musical, mas um estilo de vida, este chegou à capital paraense no início dos anos 80 formando grupos masculinos. Sua música de caráter crítico me despertou para desvendar o universo cultural feminino que se formou, a meu ver, tardiamente no espaço amazônico.

Para compreender o crescimento dessa cena e seu desembocar no grito feminino, utilizo aqui a “cena” de Mendívil e Espinosa:

O conceito de cena deve ser entendido como uma nova resposta crítica a uma visão que retratava as identidades musicais como unidades estáveis, livres de rupturas ou discontinuidades. Embora os estudos da cena contemporânea tenham geralmente focado na construção de identidades variáveis em um ambiente urbano pós-moderno, eles frequentemente o fizeram em uma tradição sociológica de dentro dos estudos de música popular [tradução minha]⁵ (MENDÍVIL; ESPINOSA, 2018, p. 2).

É algo, portanto, não estático, é fluido, por isso é cena. Sobre as identidades variáveis citadas incluem-se aqui as múltiplas identidades extra musicais femininas.

Após os anos 60, a cena rock ganhou um caráter mais político, tornando o rock muito mais que um simples gênero musical, configurando-o como uma forma de evidenciar a realidade, contribuindo com o desenvolvimento social, e isso se acentuou com o punk rock. Houve representantes do punk rock principalmente na Inglaterra e nos EUA.

No final da década de 70, no Brasil, pela primeira vez, jovens das classes trabalhadoras dariam o seu ‘grito’, palavra que utilizo para nominar meus capítulos pela conotação que a palavra carrega: por determinar o canto gutural punk e por reivindicar ações para a melhoria da condição social dos brasileiros, rejeitando o Estado. Este fenômeno punk acontecia em cidades como Brasília, Salvador, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Belém também recebia o fenômeno formando grupos que se encontravam pela cidade para debater especialmente sobre política e alguns formaram projetos musicais e bandas.

O punk, no Brasil e no Pará, de início não foi apenas um movimento musical, mas foi principalmente social e político agregando, por vezes, anarquistas como músicos ou público desse subgênero. Para se entender melhor esses aspectos sociais, culturais e artísticos do punk rock em Belém, recomendo um documento importante que é a tese, intitulada “Sons, Textos e Visualidades: arte e ativismo político na história de artistas ligados ao cenário do rock paraense” defendida recentemente em 2019, por Jaddson Silva neste Programa em Artes na UFPA, sendo que o autor e pesquisador começou a se (a)firmar na cena punk local desde o final dos anos 90, compondo algumas bandas punks. Em Belém, as bandas Ato Abusivo (antiga Gestapo), Baby Loyds, Delinquentes e Insolência Pública (antiga The Podres) estão entre as mais antigas e atuam até hoje na cidade, com exceção desta última. A Delinquentes

⁵ Texto original: “The concept of scene should be understood as a new critical response to a vision that depicted musical identities as stable units, free from ruptures or discontinuities. Although contemporary scene studies have generally focused on the construction of variable identities in a postmodern urban setting, they have often done so in a sociological tradition from within popular music studies” (MENDÍVIL; ESPINOSA, p. 2016).

foi objeto de pesquisa de Lucas Padilha de Sousa, músico que encerrou em 2016 o mestrado em Artes, também neste Programa na UFPA, com a dissertação “Eu amo tudo o que não presta: punk e poética em trinta anos de Delinquentes”, retratando a poética da banda com o objetivo de investigar sua importância na cena musical por meio de um filme etnográfico.

O rock no Pará começou, aos poucos, a ganhar adeptas no palco, mas foi só nos anos 2000 que elas apareceram no punk rock. Hoje a Klitores Kaos chama a atenção por ter sua formação exclusivamente feminina desde a sua fundação. Pretendo, portanto, discorrer sobre o punk rock em Belém, o crescimento da cena feminina até chegar a esta banda com uma análise de suas obras musicais, com suas vivências locais.

O rock produzido no Pará tem leituras diversificadas, visto que a região amazônica é permeada por uma cultura híbrida e, sobre a noção de hibridação García Canclini (2008) usa o termo para designar as misturas interculturais propriamente modernas na América Latina, em que alguns preferem falar de sincretismo em questões religiosas, de mestiçagem em história e antropologia, de fusão em música, e sendo produzido numa sociedade com diversos problemas (econômicos, sociais etc.) e contradições políticas, o punk rock seria talvez a vertente principal a questionar esse caos em âmbito local e global, pois “É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção – na forma da música, nas letras, na atitude” (CAIAFA, 1985, p. 11).

Percebo que os registros de pesquisas sobre música urbana no contexto amazônico vêm crescendo, em especial, após a criação do Programa de Pós Graduação em Artes na Ufpa. Pretendo dar continuidade a esse processo de valorização da vida cultural e musical na região, pois observo a carência de trabalhos com o tema rock, em que há pouca ou quase nenhuma bibliografia que retrate os subgêneros punk rock e punk/hc, inclusive na Amazônia. O fazer artístico musical dessas bandas é conteúdo interessante não apenas à Etnomusicologia, mas a outras áreas do conhecimento como Antropologia e Sociologia, dentre outras.

Sobre focar em grupos sociais, musicais, femininos etc., Weller (2006), ao citar pesquisas anteriores de sociólogos e pesquisadores de Estudos Culturais até os mais atuais na busca da presença feminina em culturas e subculturas juvenis, afirma haver pouca ou nenhuma referência no Brasil, e de maneira global, sobre o gênero; em que quase sempre se classifica a categoria “juventude” como um todo. A autora também chama a atenção para o predominante olhar masculino de autores e se posiciona: “desde os estudos sobre o que seria o estilo *Ted Boy*, *Skinhead*, *Rock-n’-Roll* ou outros estilos mais recentes como o *Funk* e o *Hip Hop*, tais práticas culturais e suas formas de representação foram analisadas a partir do olhar masculino dos membros desses grupos” (WELLER, 2006, p. 108) relatando, portanto, a

invisibilidade das jovens adolescentes e a falta de um olhar voltado para questões de sexualidade. Acrescento aí a cena punk em geral, em que, mesmo onde há espaço, em livros, artigos e outros escritos, para se falar de mulheres, são homens a maioria dos autores.

Essa escassez de escritos ‘femininos’ sobre estilos juvenis, musicais ou não, tem sido alvo de crítica de algumas autoras. A musicologia feminista, inclusive, só aparece em estudos recentes de cerca de cinquenta anos para cá, sendo que homens e mulheres nas áreas da Musicologia e Etnomusicologia pesquisam sobre gênero, em que algumas mulheres merecem destaque: Ellen Koskoff, McClary, Márcia Citron, Suzanne Cusick, Sally Macarthur, Elisabeth Wood, algumas, inclusive se autodeclararam musicólogas feministas. Destaco nas regiões Nordeste e Norte do Brasil, respectivamente as pesquisadoras Laila Rosa (2009) e Jorgete Lago (2017), com trabalhos na área de Etnomusicologia, voltados para a atuação de mulheres.

Sobre palavras como ‘feminismo’ e ‘feminista’, considerando sua inserção no mundo ocidental, já havia sua concepção, mulheres importantes para a sua história com seus questionamentos, mas a nomenclatura só veio com o movimento feminista a partir de 1975, conforme Maurano (2020). Estes termos, então, assim como ‘gênero’ e ‘patriarcado’ são relativamente recentes.

A música rock, que compõe a paisagem urbana em várias partes do mundo, como já dito, tem na maioria de seus adeptos o gênero masculino, “Para Frith e McRobbie (2005), qualquer análise sobre a sexualidade atrelada ao *rock and roll* deve começar com o fato social de que, nos termos de controle e produção, o rock é voltado a um padrão determinado pelos homens, tendo sido sempre um negócio organizado por eles, não por elas” (AMARAL; GELAIN, 2017, p. 5): e, portanto, vem se mostrando como um gênero musical supostamente ligado ao machismo, fato que será melhor visto no terceiro capítulo, nas falas de mulheres que compõem o punk rock.

Ao buscarmos bibliografia sobre o gênero, mesmo havendo mulheres pioneiras, como Rosetta Tharpe e Big Mama, em várias obras que narram as origens do rock, livros ou documentários atuais, não se dá o merecido destaque a mulheres que se mostra(ra)m firmes nessa cena no decorrer dos séculos XX e XXI. Apesar da presença e pioneirismo de mulheres na cena rock em geral, os homens ainda são a maioria.

O’Hara (2005), ao falar de gênero, revela que na vertente punk apesar de haver sexismo, este ocorre em menor escala do que na sociedade em geral e que as mulheres são ativas na cena desde o seu início. Porém, dentro da filosofia punk, foi necessário iniciar um movimento protagonizado exclusivamente por mulheres: *Riot Grrrl*, movimento criado na

cidade de Washington, nos Estados Unidos, na década de 1990, como resistência, como um movimento artístico das mulheres punks. É justamente esse contexto que influencia na criação da banda Klitores Kaos.

Os motivos pelos quais iniciei esta pesquisa entram no fato de eu me encontrar imersa nesse mundo do rock desde quando descobri as bandas locais, por conta da minha pesquisa de TCC para a UEPA, e pela própria pesquisa. Eu já era fascinada, desde criança, pelo rock ‘nacional’ dos anos 80, porque minha mãe deixava o aparelho de som 3 em 1 com o rádio ligado, na nossa sala grande, em casa, todas as manhãs; e ao final de semana havia os programas de televisão onde esses artistas de bandas de rock, na maioria homens, apresentavam-se com suas performances inusitadas. Juçá (2001), como diretora do espaço cultural carioca Circo Voador, afirma que “Nos anos 80, o rock se revelou como um sintoma de uma fome sufocada pela situação política brasileira, a ditadura. O rock era ainda a coisa mais subversiva que poderíamos produzir em termos de ruído” (JUÇÁ, 2001, p. 133); ela diz ainda que os meios de comunicação achavam que o rock já era uma estética superada, talvez por isso a necessidade de o “rock nacional” vir, em sua maioria, com performances de roupas coloridas, letras divertidas, algumas engajadas, e tudo capaz de conquistar inclusive crianças. Ali me criei.

Eu iria, portanto, em 1999, pesquisar sobre isso, até que uma professora da UEPA me dissesse: “– Por que tu não pesquisas o rock daqui?” e foi a melhor coisa que me aconteceu. Lembro-me de minha pesquisa de campo, de encontrar uma banda tocando numa praça perto de casa, esperar o show acabar e pedir contatos para um dos integrantes e assim fui conhecendo mais gente que era referência no rock local, produtores, músicos, gente do público, todos homens! Um universo masculino em que eu, até então, não atinava para questões de gênero, para a busca de mulheres protagonistas na cena local. Aos poucos fui conhecendo as companheiras desses integrantes, que eram também o público, mas até então não me interessavam para as questões de pesquisa.

Mas, antes mesmo de buscar pessoas para entrevistar e buscar material, eu formei minha banda Coisa de Ninguém em 1998, na própria universidade, concretizando um sonho juvenil, num cenário mais aberto a experimentações musicais, que quebrava a dicotomia punk- heavy metal que existia na cidade, influenciada pelo cenário nacional; havia bandas que misturavam o rock ao carimbó, ao jazz, ao boi bumbá etc. Foi aí que conheci algumas bandas com uma menina ou outra no vocal, porque eu gostava de ir ver o que as bandas estavam produzindo em Belém, por diversão e para aprender, mesmo que inconscientemente, um

pouco com quem estava na cena, no caso. Mesmo assim eu não havia pensado em destacar ou questionar a presença de mulheres no rock local.

Deve-se considerar o fato de que, em 2001, mais ou menos, eu consegui entrar para uma banda cover formada por dois senhores que moravam num bairro vizinho e tocavam MPB e *flashbacks* de quarta a domingo. Fiz um teste e me tornei vocalista, saindo à noite para casas de show diferentes e, devido a isso, meu pai me impediu de continuar antes de minha atuação fazer um ano; essas proibições também vigoravam quando eu queria sair com amigos para cantar em karaokês, até então na moda, por serem eventos noturnos em que ele não estava presente. Talvez por isso, sinto até hoje insegurança no meu modo de cantar, são questões psicológicas do passado que geraram sequelas.

A minha banda conseguiu se desenvolver por eu estar no meu próprio ambiente de estudo e por eu terminar a graduação e passar num concurso público para a prefeitura de Belém, gerando assim minha independência em casa. Foi formada com um colega de sala, pois existia uma atração entre nós e ele era instrumentista. Eu achava que ia me tornar instrumentista e gostava muito de cantar, porém fiquei apenas na aprendizagem do canto e, dependente dele como acompanhante, no violão, na guitarra ou no contrabaixo. Mesmo matriculada na Escola de Música da UFPA, com minha avó pagando as mensalidades, eu não conseguia praticar o canto em casa devido ao meu pai que se irritava quando eu tocava flauta, eu então nem pensava em praticar canto lírico no meu lar para poder fazer a prova prática e fiquei no curso técnico apenas por dois anos.

Eu já escrevia letras de canções desde os 12 anos, sempre com a melodia pronta e via nessa junção com meu colega, posteriormente namorado, uma oportunidade única de ter uma banda. Nela, eu declamava poemas de algum livro – eu também cursava Licenciatura em Letras na Universidade Federal do Pará – ou da canção popular brasileira e meu companheiro compunha uma música de fundo, no violão, e em seguida engatávamos uma canção autoral, com as minhas letras.

Era a primeira vez que eu mostrava minhas canções e podia fazer performances para um determinado público, sendo este, universitário, o qual me deixou nervosa no início, mas logo depois me acostumei e sentia que mostrava o meu verdadeiro “eu” em minha criação. Depois, entraram mais dois homens, um no contrabaixo, outro na percussão; e logo, um colega de Letras, poeta pediu para entrar e a banda passou um bom tempo com um vocal masculino dividindo o palco comigo, dividíamos as letras também, mas cheguei a me acomodar escrevendo menos e apenas cantando. Porém, eu já percebia o machismo vindo do nosso público, pois quase sempre as pessoas não atribuíam a fundação da banda à minha

pessoa; já acharam, inclusive, que eu era apenas *backing vocal*, como se eu não tivesse capacidade de criar uma banda e escrever as letras. Sofri também preconceito por parte de outros colegas de bandas que diziam que o meu grupo era “mais uma banda com a vocalista bonitinha para chamar a atenção do público”, como se fosse para atrair a espécie masculina, como se eu estivesse a vender meu corpo e minha imagem, ali, objetificada.

O processo de criação na Coisa de Ninguém, com quatro homens interagindo comigo, era complicado, pois eu tinha voto vencido para decisões que incluíam shows, ensaios, repertórios, gravações, prevalecendo as opiniões masculinas, as quais me diziam que eu era chata, insuportável na banda, que queria impor tudo e eu me impunha mesmo, com medo de desaparecer em meio a tudo o que eu havia criado. Entre idas e vindas da banda, eu com meu companheiro, já no casamento desde 2004, o colega de sala que me ajudou a criá-la, caminhávamos para um término definitivo em 2017, com um CD demo e dois álbuns, sendo que o último teve o meu nome na capa apenas para ganharmos um edital por conta da minha pesquisa. A banda encerrou, de fato, as atividades em 2018.

Um pouco antes disso, quando o poeta saiu, passei a criar letras voltadas a questões de gênero. Foi quando passei a me voltar para histórias de colegas, de mulheres, sobre relacionamento abusivo e a me entender como uma mulher militante, apesar de muita insegurança. Eu não sabia que iria passar por um relacionamento abusivo anos depois, após o término do meu casamento, em plena pesquisa de campo para este doutorado. Devo dizer, também, que a Lei Maria da Penha ainda é muito fraca e não assegura que a vítima esteja sempre protegida, merecendo mudanças. Antes desta profunda decepção que custou a minha saúde, desencadeando crises de depressão (fui diagnosticada com depressão em 2016, devido me tornar órfã de pai e mãe), um amigo, o etnomusicólogo Rafael Noletto, já tinha me convidado a apresentar trabalho na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, que aconteceria em Brasília-DF, em dezembro de 2018. Como eu havia feito a disciplina Antropologia I neste doutorado, criei coragem e apresentei minha comunicação com o trabalho intitulado “A mulher no rock: sua presença e performance na cena em Belém do Pará”.⁶

Apesar de a minha banda não se encaixar exatamente no gênero punk rock, transitava por estes espaços e também chegava a locais dedicados ao rock e pop rock e, desde que iniciei minha pesquisa sobre rock em 2000, fazendo amizade com integrantes homens das bandas de punk rock, que sabiam que eu cantava, alguns me convidavam para participar cantando alguma canção de seu repertório; isso ocorre até hoje. Daí o meu fascínio pelo punk rock,

⁶ https://www.31rba.abant.org.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=45

porém, ainda não havia aberto os olhos para a causa feminina/feminista. Essa tese iniciou como uma pesquisa do punk rock em geral em Belém PA, porém, além desse relacionamento abusivo com alguém da cena, que, como foi dito, custou minha saúde mental e física, tive muitas decepções com a cena masculina na pesquisa de campo, vendo e ouvindo atitudes de preconceito nos bastidores dos shows que eu vinha frequentando e em conversas informais. Vi, muitas vezes, o antimachismo, a anti-homofobia, o antirracismo, defendidos pelo movimento, desabarem diante de meus olhos, tudo associado a um abalo mental e psicológico. E eu não conseguia escrever mais nada, absolutamente. Foi quando a minha orientadora propôs que eu mudasse o foco da minha pesquisa perguntando se havia alguma banda de mulheres. A resposta veio como um alívio da dor: sim.

Fiz, então uma pesquisa bibliográfica sobre a cena punk/hc em Belém considerando a inclusão de mulheres e obtive uma fonte ínfima; recorri a entrevistas semiestruturadas para ter acesso à “memória cultural” descrita por Assmann (2018), das mulheres que participaram e/ou participam da cena como artistas ou público e com as integrantes da banda analisada, além da busca de mídia impressa e eletrônica e de gravações das canções. Para o acesso ao produto “final” da banda em estudo, fiz registro fotográfico e filmagens de shows, audição de suas composições por meio de mp3 e pela internet para análise das letras. Devo dizer que, antes e depois da troca de título desta tese, não fiquei imune, sofri assédio na pesquisa de campo.

Denomino meus capítulos como “grito” em alusão ao modo como vocalistas do punk/hc se expressam ao expor a letra das músicas, seja no palco ou nas gravações, com gritos guturais que fazem parte de uma performance de protesto e indignação.

No Grito I, “Com textos e atitude o movimento punk surge e avança na metrópole” mantenho a maior parte do conteúdo da minha pesquisa inicial, contextualizando a chegada do subgênero em Belém e seu progresso, destacando algumas bandas, espaços, estética e produções locais. No Grito II, “Ventos libertários e feminismo: rock é mulher!”, falo um pouco do feminismo no Brasil e trago performances, estética e elementos extra musicais de mulheres no rock em geral até chegar ao punk/hc. No Grito III, “A Klitores Kaos parida tem duas cabeças” refiro-me à logomarca atual da banda onde se vê uma deusa sentada, com duas cabeças, amamentando uma criança, o que gera reflexões sobre a maternidade, até pelo fato de uma das fundadoras da banda estar grávida no momento de suas primeiras performances; falo então da origem e trajetória da banda e de algumas integrantes que fizeram parte ou integram a banda atualmente. No Grito IV, “O que vem de gargantas e corpos na Klitores” faço um estudo breve das oito composições musicais incluindo o EP da banda, e encerro com

a análise das duas canções mais atuais, considerando a interdisciplinaridade e elementos extra musicais, inserindo-as no contexto amazônico de acordo com a bibliografia estudada, de modo a compreender os saberes presentes no seu fazer musical.

Os espaços onde realizei minha pesquisa consistem em locais de shows de punk/hc, os quais compõem a paisagem urbana belenense trazendo um público feminino e/ou feminista e cantoras ou instrumentistas que praticam esse gênero musical. Como compositora, letrista e vocalista, também pude protagonizar essa cena durante alguns anos e fazer contato com mulheres da cena rock.

Chada (2011), Béhague (1992, 1999), Blacking (1973) e Merriam (1964) consideram como um dos fatores a ser considerado na prática musical, o fator socioeconômico, sendo este fator a principal temática nas letras das bandas de punk rock e hc. O significado da música é, portanto, extra musical. Para Béhague (1992), por exemplo, o pesquisador deve conceber a compositora, o compositor como indivíduo e como ser social e cultural para que se entenda sua prática musical; portanto, para contextualizar o produto musical desses grupos faz-se necessário que eu observe integrantes, suas influências musicais, sua concepção social e política, sua história, o cenário musical em que estão inserida(o)s, o modo como surgiram e atuaram, sua visão de mundo, seu ritual.

Desenvolvi minha pesquisa com esses autores e esta autora, inicialmente, considerando os valores extra estéticos das composições para tratar dos significados contidos num conjunto de símbolos (Geertz, 2003) presentes nos processos criativos, estes inseridos num contexto de trocas e misturas culturais.

Colhi, portanto, dados do contexto social, cultural e político das bandas estudadas e da Klitores Kaos, de forma a obter informações suficientes para entender a cena em questão num contexto feminino/feminista e fazer um estudo de algumas composições.

Blacking (1973), ao considerar a música como um som humanamente organizado, afirma que ela manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade. Merriam (1964) considera que, para entender o processo de composição é preciso que se pergunte como novos cantos ou músicas são geradas dentro de uma perspectiva intercultural. Define a composição como o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos, sendo estes compositores casuais, especialistas ou grupos de pessoas de forma que suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. Chada (2011) reafirma a importância do contexto sociocultural do(a) autor(a) e/ou pesquisador(a) de música. Com o foco na Etnomusicologia, portanto, buscarei traçar uma etnografia com base nas bandas de punk/hc, em específico, a banda Klitores Kaos.

Para tratar do decolonialismo e das interseccionalidades presentes, principalmente na análise das canções, trago como autoras principais: Lugones (2020), Castro (2020), Gonzalez (2020), Ribeiro (2017) e Spivak (2010).

Indo além deste propósito principal de minha pesquisa, corroboro com as falas de Rosa e Nogueira (2015), contempladas numa revista nacional:

[...] propomos nossa pequena rebelião transformadora, que, sendo nossa, e tão intimamente nossa, não deixa de ser também coletiva: a de outras sujeitas que se encontram nas inquietações artísticas, nos artevismos, na militância e na produção de conhecimento feminista. Neste sentido, ainda que consideremos a dimensão subjetiva como fundamental, pois “o pessoal é político”, não propomos uma narrativa de nossas obras, sonoridades e desejos de modo individualizado *apenas*, mas que estejam em consonância e em prol de um bem comum, dos direitos humanos que incluem os direitos das mulheres, da comunidade LGBTT, das comunidades indígenas, negras, periféricas, que ainda não estão representadas ou contempladas dignamente pelos estudos e ações em música. (ROSA; NOGUEIRA, 2015, p. 27).

Então, espero que esta tese seja também instrumento de reflexão e luta.

2 GRITO I: COM TEXTOS E ATITUDE O MOVIMENTO PUNK SURGE E AVANÇA NA METRÓPOLE

O contexto social, aqui, assume importância na medida em que é desenhado por valores específicos do grupo social de compositores e da posição política-ideológica destes, posição essa que determinará as decisões de um(a) compositor(a) quanto às suas criações artísticas e estilísticas, sendo, portanto, fundamental para se entender a prática musical. Como citado na introdução, conforme Chada (2011), Béhague (1992, 1999), Blacking (1973) e Merriam (1964), devo considerar o fator socioeconômico e sociocultural para que se compreenda os fazeres musicais de grupos/artistas envolvidas nesta pesquisa e traçar uma linha cronológica com estudos sobre a chegada do punk rock em Belém, que absorvia elementos do punk rock produzido principalmente no sudeste do Brasil, mas também “bebia direto da fonte”, nos países de origem, por meio de correspondências como cartas. Aqui identifiquei contextos desse movimento em Belém, e como sugere o nome deste grito: “com textos”, uma referência ao principal meio de comunicação e divulgação punk: os fanzines, cujos textos e conceito veremos nos primeiros tópicos, e o surgimento das primeiras bandas, suas produções, buscando a presença feminina no tempo, no espaço, dentro ou fora dos palcos.

2.1 Punk, Punk Rock e Hardcore: há diferença dos Gritos?

Antes de falar do surgimento do movimento punk e da música punk rock em Belém, farei a exposição de significados que os termos ‘punk’ e ‘punk rock’ apresentam, primeiro por pessoas mais ligadas à sua origem local, posteriormente, o sentido localizado no dicionário, e ainda, concepções apresentadas por algumas pesquisas publicadas no Brasil. Finalizo com a conceitualização, no sentido musical, de ‘hardcore’.

Vejamos, primeiro, o termo PUNK:

Punk. Estilo musical e comportamental surgido nos anos 70. Discute-se, sem se chegar a uma conclusão definitiva, se teria sido um fenômeno inglês ou norte-americano. A palavra existe na língua inglesa desde Shakespeare, pelo menos, quando significava lixo, traste, passando por prostituta até chegar ao significado atual de música punk ou punk em pessoa, caso no qual também é utilizado na língua comum com o significado de vagabundo (“Hey punk! Freeze!”, o policial dando batida pode se referir a um suspeito dessa forma: “Vagabundo! Mão na cabeça!”) (O’HARA, 2005, p. 189).

Punk é uma voz de divergência, um ataque generalizado contra todo o sistema [...] atacou as barreiras de cor, classe e credo (RIMBAUD, 2017, p. 62).

Punk não é uma moda da mídia, é um modo de vida – e cabe a nós mandar a máfia da indústria musical e seus lacaios parasitas da imprensa se fuderem. Nós podemos, e vamos, fazer por nós mesmos. Punk é música do povo... Vamos mantê-la assim (Ibid. p. 65-66).

Não foi uma forma musical, e continua não sendo, é um grito de descontentamento, um grito de desespero, uma voz atormentada em uma sociedade demente [...] Punk é a voz da revolta, a música é incidental para a mensagem, a mensagem é FAÇA! (Ibid. p. 151).

A palavra “punk” pareceu ser o fio que conectava tudo que a gente gostava – bebedeira, antipatia, esperteza sem pretensão, absurdo, diversão, ironia e coisas com um apelo mais sombrio (MCNEIL; MCCAIN, 2004, p. 266).

Esta fala é de Legs McNeil, norte-americano, jornalista, um dos fundadores da revista Punk Magazine, em 1975, sendo o nome punk atribuído a uma revista de música e cultura pop. A fala se refere justamente ao momento que ele nomeou a revista que seria construída junto a outros dois colegas.

punk¹ *subst.* **1.** Madeira deteriorada, facilmente desintegrada, usada como gravetos. **2.** Uma substância que arde quando acesa, usada para acender fogos de artifício. **punk**² *Gíria. subst.* **1.** Uma pessoa jovem inexperiente ou insignificante. **2.** Um jovem bandido ou durão. **3.** Punk rock. –*Adj.* **1.** De qualidade inferior. **2.** Com saúde debilitada. **3.** De, relacionar-se ou ser um estilo propositalmente bizarro de se vestir afetado por grupos de punk rock [tradução minha] (WEBSTER`S II, New Riverside Dictionary, 1987)⁷.

Punk é um termo da língua inglesa que quer dizer madeira podre, mas que também serve para designar coisas sem valor ou pessoas desqualificadas (ABRAMO, 1994, p. 44).

Punk Denominam-se cultura punk os estilos dentro da produção cultural que possuem certas características comuns àquelas ditas punk, como, por exemplo, o princípio de autonomia do faça-você-mesmo, o interesse pela aparência tosca e agressiva, a simplicidade, o sarcasmo nihilista e a subversão da cultura [...] (RIBEIRO, 2010 p. 371).

Nascido para morrer – e para renascer constantemente, onde e quando menos se espera. Esta parece ser a sina do punk, desde que foi codificado para se tornar a maior e mais genuína expressão das inquietações jovens de todos os tempos. Viva rápido, morra cedo, deixe um belo cadáver. Uma idéia [sic] que começou a se formar no século passado com o poeta francês Arthur Rimbaud e chegou ao cinema nos anos 50 [...] Um dos fenômenos pop de mais difícil caracterização, o punk carrega em si uma série de contradições.

⁷ “**punk**¹ *n.* **1.** Easily crumbled decayed wood used as kindling. **2.** A substance that smolders when lighted, used to ignite fireworks. **punk**² *Slang. n.* **1.** A young inexperienced or insignificant person. **2.** A young hoodlum or tough. **3.** Punk rock. –*adj.* **1.** Of inferior quality. **2.** In poor health. **3.** Of, relating to, or being a purposefully bizarre style of dress affected by punk rock groups”.

Tido mais uma vez como o salvador do rock (nas vezes em que este se entregou à acomodação e ao jogo da indústria fonográfica), ele traz consigo uma carga de negatividade e de contestação do status quo que inviabiliza sua própria sobrevivência – uma vez que se estabelece como fenômeno de massa, já não é mais punk (ESSINGER, 1999, p. 19-20).

É claro que o punk fugiu ao conceito de autoritarismo, mas seus esferoides não deixaram de colidir contra quaisquer coisas novas ou mais excêntricas em sua órbita para preservar uma identidade coletiva (VELHO, 2019, p. 16).

[...] o punk seria primeiramente um movimento musical, mas que não se restringia apenas a aumentar a interação dos “consumidores” com os “produtores”. Ao contrário, o punk teria como finalidade quebrar esta barreira, fazendo com que cada pessoa pudesse ser produtor das suas próprias músicas, fundamentado no ideal do “faça você mesmo”. Com o passar dos tempos, esse ideal seria cada vez mais recorrente, abrindo a possibilidade não só de criar a sua própria música, mas também toda uma “cultura punk” (VIEIRA, 2017, p. 67)⁸.

A partir da fala de Vieira, pretendo apontar algo essencial para se entender o fato de haver ou não diferença entre o movimento punk e o punk rock:

É válido destacar que neste trabalho do jornalista Antônio Bivar não é apresentado uma distinção entre movimento punk e punk rock. De modo que, neste período isto ocorria porque não havia para os próprios punks esta distinção entre punk rock e movimento punk “organizado”. Esta valorização da noção de punk enquanto um movimento organizado e militante, fundado nos ideais do anarquismo, só passa a ocorrer anos depois, quando os punks passam a visar o fim do conflito existente entre as diversas “gangs” punks, que ocorriam nos primeiros anos da década de 1980 (VIEIRA, 2017, p. 67).

Não pretendo me deter exatamente a essa questão, de que o movimento punk começou como movimento musical, mas várias fontes o afirmam, inclusive, vemos essa análise que Vieira faz do livro “O que é Punk” de Bivar (1982) e, ainda, O’Hara (2005) caracteriza o punk já como estilo musical. O que quero enfatizar é que apesar deste modo de imersão no mundo, todos os punks entrevistados por mim, que viram o movimento chegar a Belém do Pará, ou vivenciaram de perto seu desenvolvimento inicial, afirmam que nesta capital tudo começou com movimentação política, discussões, panfletagem, para depois pensarem em como iriam se expressar com uma banda com os instrumentos, sendo estes os do formato do rock, que passaram a ser exatamente os do punk rock, mas nem todos tinham a intenção de compor musicalmente e, alguns, ao invés de chamarem de música o que faziam, chamavam antimúsica.

⁸ O autor analisa o conceito a partir do livro de Bivar “O que é Punk”. Ver BIVAR, Antônio. O que é punk. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Sobre esta denominação, busquei as palavras de Rimbaud (2017) que viveu as origens do movimento com sua banda, afirmando: “não acho que estivemos envoltos em algum tipo de processo de evolução musical, no sentido de que não éramos uma banda por razões musicais ou líricas. Nós éramos uma banda por razões políticas” (RIMBAUD, 2017, p. 127). Antimúsica, portanto, no sentido de ser antes de tudo um protesto, de não olharem como produto musical, de terem aversão à indústria fonográfica; por isso bandas como Sex Pistols e The Clash, dentre outras são condenadas por ele por terem se vendido à mídia:

O Punk se originou como uma declaração...‘Faça por você’ ‘Faça você mesmo’ Banda própria. Palavras próprias. Som próprio. Atitude própria. Futuro próprio. Vida própria. Os especialistas que dizem que o punk foi um desenvolvimento do New York Dolls, ou Bowie ou alguma merda semelhante, erraram o alvo novamente [...] O ‘blues’ não era música, era o sofrimento do povo. Essencialmente o punk é de mesma origem, é isto, desespero social (RIMBAUD, 2017, p. 146).

No caso da banda em estudo, farei análise de sua música, a qual as integrantes denominam punk/hc e, algumas vezes, *crust* punk, conceitos musicais que devem estar bem definidos. Passemos, então, aos significados de PUNK ROCK:

Para grande parte das pessoas que recebiam salário-desemprego [...] na Grã-Bretanha –, especialmente jovens, a perspectiva de melhorar suas vidas parecia desanimadora. Nesse clima, quando os ingleses foram expostos às influências do punk rock original de Nova York, a ironia, o pessimismo e o estilo amadorístico da música assumiram evidentes implicâncias sociais e políticas, e o punk inglês se tornou tão conscientemente proletário quanto estético (HENRY, 1989 apud O’HARA, 2005, p. 31-32).

“[...] Barulhentas, mal-humoradas, nervosas, inteligentes. A linha divisória é mediação, interpretação, melodia...e beleza. Os Ramones tinham bonitas baladas, no entanto. Embelezar é uma palavra melhor. Amamos os Ramones e os consideramos nossos irmãos. Há pessoas que os acham assustadores por causa do paramilitarismo e da adrenalina. Eles deveriam ter ido mais além” Donna Gaines, professora especializada em punk (TRUE, 2011, p. 51).

Rápido, Energético. Curto e grosso. Músicas que não têm de ter necessariamente um sentido, mas devem manter alerta, em movimento – se você tem alguma coisa a dizer, diga rápido, e vá direto ao ponto, mantenha o som em dois minutos e meio” Marky Ramone (Ibid. p. 53).

[...] diria o guitarrista East Bay Ray [da banda punk Dead Kennedys] “Tolerância com a experimentação, a coisa do faça-você-mesmo e o questionamento da autoridade” [...] Os pioneiros Crime e The Nuns faziam um rock’n’roll primitivo e com atitude e, até hoje, disputam a honra de ser a primeira banda punk da cidade [San Francisco]” (OGG, 2014, p. 12).

punk rock *subst.* Música hard rock marcada por temas de hostilidade amarga para com a sociedade estabelecida. –Punk rocker *subst.*⁹ (WEBSTER’S II, New Riverside Dictionary, 1987).

Punk Rock É um movimento musical que surgiu com força, na Inglaterra, em meados de 1974; e em 1976, nos Estados Unidos (embora seus precursores possam ser encontrados no fim dos anos 60). Em geral, são músicas curtas, rápidas, sem nenhum tipo de virtuosismo instrumental, com letras de conteúdo político niilista (RIBEIRO, 2010, p. 371).

[...]Legs McNeil foi editor das revistas *Nerve* e *Spin* além de ser visto como aquele que cunhou o nome de “punk” ao movimento [...]Esta opinião, entretanto, é confrontada pelo jornalista Nick Kent que acompanhou o punk desde o início tornando-se um membro dos Sex Pistols. Segundo suas lembranças, o escritor David Marsh cunhou o termo punk rock no final de 1971, mas foi o seu companheiro da revista de rock Lester Bangs que realmente assumiu o termo e criou toda uma estética para ele. Para Bangs o punk teria começado em 1963 quando o quarteto de Seattle, The Kingmen atingiu o primeiro lugar na parada de sucesso estadual com a música “Louie Louie” (GALLO, 2010, p. 295).

Ora, se este [o punk] surgiu como uma ala de jovens suburbanos pobres que contestavam o “status quo”, os embates de opinião na esfera da música seriam praticamente inevitáveis (PRADO, 2016, p. 203).

Rock tem a ver com todos nós, é a voz coletiva do povo, e não uma plataforma para mitologia da classe operária ou ideologia socialista [...] Dizer que o punk é, ou deveria ser, “classe operária” é falsamente removê-lo das raízes sem classe de onde cresceu “a verdadeira revolução do rock” (RIMBAUD, 2017, p. 62).

O rock já nascia *errado*: uma cruzada da música branca com a negra numa América ainda racialmente intolerante. E pior, nascia com um nome que era a gíria negra para o sexo [...] Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Chuck Berry, Eddie Cochran, Buddy Holly e Gene Vincent traziam um mundo todo novo, de festa sem fim, sexo sem culpa, **exacerbação da masculinidade** [grifo meu] e muita velocidade. Os primeiros símbolos punk vêm daí: o som em volume ensurdecidor, os andamentos acelerados, as drogas, os casacos de couro, as gangues, a sensação de que tudo pode acabar amanhã...Um espírito que se conectava com a literatura e na poesia de então nos delirantes, imorais e renovadores *beats* [...] (ESSINGER, 1999, p. 20).

Percebam-se as referências deste autor a atores masculinos do rock, mesmo havendo mulheres pioneiras no gênero musical. E a questão da masculinidade, realmente era algo presente. Como havia de se sentir uma mulher diante disso? Vista apenas como *groupie*¹⁰? A menina que persegue os integrantes de banda para ter aventuras? Aquela que é só acompanhante de um rapaz que frequenta espaços de rock? Aquela que usa camiseta com

⁹ “**punk rock** *n.* Hard rock music marked by themes of bitter hostility toward established society. –punk rocker *n.*”

¹⁰ Termo em inglês usado para caracterizar mulheres jovens que admiram um músico de pop ou rock, seguindo-o de todas as maneiras possíveis, inclusive indo a todos os seus shows, procurando maneiras de se aproximar do artista em busca de envolvimento emocional e/ou sexual.

estampa de banda e é questionada se conhece mesmo o gênero musical e a banda? São questões reais a serem consideradas.

Sobre a(s) origem(ns) do punk rock, pudemos perceber diversas fontes em que o gênero oscila no tempo, entre o final dos anos 60 e meados dos anos 70; e no espaço, entre Estados Unidos e Inglaterra. O sobrenome “Rock” revela de quem foi parido, como dito na introdução deste trabalho, porém surgiu como questionamento ao rumo que o próprio rock vinha tomando, mais alienante, apenas dançante e também, no continente americano por conta do gênero musical discoteca que virava moda.

Musicalmente, no Brasil, o punk rock, segundo Prado (2016), veio para questionar os rumos que a Música Popular Brasileira havia tomado nos anos 70, chamando esses intérpretes e compositores de “alienados” por transmitirem mensagens em prol da classe média, sendo o engajamento político da MPB pouco levado em consideração pela cultura punk. E o punk rock era mais voltado para questões políticas e sociais, relatando problemas do cotidiano juvenil, como miséria, exclusão social, salário baixo, inflação, desemprego e violência policial.

Para entendermos melhor a evolução do punk para o hardcore, vejamos a explicação de Jaddson Silva:

Este som, feito com no máximo três acordes, guitarras distorcidas, sem gravações de qualidade, com pouco ou nenhum solo de guitarra, além de ser composto e tocado por músicos com pouca ou nenhuma experiência, demarcou o ponto inicial para o surgimento de um fazer artístico mais livre e que, ao invés de afastar o público, o convidava para fazer parte dos eventos não só como participantes, mas também como integrantes de outras bandas (BASTOS, 2005; BIVAR, 2007). Com o passar do tempo, e devido a cooptação de bandas *punks* por parte das grandes gravadoras, uma versão mais crua e agressiva do *punk rock* passa a existir: o *hardcore*. Assim, sempre que uma expressão musical do *punk* passou a ser vista como motivo de lucro pelo mercado, o que deturpava o conceito original dos seus idealizadores, uma nova expressão menos comercial e mais agressiva se fazia presente (SILVA, 2019, p. 30).

Sobre o conceito de hardcore, ele afirma:

[...] este gênero musical derivado do *punk*, consiste em uma versão mais rápida e agressiva se comparado ao *punk rock*, primeiro gênero musical ligado ao cenário *punk*. A intenção desta empreitada, no período de sua origem, correspondeu a uma busca por desenvolver um som que fosse o menos comercial possível, em contraponto às investidas do mercado fonográfico que estava se apropriando do *punk rock* [...] (Ibid.).

Essa questão de apropriação mencionada pelo autor nos lembra que, não apenas o fonográfico, mas o mercado em geral se apropriou do punk rock, principalmente de sua vestimenta, visto que até hoje podemos encontrar algo semelhante em lojas de departamento de qualquer lugar no Brasil. Já nos primeiros anos de surgimento do punk, Penny Rimbaud, integrante da banda CRASS (1977-1984), considerada também um movimento anarcopunk na Inglaterra, afirma que:

O paladar da classe média, com esta infinita habilidade para adaptar e consumir, aceitou o punk como uma música e, encorajada pela polida embalagem comercial, foi capaz de ignorar totalmente as questões reais nas quais se originou. Os aspectos políticos e sociais do punk foram inundados por considerações comerciais. Muito avidamente, rapidamente, e ordenadamente, os jovens revolucionários foram vendidos (RIMBAUD, 2017, p. 143).

Em conversa com um punk, este me relatou que houve um tempo em que buscaram algo que a mídia não copiasse e passaram a se vestir semelhante a mendigos, “porque aí ninguém ia querer copiar”.

Musicalmente e também para além da música, Oliveira (2019) aponta algumas das principais diferenças entre punk e hardcore em uma tabela, afirmando não ser esta uma tarefa simples, visto que o hardcore se origina do punk, havendo muitos elementos em comum entre eles:

Figura 1 – Diferenças entre o Punk e o Hardcore (OLIVEIRA, 2019, p. 1348)

| Crítérios | Punk | Hardcore |
|---------------------|---|---|
| Origem | EUA no final da década de 1960 | EUA no final da década de 1970 |
| Propostas | Retorno às bases simples do Rock; descontentamento frente ao ideário do movimento Hippie; forte influência niilista (primeira geração) e anarquista (segunda geração). | Radicalização do movimento Punk frente à massificação e distorção do ideário Punk; preocupação com questões sociais amplas como a guerra, a exploração capitalista, desigualdade econômica; maior aproximação com o anarquismo. |
| Vestimenta | Predomínio de jaquetas e calças coladas, ambas com patches e arrebites, coturnos; cabelos coloridos com predomínio de moicanos e spikes. | Camisas T-shirts, bermudas, tênis, bonés, bandanas; cortes de cabelo diversos incluindo o moicano e spikes. |
| Musicalmente | Predomínio de músicas com a estrutura verso-refrão-verso-refrão-refrão (primeira geração) e bandas influenciadas por essa geração; letras que variavam sobre diversos temas com teor crítico; sonoridade agressiva para a época em que surgiu; do ponto de vista da estrutura musical temos o compasso 4x4 ⁷ . | Músicas com estruturas diversas, incluindo a estrutura verso-refrão-verso-refrão-refrão; letras sobre diversos temas e maior engajamento; sonoridade mais rápida e agressiva que a do Punk; No Hardcore temos o compasso 2x2 ⁸ . |

Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/view/8385>

Ao atentarmos para os aspectos musicais, percebemos pequenos detalhes que foram alterados do punk para o hardcore, sendo que este superacelerou o andamento, passou ao compasso binário, não mais quaternário, possui estrutura de letra e música mais livre, é mais engajado, visto que a mídia estava se apropriando do punk para torná-lo comercial, e ficou mais agressivo na sua sonoridade, ou seja, com sons fortes de seus instrumentos e efeitos de distorção, como visto em Silva (2019) e Oliveira (2019).

Em Belém, mais ou menos no ano 2000, passou-se, então, a ser adotado o termo punk/hc para algo mais acelerado que o punk, porém com letras mais diversificadas que não apenas caracterizavam protesto, temática original do hardcore, mas falavam de relacionamentos, modos de vida de adolescentes, dentre outros assuntos. Do hardcore citado pelo autor, surgiu o *crustcore*, gênero muito utilizado inicialmente pela Klitores Kaos, que segundo O'Hara, é um meio termo entre o hardcore e o *grind*, sendo o *grind*, ou *grindcore*, também derivado do hardcore, caracterizado por um som de vocais gritados e ininteligíveis, letras de conteúdo crítico e total desapego a qualquer noção de melodia, sendo o estilo mais agressivo do hardcore atual. Em Belém, um exemplo de banda com longa carreira no *grind* é a Baixo Calão, que surgiu em 1996 e, a partir de 2018 e mais alguns anos, teve uma vocalista, a Monise Sousa (1988-2022) que dividiu o palco com o Leandro Porko, fundador da banda. Vejamos, a seguir, Monise, ao centro, à frente, Porko:

Figura 2 – Banda Baixo Calão



Fonte: <https://headbangersbr.com/baixo-calao-disponibiliza-discografia-nas-plataformas-digitais/>

Ela, num ‘dueto gutural’ com o vocalista, já tinha visibilidade na cena não apenas por sua performance, mas em geral por ser uma das mulheres mais importantes do *underground* no Pará. Monise, natural do estado do Ceará, vocalista, compositora e guitarrista, foi a fundadora da banda Cavalo do Cão, de janeiro de 2013, de Icoaraci, distrito de Belém, também em estilo *grindcore*, e atuou na cena por muitos anos, com reconhecimento, sendo que já cantou em outras bandas conhecidas da cidade, como Adipocera e Retaliatory. Vejamos uma imagem num momento de sua performance na sua banda original:

Figura 3 – Banda Cavalo do Cão



Fonte: <https://m.facebook.com/uniaodasmulheresdounderground/photos/a.1268603916568125/1275262072568976/?type=3>

Infelizmente, Monise faleceu em 21 de setembro de 2022, por complicações da doença que tinha, a leucemia. Ela chegou a ser integrante da Klitores Kaos, tocando guitarra por um período e, nas redes sociais, houve relato das suas colegas da banda falando do que aprenderam com ela e o quanto ela era inspiradora. Então, imagina-se quantas outras mulheres a viram na cena e se inspiraram a erguer a cabeça, a formar uma banda! Eu presenciei uma apresentação sua com a Baixo Calão, em 2018, vi e ouvi o quanto a sua voz era potente, o quanto ela fazia bem feito e vi o público ovacioná-la por sua performance, neste dia que me foi muito significativo e jamais sairá da minha memória. Este trabalho, dedico a ela.

A respeito do modo de se vestir do hardcore, *crust* e *grind*, podemos dizer que são semelhantes, com roupas juvenis, como tênis e shorts, camisetas de bandas, roupas confortáveis, rasgadas e/ou surradas.

Sobre o modo de cantar do punk/hc (e também dos três subgêneros supracitados), é gutural, do latim, *guttur* que significa goela, garganta, portanto, som que se emite pela garganta, que tem entonação rouca. Na música, O'Hara define:

Vocal Gutural (rasgado ou urrado) [...] em música, é uma técnica vocal com o ar vindo direto do estômago que produz um som rouco, grave ou profundo, podendo referir-se tanto ao vocal grave quanto aos gritos. Os precursores deste modo de canto são os monges [...] Este estilo de cantar é muito usado em bandas de diversos gêneros de metal, tais como o Death Metal, o Black Metal ou o Doom Metal. Na maioria dos casos, a característica principal do gutural nessas bandas é expressar, mais que qualquer outro vocal, os sentimentos de ódio, raiva, desgosto, dor, repulsa e sarcasmo [...] (O'HARA, 2005, p. 373).

Inclusive, a voz é um instrumento bem marcante da banda Klitores Kaos. Foi algo que chamou a atenção quando apresentei o artigo “A mulher no rock: sua presença e performance na cena em Belém do Pará”¹¹ na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 9 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF, no qual mostrei um áudio da banda. O professor que mediava o GT me abordou após a apresentação e perguntou: “É mulher cantando mesmo?”, respondi que sim e ele insistiu: “Não podia cantar agudo não?” e respondi que sim, mas a banda havia optado por aquele tipo de vocal. Neste fato, percebemos evidentemente como, não só o homem, mas a sociedade busca sempre definir, impor cores, roupas, modos de agir às mulheres, dentre outras coisas, caracterizando preconceito e opressão ao sexo feminino.

2.1.1 O movimento social e político gerou o Punk/HC em Belém

Buscando um ponto de partida da linha cronológica que pretendo traçar, após conversas com pessoas das primeiras gerações de punks em Belém, certo grupo de jovens da capital paraense já acompanhava aquele movimento que se propagava para o mundo acompanhando o surgimento de bandas na busca da aquisição de seu material. Os punks que muitos deles ‘ouviam’, tanto ideias quanto músicas, eram das capitais do Brasil, como descreve Gallo (2010), por meio de Essinger (1999),

Na comparação dos rumos do punk entre São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, o autor percebe (...) distinção de classe, sendo o grupo de Brasília formado, sobretudo pela classe média e por filhos de diplomatas enquanto que em São Paulo e Rio de Janeiro predominavam, desde as origens, os filhos de operários que habitavam as periferias destes grandes centros urbanos (GALLO, 2010, p. 308).

¹¹ https://www.31rba.abant.org.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=45

No entanto, os belenenses não eram exatamente filhos nem de operários, nem de diplomatas, mas eram nascidos, em sua maioria, na periferia. Alguns eram pichadores, a maioria conhecia o movimento anarquista e era adepta de sua ideologia, surgindo então o que se caracteriza como movimento anarcopunk. Sobre isto, Rimbaud nos conta de um início na Inglaterra, em que a banda punk CRASS era bem mais próxima das tradições anarquistas que dos hippies:

Muito dos confrontos entre as autoridades e o movimento jovem no fim dos anos sessenta e no início dos setenta eram, falando em termos gerais, de natureza política, baseados em posições de esquerda sobre a insatisfação social, ao invés de demandas anarquistas de indivíduos pelo direito de viver as suas próprias vidas. Os festivais [de música] livres eram celebrações anarquistas de liberdade ao invés de manifestações socialistas contra opressão e, como tal, apresentaram às autoridades um problema novo: como fazer com que as pessoas parassem de se divertir? A resposta deles foi previsível: espanque-os (RIMBAUD, 2017, p. 73).

E Valo Velho (2019) nos dá a visão de um punk inserido na América Latina:

Fala-se de Mov. [Movimento] Anarchopunk como um tipo de Punk ultra intelectual e prodígio em ações políticossociais e socioculturais e esquece-se de dizer que este movimento foi antes de tudo criado por trabalhadores do terceiro mundo que buscavam mudar a situação de vida do povo acima de qualquer estilo de música. Tanto é verdade isto que os Anarchopunks do começo da década de 90 (entre os mais politizados) escutavam mais MPB do que Punk (VELHO, 2019, p. 25).

Em Belém, na década de 80, havia, então punks e anarquistas, que vez ou outra andavam juntos, mas também se estranhavam, tendo estes últimos mulheres militantes, e quando surgiram os anarcopunks, em geral as mulheres eram acompanhantes dos garotos.

O movimento local partiu de discussões políticas tendo a produção musical como sua consequência. Entrevistei alguns desses grupos, os quais afirmaram que a adaptação do visual ao clima local resultou numa composição um pouco diferente do punk estrangeiro de jaquetas de couro, cabelos coloridos e arrebites¹², com algumas exceções. Ao invés de tons pretos, usavam roupas mais leves, claras, calças rasgadas e camisetas de algodão, por vezes pegavam camisas distribuídas por políticos na rua, viravam-nas do avesso e pintavam nomes de banda ou frases de protesto, e ainda assim, o visual era agressivo e destoante com relação à sociedade local. Segue imagem da banda Desgraça Periférica, foto, na periferia de Belém registrada em 1989:

¹² Pequenas peças de metal, em forma de cone, geralmente cravadas em jaquetas, pulseiras, cintos e coleiras.

Figura 4 – Banda Desgraça Periférica



Fonte: Acervo de integrante de banda.

Enfatizo que a periferia era, não apenas um lugar frequentado por esses jovens, mas onde a maioria residia, por vezes em situações sociais e econômicas precárias, sem saneamento básico e passando fome, situação propícia às suas denúncias em forma de textos, música e performance.

Seus pontos de encontro, denominados *points*, eram, segundo Matheus, integrante da banda Contraste Social, locais onde...

[...] vão chegando as informações, vão trocando as ideias, vão se criando e se destruindo relacionamentos e vão se criando e destruindo bandas, zines¹³ novos e coletivos e é onde se cria toda a conspiração, é no point, aqui em alguns lugares do Brasil que a gente foi criando o point, foi lá que se foi criando protestos (MATHEUS, 2018)¹⁴.

Os points eram principalmente praças e, curiosamente, a Praça da Santíssima Trindade é considerada um dos lugares principais, da época, por estes grupos que se identificavam em sua maioria como ateus, num contraste entre paisagens e ideologias.

Os fanzines, ou de maneira reduzida, os ‘zines’ citados pelo entrevistado, serviam como veículos de comunicação, de conexão com o resto do mundo; eram textos verbais e não verbais, em diversas folhas manuscritas ou datilografadas que eram copiadas por meio de xérox. Esse material era distribuído por meio de panfletagem, da passagem de mão em mão, era também acoplado a fitas cassete com o som de bandas punks, posteriormente a CD’s, ou

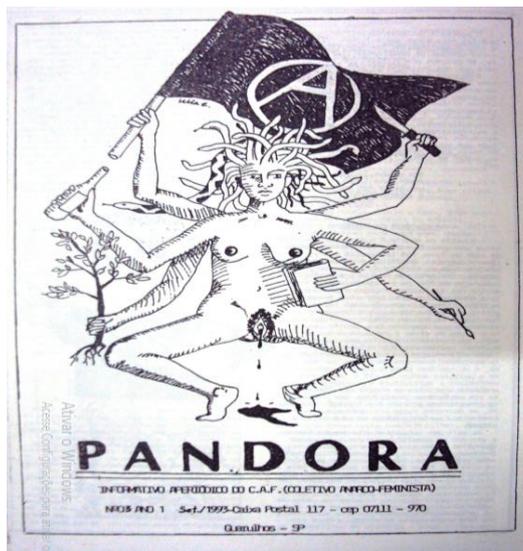
¹³ Fanzine, termo que vem da língua inglesa: *fanatic+magazine* (revista de fã).

¹⁴ Entrevista com Matheus, concedida à Keila Monteiro, em 22 de maio de 2018, em Belém do Pará.

enviado pelos correios para diversos lugares de país onde era feito ou para outros países. Havia diversos tipos de conteúdo, como por exemplo, contextualização de uma situação político-social de opressão, questionamentos e contestações ao sistema vigente, *releases* de bandas do movimento, dentre outros conteúdos considerados importantes pelo movimento, fossem atuais ou datados.

No Brasil, começaram a ser confeccionados mais ou menos no início dos anos 90. Em um site anarcopunk encontrei alguns zines como o Pandora, zine editado pelo CAF – Coletivo Anarco Feminista, que surgiu no final de 1992 na cidade de São Paulo, considerado muito importante para a ampliação da discussão sobre anarcofeminismo na cena anarcopunk. Vejamos uma das suas edições:

Figura 5 – Zine do Coletivo Anarco Feminista



Fonte: <https://anarcopunk.org/v1/2017/05/zines-anarco-feministas/>

Podemos observar dois ícones predominantes na capa deste zine: a bandeira da anarquia e o corpo feminino, neste caso, ligado à mitologia grega e bastante semelhante à logomarca da banda Klitores Kaos. Este zine aborda temas como aborto, inclusive retratado com uma tirinha, a violência contra a mulher, estupro e tem algumas poesias.

Outro exemplo é o Zine Anarco-Feminista, também publicado nos anos 90 no Paraná, editado por integrantes do coletivo anarcopunk Grupo Anarquista Via Direta de Ação – GRAVIDA:

Figura 6 – Zine Anarco-Feminista



Fonte: <https://anarcopunk.org/v1/2017/05/zines-anarco-feministas/>

Nesta capa, o destaque é o símbolo feminino, o espelho de Vênus, da mitologia romana e, mais uma vez o corpo feminino, com o punho erguido como sinônimo de luta. Neste material há assuntos como gravidez, estupro, aborto, frases de revolucionárias anarquistas e divulgação de uma roda de conversa num prédio da cidade. O nome do grupo forma a sigla GRAVIDA, condição até então atribuída ao corpo feminino. Na Figura 6, os seios de fora não apenas nos remetem à liberdade, como à amamentação e, curiosamente, Luma, primeira vocalista da Klitores Kaos, fundou a banda quando estava grávida.

Retomando a cena em Belém, o punk Jaddson Silva, recém-formado doutor em Artes, relata um pouco suas vivências em sua tese:

[...] minha rede de conhecimentos formada na Praça da República aos domingos, deu início a um grupo de estudos, debates e ações voltadas para a filosofia anarquista. Em algumas de nossas ações, que geralmente se caracterizavam por elaborar e promover ações diretas em protestos com panfletagem e intervenções urbanas [...] panfletávamos contra todas as formas de discriminação e preconceito (SILVA, 2019, p. 13).

A respeito dos zines locais, possuíam conteúdos como redações sobre contextos sociopolíticos globais e locais, releases de bandas belenenses, nacionais e de outros países, conforme o exemplo a seguir:

Figura 7 – Zine produzido em Belém-PA



Fonte: Publicação de um fã em rede social.

Este zine é uma produção artesanal (como eram todos) em que, uma parte é escrita à mão, outra parte, na máquina de datilografia e ‘xerocado’ para ser distribuído. Criado nos anos 90, numa análise de seu conteúdo, sua forma e sua linguagem, traz informações sobre: uma coletânea com bandas internacionais da Holanda, França, E.U.A., entre outros países; a banda local Delinquentes; uma banda de Natal – RN, visto que a comunicação com bandas do nordeste era constante; uma banda francesa; a banda mineira Atack Epiléptico, observando-se o termo Atack com um único ‘t’, num misto entre português e inglês; uma divulgação da demo da banda Baby Loyds (escrito BABELLOYDs, com o ‘y’ substituído pelo grafema ‘e’, talvez pela semelhança entre as duas letras.).

Há, portanto, uma ‘hibridação’ em materiais e performances “paraenses” estudadas até aqui e em (sub)tópicos que virão, no sentido de troca, mistura entre culturas diferentes, tal como a diversidade cultural relatada por Bhabha (1998) como intercâmbio de signos culturais, e como García Canclini (2008) afirma essa mistura entre o local e o global, algo visível no processo de criação e no material dessas bandas. A respeito dessas questões no rock, Ribeiro (2010) explica:

Toda cena musical sofre influências da cultura na qual está inserida. Apesar de ter uma relação predominantemente internacional, com a cena rock underground não seria diferente. Se, atualmente, as músicas, os

comportamentos, os símbolos e as ideologias viajam pelo globo de forma não vista anteriormente, criando padrões estéticos que são copiados por todos os lados, há de se notar também como eles são reapropriados e transformados pelas culturas locais. No Brasil é muito comum que “puristas” torçam o nariz quando alguém diz preferir ouvir Heavy Metal a Samba, Punk Rock a Frevo, Metallica a Tom Jobim, afirmando que essas músicas não têm nenhuma relação com a cultura brasileira, classificando-as como “um lixo musical enlatado” que foi importado e empurrado goela abaixo dos jovens brasileiros [...] Falar em cultura local no Brasil é falar em como as culturas dos diversos povos colonizadores foram apropriadas e resignificadas. Se for verdade que o samba é brasileiro, é verdade também que ele surge a partir da junção de expressões musicais dos negros escravos africanos, com a música de salão da corte européia [sic] [...] Da mesma forma, é impossível falarmos em Tom Jobim sem fazermos referência aos seus estudos da música de concerto de tradição européia, e a nítida influência que compositores, como Chopin e Debussy, tiveram em sua música (RIBEIRO, 2010, p. 71).

Sobre o termo *underground*, segundo O’Hara (2005) seria um espaço não cooptado e/ou alcançado pela grande mídia, como rádios, TV’s, dentre outros; uma produção mais comprometida com o fazer artístico do que com o comércio. É exatamente onde se insere o punk/hc.

Na sua obra “A Filosofia do Punk” (2005), o autor se refere à origem híbrida do rock e que sua aceitação implica em aceitarmos também as diversas formas com que foi apropriado, modificado e transformado adaptando-se às exigências das culturas locais. Essa origem, eu abordei no meu TCC, de que o rock surgiu da fusão do *rhythm-and-blues* com a *country and western*, nos Estados Unidos e sofreu, ainda, várias modificações até chegar ao Brasil.¹⁵ Portanto, quem opta pelo rock como estilo musical e, conseqüentemente, estilo de vida sofre preconceitos da sociedade brasileira de modo geral. Para o punk, isso fica mais evidente, visto que sua aparência beligerante já constitui uma performance/performatividade em si. Então, para as mulheres, que esta mesma sociedade inibe e oprime, fica mais difícil as mulheres de quaisquer vertentes do rock não receberem olhares preconceituosos.

Nos relatos dos músicos dessa cena do início dos anos 80, consta que tinham acesso a fitas cassete, zines, LPs, fotos, à música de bandas punks suecas, inglesas e finlandesas, em que muito material era obtido nas poucas lojas de selos independentes que trabalhavam com essas vendas, quando não, pediam pelo correio ou recebiam correspondências de outros punks do Brasil, por cartas registradas para não haver extravio; ou seja, uma situação favorável à troca entre elementos sonoros locais, globais e até posturas e estéticas de bandas estrangeiras.

¹⁵ Ver TCC A Releitura do Rock na Capital Paraense. MONTEIRO, 2001, pp. 5-9. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/605821337/MONTEIRO-A-Releitura-do-Rock-na-Capital-Paraense>.

Um fato interessante é que os punks da região nordeste admiravam e tinham a cena paraense como inspiração ao seu fazer político e (anti)musical.

Sobre suas canções, pretendo traçar um perfil de alguns compositores de modo a tentar definir as identidades que os circundam e influenciam no seu processo de criação.

2.1.2 Veio de Icoaraci: lixo, insolência e música

Para entender o trabalho das bandas que atuam em Belém, num dado período, considero as afirmações de Bruno Nettl, de que devemos “enxergar “a peça” ou “a canção” como uma unidade de pensamento musical numa cultura particular” (NETTL, 2005, p. 81). Enfatizo, aqui neste tópico, a importância, na cena musical amazônica, da obra da banda Insolência Pública que surgiu no início dos anos 80 em Belém PA. Ela é considerada a primeira banda de punk rock local, sendo referência do gênero na cidade.

Essa banda pioneira iniciou carreira em 1982 com o nome “The Podres”, como dito na introdução, uma alusão ao sobrenome ‘Rotten’ do vocalista da banda inglesa Sex Pistols, numa fusão de palavras: da língua original do rock e da língua materna dos músicos; fato que revela o hibridismo não apenas no nome ou na música deste grupo, mas também no trabalho das bandas, décadas antes, ao estilo ‘Jovem Guarda’, as chamadas bandas de baile, como The Kings, Os Orientais, Os Incas, Os Panteras e outras.

A The Podres foi criada num conjunto habitacional popular (COHAB) em Icoaraci, distrito da capital, pelos irmãos Roberto Rodrigues, o Beto Podrão e Reginaldo Rodrigues, o Regi, sendo que este faleceu em 6 de março de 2021. A banda tinha a formação instrumental clássica do punk rock: guitarra, contrabaixo e bateria, com uma sonoridade ‘forte’ e ‘agressiva’. Ambos, sem formação musical acadêmica, afirmaram que tocavam no começo por intuição, levando à risca o lema punk ‘faça você mesmo’. Os instrumentos, importados e caros, eram emprestados, até Regi (vocalista), formado em contabilidade, receber uma indenização da chefia de onde trabalhava e comprar uma guitarra para o irmão, guitarrista e letrista; porém tinham dificuldade de arranjar baterista e contrabaixista, pelo fato de Icoaraci ficar distante do centro, onde havia mais músicos, e de o punk rock não proporcionar retorno financeiro. Seguem dois registros dos irmãos fundadores da banda, em suas performances:

Figura 8 – Banda Insolência Pública: Regi (vocal) e Beto (guitarra)



Fonte: Mário Guerrero.

Regi afirmava que gostava de fazer performances inusitadas no palco, inclusive se jogando no chão de forma violenta e que depois ganhou um equipamento de proteção do tipo daqueles que se usa para andar de bicicleta, atitude que se enquadra no modo punk de ser.

Retomando a questão (anti)musical, como já foi dito, a banda dos irmãos Beto e Regi, foi pioneira no (sub)gênero punk rock, mas não experimentou a antimúsica, pois sempre compôs música em escalas tonais. Chegou a adotar o estilo hardcore, super acelerado, por uma parcela de tempo, mas logo voltou a fazer punk rock, com estilo mais dançante. Regi, em entrevista para esta pesquisa, afirmou que, após a fase hardcore, preferiu que o público entendesse o que se cantava e revelou, inclusive, que gostava de gêneros que não pertenciam à classificação rock, como a ciranda, por exemplo. A primeira composição da banda retratava, na letra de Beto, o que viam ao seu redor no conjunto habitacional e no bairro onde viviam: vida simples, sem melhorias para a comunidade, problemas de saneamento básico, falta de expectativa quanto ao desenvolvimento dos indivíduos como cidadãos, sem poder aquisitivo para a educação e sucesso na vida profissional, dentre outras angústias. Então, gritaram sua própria realidade:

COHAB Zona Suja

COHAB, zona suja
 COHAB, infecto-imunda
 Quero respirar onde tudo é igual
 Pessoas vazias
 Pessoas vazias

Só servem pra fazer o fucking geral.

A música, bem ao estilo *rock'n'roll*, dura cerca de 1 minuto e 40 segundos, começa com a bateria lembrando as mesmas células rítmicas da canção “Let’s Twist Again”, de Chubby Checker, porém mais acelerada, com guitarra com efeito de distorção e o vocal gritado, como Regi sempre gostava de cantar, porém, afirmava que a banda surgiu com a intenção de fazer algo compreensível na dicção do canto. A canção, no tom Lá, passeia pelo Ré e depois, Dó, sendo que ao se repetir a estrofe, ocorre um Sol e depois o Dó. Apesar de cantada em português, observa-se a gíria em inglês como elemento da língua importada. O registro dessa canção é um arquivo pessoal da banda.

Eles ficaram conhecidos na abertura do show da banda belenense Stress, com imprensa e público bastante numeroso, após uma performance inusitada:

Peguei mamão, tomate, banana, essas coisas estragadas que tem na fruteira e o Beto fez um monte de ratinhos de palha de aço e eu levei lixo [...] coloquei perto da bateria e quando começou a tocar o Beto já pegou rato, jogando rato na galera, fazendo a maior onda...quando ia terminando a música eu peguei o saco de lixo, fui lá pra beira do palco, meti a mão e comecei a jogar na galera, estava lotado, pegava na cara da galera e não tinha nem como sair, desviar, saco de lixo pra tudo que foi lado, banana na cara da galera...quando a gente viu, começou a voltar tudo isso que nós tínhamos jogado, junto com grama (REGI, 2016)¹⁶.

A atitude dos irmãos, muito jovens naquela época, ratifica a ideologia punk importada, como explica um punk belenense Matheus: “De maneira metafórica, a sujeira sempre está presente no punk, seja a sujeira do próprio indivíduo como a sujeira também do sistema, do governo, da autoridade, das coisas que os punks vieram se levantar contra” (informação verbal)¹⁷. Tal postura – conservada, posteriormente, por bandas punks que foram surgindo na cidade – tornou a performance da banda algo hibridizado ao mesclar-se com o que se tinha acesso: o costume de se moldar ratos com palha de aço e de se ter frutas deterioradas pelo clima local nas fruteiras.

Em 1986, o nome da banda mudou para Insolência Pública por conta de uma mistura entre culturas:

¹⁶ Entrevista com Regi, concedida à Keila Monteiro, em 15 de janeiro de 2016, em Belém do Pará.

¹⁷ Entrevista com Matheus, concedida à Keila Monteiro, em 22 de maio de 2018, em Belém do Pará.

Beto comprou uma fita [cassete] do The Clash, chamada *Combat Rock*, e o papai trabalhava vendendo café e levava o carro final de semana pra lá, tinha um som legal no carro [...] a gente pediu pra ficar escutando lá, aí eu estava escutando lá e começa a música ‘Know Your Rights’ e a fala ‘this is a public service announcement’ e eu entendi ‘public insolence’, eu entendi ‘insolência pública’ (REGI, 2016)¹⁸.

O nome se deu porque o Regi ouviu a letra cantada em outra língua e fez uma transcrição fonética do trecho escolhido, sendo que isso resultou em sons que se aproximaram de uma escrita em língua portuguesa com outro significado. A seguir veremos como surgiu a canção principal da banda que se consolidou e ganhou respeito na cena punk em Belém.

2.1.2.1 *Beirute está Morta: o ‘hino’ do punk rock em Belém*

Os integrantes da banda *Insolência Pública* ouviam rock em geral, achavam isso algo distante da realidade que estavam vivendo e decidiram: “Vamos cantar em português falando da nossa realidade” constatando que as pessoas precisavam entender o que estava sendo cantado e tocado.

Como foi dito, a primeira canção da banda retratava o que viam ao seu redor, no conjunto e no bairro onde viviam. Porém, os jovens acompanhavam as notícias que chegavam pela televisão e pelo rádio, sintonizando, inclusive rádios estrangeiras já com a intenção de fazer composições musicais.

Beto e Regi compuseram a canção principal de sua carreira ‘*Beirute Está Morta*’ permeada por elementos estrangeiros e com o conhecimento musical que tinham:

Eu treinava escala no violão com o Beto o dia todo, quando eu descobri a questão da harmonia [...] de noite eu fiquei sintonizando no rádio, tentando encontrar a BBC, pra ver se a gente escutava uma banda nova, aí eu sintonizei uma rádio árabe, aí disse “- Égua Beto, olha aqui essa rádio árabe, bora escutar como é o som...” até que rolou uma música [...] “- Beto, Já pensou se a gente pega esses elementos assim trazendo isso pro rock?” aí o Beto pegou a guitarra [...] e foi de primeira assim, aí ele começou...[solfeja C Eb Gb G A G Gb Eb C] eu perguntei qual foi o tom? “Escala menor!” não tinha o *riff* ainda, só tinha o solo, aí eu peguei o baixo e liguei e foi na hora [solfeja a linha de baixo com uma rítmica semelhante ao brega, gênero local] quando vi o Beto pegou já o *riff* [...] aí tinha a letra de Beirute [...] A gente pegou a letra e eu comecei a colocar a letra...engraçado que deu certinho, encaixou! Aí a gente fez a música! (REGI, 2016)¹⁹.

¹⁸ Entrevista com Regi, concedida à Keila Monteiro, em 15 de janeiro de 2016, em Belém do Pará.

¹⁹ Ibid.

Regi se refere ao fraseado que permeia a composição em grande parte, afirmando que veio primeiro um solo à cabeça para depois partirem para o resto da música, quando Beto compôs o seu *riff* inicial. Ele afirmou que o irmão tinha umas letras guardadas na gaveta e que todas as letras da banda são dele, e que ele apenas as cantava. A letra traz informações sociopolíticas e econômicas da capital do Líbano – em guerra com o Iraque na época – que chegavam pelos noticiários na TV, cantadas com ‘sotaque paraense’:

Figura 9 – Letra de Beto Insolente: Beirute está Morta.

Beirute Está Morta

**De cidades pra campos de batalha
soldados, fuzis e sangue!
bombas explodem nas ruas
pessoas e famílias inteiras estão
mortas
em Beirute 3x**

**A insanidade de nazistas destruiu
Beirute!
Beirute está morta! 7x**

Fonte: <https://som13.com.br/gibbamones/beirute-esta-morta>

A música surgiu da intenção de imitar a escala oriental por meio da escala menor harmônica e se fundiu às informações musicais de compositores residentes na Amazônia, onde se tem acesso a informações de diversos lugares do mundo. Na gravação inseriram-se sons de metralhadora, por meio de um teclado, que materializam, de certa forma, o conteúdo da letra com um clima de guerra. Ao chegar às rádios de Belém, a canção ficou em primeiro lugar na programação de emissoras que tocavam rock e a banda começou a ser reconhecida de fato na capital.

O sucesso de uma canção que retratava a realidade de outro país, em outro continente talvez se deva ao sotaque musical da banda e pelo teor crítico, próprio do punk rock que era novidade na época. Foi criado um clipe para a música, filmado no Forte do Castelo, local de resistência contra a invasão estrangeira no Pará, onde os músicos apareciam se arrastando por entre canhões²⁰. Então, a guerra em outro país foi cantada num local de guerra na Amazônia, paradoxos da Modernidade, semelhante à teoria de García Canclini (2008).

Com o passar do tempo, a banda continuou a acrescentar elementos de outros gêneros musicais em suas composições, porém sem perder a essência do punk rock. Uma

²⁰ Ver videoclipe em: <https://www.youtube.com/watch?v=amdLWcUSY-Y>

característica peculiar é a nitidez com que se ouve o vocal por mais que seja gritado, pois não vai para o gutural costumeiramente usado pelas bandas contemporâneas, e sua linha melódica menos linear, mais rica e ritmo dançante, diferente do punk/hc tocado pela maioria.

Sobre hibridação musical, é importante lembrar que o rock é basicamente uma fusão entre o *rhythm-and-blues*²¹ e a *country and western*²²:

Caiafa chama a atenção para este caráter estrangeiro do rock, a partir de sua origem básica de mistura de diferentes referências, e que lhe dá a possibilidade de se acoplar às diversas linguagens e continuar sendo sempre rock. Em cada lugar em que chega, será a ‘mistura de um elemento de fora com um elemento de dentro’ [...] é este ‘estrangeirismo’ do rock que lhe permite ser adotado como uma linguagem internacional da juventude, estranha em uma sociedade pela sua condição etária. (ABRAMO, 1994, p. 96-97).

Não apenas a banda Insolência Pública, mas muitas outras no Pará mostraram ou mostram elementos estrangeiros, advindos do punk rock, misturados a elementos locais, seja na letra, na música ou estética, inclusive a banda principal em análise, a Klitores Kaos. Tais questões, pretendo mostrar nos próximos tópicos e capítulos.

2.2 A República dos Camarões

Bandas que surgiram posteriormente à Insolência Pública como: Desesperados, O Ceifador, Ovo Goro, Ácido Cítrico, O Orador e Delinquentes frequentavam um lugar de coletividade cultural chamado República dos Camarões²³ que era um terreno cedido por alguém que frequentava as reuniões, debates e ensaios de bandas, situado na Avenida Perimetral (atual Av. Tancredo Neves), mais ou menos na fronteira entre os bairros do Marco e Terra Firme (atualmente bairro Montese, mas que a comunidade insiste em chamar Terra Firme, como forma de resistência), onde jovens se reuniam para reproduzir suas ideias e composições musicais. Um dos integrantes dessas bandas, dessa época revelou que o espaço era como um criadouro de bandas, um grande encontro, e que isso resultou numa vitrine do que era a Praça da República, lugar onde também se reuniam; e que aconteceram dois eventos ali perto, no Centro Comunitário Tucunduba, onde ocorreu o VariaSubs I e II, como uma resposta ao elitizado evento Variasons. Portanto, alguns grupos de punks que frequentavam a

²¹ Gênero derivado do *jazz* que surgiu na década de 40, após a Segunda Guerra Mundial, com negros americanos.

²² Criado entre 1930 e 1940, era um encontro entre o *blues* ‘negro’ e a música *country* ‘branca’ nos Estados Unidos.

²³ Camarão, crustáceo típico da América Latina, muito consumido na Amazônia, fato curioso que prevê um diálogo da cultura local com a global das origens do punk.

Praça da República no Centro de Belém formavam bandas para tocar em eventos alternativos, movimentando a cena local.

A banda Baby Loyds surgiu na República de Camarões no ano de 1987 e seu principal fundador, Gerson Costa, faleceu em 14 de novembro 2015, mas deixou bem claro o papel do punk rock, não apenas como suporte de canções:

Fazemos punk rock [...] principalmente, por ideologia e atitude, com a finalidade de provocar a reflexão e o debate no público, principalmente nos mais jovens, sobre as contradições da política social e cultural existente em nossa sociedade. O nosso estilo, porém, não tem um grande público, não gera boas rendas, não se ganha dinheiro com isso. Fazer punk rock, então, é resistir à cultura massificada instituída pelas mídias. O punk rock tem para nós, portanto, um caráter educativo, pois tentamos levar os fãs a refletirem sobre suas vidas. Podemos dizer, então, que nosso estilo é de um trabalho que serve à educação política do público e da própria banda (COSTA, 2010)²⁴.

As bandas da cena local citadas assimilaram elementos estrangeiros que são da própria origem do punk rock. Não apenas o ideal punk, como disse Gerson Costa em entrevista, mas a língua dos países de origem pode ser observada, inclusive, em alguns nomes de banda: The Podres, fusão mencionada anteriormente; Baby Loyds, como um estrangeirismo para fazer referência ao quão jovens eram seus integrantes. A banda Baby Loyds, está em atividade até hoje.

De acordo com estas observações, chamo a atenção para o fato de haver possíveis diálogos entre o global e elementos da região amazônica implícitos nestes grupos. O fazer artístico dessas bandas abrange, ainda, áreas do conhecimento como antropologia e sociologia, entre outras, visto que o punk, no Brasil e no Pará, de início não foi apenas um movimento musical, mas cultural e político.

2.3 Gritos de Agonia e Desespero

Márcia da Costa (2006), ao citar as ‘culturas juvenis’ definidas por Feixa (1999), incluindo-se os punks, afirma que ao adotarem certos estilos de vida, são negativamente denominadas pela sociedade ou assumem um estereótipo negativo autodenominando-se como gangue. Inclusive, ao se manifestarem no Brasil, expressariam um processo que é fruto da globalização, com tensões globais que produzem localidades e novas modalidades

²⁴ Entrevista com Gerson Costa, concedida ao Jornal Inverta. Disponível em <http://inverta.org/jornal/educacao-impressa/443/entrevista>.

globalizadas. Porém, a partir da década de 80, pesquisadores dessas culturas preocuparam-se com a não estigmatização de uma parte desses jovens negando a denominação ‘ganguê’, a qual cabia para delinquentes ou bandidos, sendo a maioria dos jovens provenientes das camadas subalternas da população.

Por conta desse estigma, a banda Delinquentes tomou para si o estereótipo evitado, iniciando suas atividades musicais no início dos anos 90. Esta, Anomalia, Contraste Social e Gestapo juntaram dinheiro para gravar a coletânea intitulada Gritos de Agonia e Desespero²⁵, em fita cassete, com 31 faixas divididas entre as bandas, em 1992, no estúdio Skala que funcionava no subsolo da casa de show Kalamazoo, no bairro do Una, em Belém. Um fato curioso é que no estúdio só se gravava bandas do gênero brega, típico da região, onde os técnicos de som não estavam acostumados com uma sonoridade rock ou punk e tiveram de se adaptar ao gênero importado.

A seguir, vejamos primeiro, o encarte (Figura 10) totalmente artesanal, lembrando os zines, com fotos, reproduzidas em xérox, dos integrantes das quatro bandas, com letras, ora escritas à caneta esferográfica, ora feitas com colagens de jornais ou revistas, ora feitas na máquina de datilografia e uma imagem feita à mão, um desenho de um home com a boca aberta, como se estivesse gritando. Observe-se à esquerda o termo “2ª EDIÇÃO”, o que pode significar modificações sobre o encarte original e também um número de vendas significativo entre punks e pessoas interessadas no movimento. Depois, temos (Figura 11) a imagem da fita em si, tendo o lado A e o lado B identificados com a mesma colagem do título na capa:

²⁵ Disponível no canal do You Tube Sandro-K: <https://www.youtube.com/watch?v=DmdLdCF6ROk>.

Figura 10 – Encarte da fita cassete Gritos de Agonia e Desespero



Fonte: Arquivo pessoal de integrante de banda.

Figura 11 – Fita cassete frente e verso



Fonte: Arquivo pessoal de um fã.

As obras destas quatro bandas chegaram a influenciar o movimento nas regiões Norte/Nordeste brasileiras. Os elementos originais do punk rock foram mantidos, inclusive por todas as bandas da coletânea, como: música de curta duração, guitarra com distorção, o vocal gutural, letras críticas em português, ao retratarem o cotidiano dos trabalhadores assalariados, aposentados ou excluídos, do povo brasileiro que sofria exploração de alguma forma, além de denunciarem a instituição Igreja, o sistema governamental e a repressão policial em termos locais e globais. A intenção principal era conscientizar o seu público para que todos juntos fizessem algo, buscassem soluções.

Essa coletânea é considerada, pelo próprio movimento, a mais importante da história do punk no Pará, porém não há registro de banda feminina, pois observei que não existiam na época da gravação. Então, até meados da história do punk rock em Belém percebe-se um movimento musical masculino.

2.3.1 Gestapo não, é melhor Ato Abusivo!

Esse tópico trata da importância para a cena musical amazônica, da obra da banda de punk rock Ato Abusivo, que antes se chamava Gestapo, criada em 1990, em Belém do Pará, apresentando um estudo de duas canções com o objetivo de identificar seus aspectos interculturais, ou seja, de um processo de hibridação a partir da união dos elementos estrangeiros dessa música importada e características peculiares da Belém amazônica, conforme aponta García Canclini (2008) para a América Latina, em que todas as artes se desenvolvem com relação às outras perdendo a relação exclusiva com seu território e se enriquecendo em comunicação e conhecimento.

Para a construção teórica deste tópico, parti da abordagem de Chada (2011) e Nettl (2005) sobre o contexto social, cultural e identitário das canções, e de Béhague (1992), no qual o processo de composição deve considerar como fatores motivadores da criação desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sociocultural. Para o acesso a esses elementos, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com integrantes da banda ou que participaram da gravação da coletânea Gritos de Agonia e Desespero, referência do gênero punk rock em Belém nos anos 90, como foi dito, além do acesso ao acervo da banda, principalmente arquivos de áudio e material disponível na internet.

Portanto, faz-se necessário contextualizar e analisar socialmente e culturalmente a produção musical da banda Ato Abusivo, para que sejam identificadas as diversas identidades culturais e os saberes que compõem suas canções, visto que este grupo foi criado e atua na região amazônica, local onde convergem informações políticas e onde emergem fatos lamentáveis, como conflitos de terra, desmatamento, trabalho escravo, e ao mesmo tempo ocorre uma efervescência cultural na qual a banda está inserida e, por isso denuncia em suas canções críticas a um governo que explora e oprime a população. A banda, portanto, mantém esse caráter de denúncia, o qual é intercultural, abrangendo problemas locais que se tornam universais e vice-versa, como afirma Beto Siqueira, membro fundador:

[...] como integrante de banda, a gente já foi abordar a questão dos conflitos agrários que não era uma realidade das bandas paulistas, das bandas cariocas, das bandas de Porto Alegre, mas que era uma realidade social nossa aqui né? Tanto é que a gente tem música como Sul do Pará, que na época, era bem assim falada a questão desses conflitos agrários [...] e a questão da outra música que é Assassinato de um Líder Rural, que até hoje a gente toca, e que é coisa que ainda acontece, né? Por exemplo, uma notícia de anteontem que Gilmar Mendes mandou soltar o mentor do assassinato da Dorothy Stang, aí é uma coisa dentro desse contexto (BETO SIQUEIRA, 2018)²⁶.

Para Béhague (1992), o processo de composição deve considerar como fatores motivadores da criação desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sociocultural; a banda musical em questão surgiu com um grupo de jovens na periferia da capital paraense e, segundo Abramo (1994) “A participação em uma mesma circunstância social adquire um significado peculiar para um determinado grupo etário” (p. 47); ela opta por usar, para esses grupos o termo ‘tribos’²⁷ afirmando que tiveram a música como elemento centralizador de suas atividades e elaboração de sua identidade, sinalizando sua localização e visão de mundo. Assim como os membros da Ato Abusivo, outras pessoas, na periferia de Belém, juntaram-se e formaram outras bandas de punk rock e conseguiram gravar a coletânea Gritos de Agonia e Desespero, como já foi observado num tópico anterior, fato que complemento aqui com o relato de Matheus, integrante da banda Contraste Social:

Isso foi uma gravação de 1992 aonde as bandas não tiveram apoio de ninguém. Nem quiseram... Até hoje consiste no registro mais fiel ao punk no Pará. Não há empresários, partidos secretarias de cultura por trás. A nossa intenção era lançar um LP com tiragem de 1000 cópias. Porém houve a troca de plano econômico. Cruzado novo, plano cruzado etc. e os gastos ficaram acima do que 15 punks na faixa dos 18/25 anos tínhamos no bolso. No final opinamos em lançar isso como uma fita cassete c-46. Lado A, Anomalia e Contraste Social. Lado B, Gestapo (hoje Ato Abusivo) e Delinquentes (MATHEUS, 2018)²⁸.

A banda ainda se chamava Gestapo na época da gravação da coletânea, em que pretendo mostrar, a seguir, um pouco do seu conteúdo, justamente neste início de carreira. Percebe-se logo como elementos extra musicais, dotados de interculturalidade revelam a banda em diálogo com questões estrangeiras e locais: o fato de o nome original da banda ser Gestapo, uma afronta à polícia secreta alemã, tomando seu nome com ironia, portanto um

²⁶ Entrevista com Beto Siqueira, concedida à Keila Monteiro, em 27 de maio de 2018, em Belém do Pará.

²⁷ Segundo Magnani, a expressão ‘tribos’ foi divulgada amplamente por conta do livro *O tempo das tribos*, de Michel Maffesoli (1987), porém o termo traz limitações, como conceitos de clãs, segmentos, grupos locais, ou costumes que não são das grandes cidades, mas que já há releituras do termo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/jhj33Qvv3qRmsZtKRSCtGYx/?lang=pt&format=pdf>

²⁸ Entrevista com Matheus, concedida à Keila Monteiro, em 22 de maio de 2018, em Belém do Pará.

nome estrangeiro que mudou para o nome atual em português Ato Abusivo; a formação clássica de uma banda de punk rock: guitarra, contrabaixo e bateria com uma sonoridade ‘forte’ e ‘agressiva’, a qual por vezes apresentava os conceitos de antimúsica no início da sua trajetória: gritos guturais sem melodia do canto, guitarra, baixo tangidos de qualquer jeito, qualquer corda ou peça de bateria batida com agressividade. Logo, suas canções também permitiriam esse trânsito entre o global e o local tanto na música, quanto na letra.

A banda ficou mais conhecida com a formação que gravou a coletânea Gritos de Agonia e Desespero: contrabaixo, guitarra, vocal e bateria, portanto, a formação clássica do punk rock. Segue o estudo de duas canções, grafadas em fotos do acervo pessoal de Beto Siqueira, guitarrista e um dos fundadores da banda. A primeira é uma faixa dessa coletânea:

Figura 12 – Letra de Beto Siqueira: Sul do Pará. Música: Gestapo.

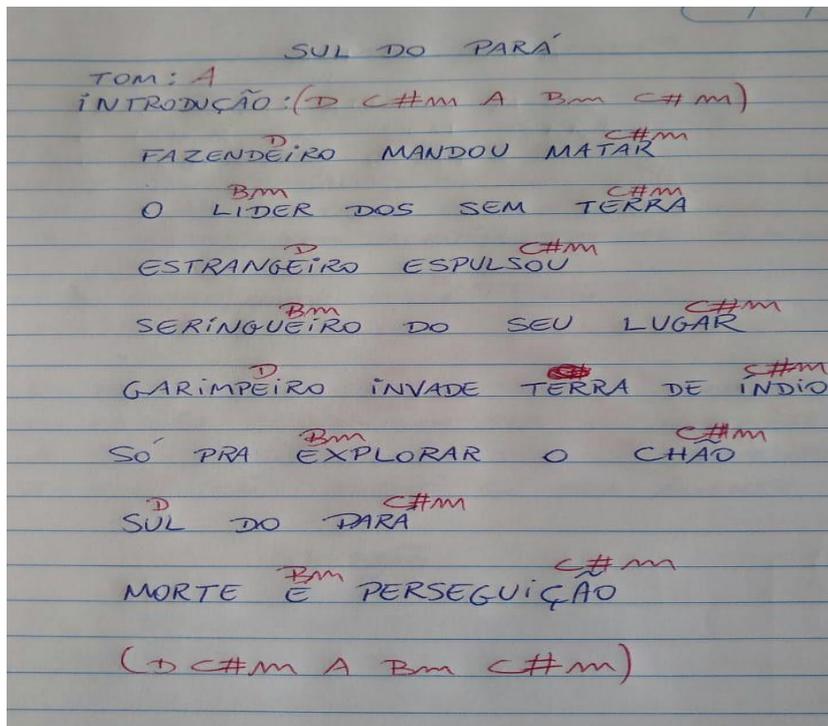


Foto cedida por Beto Siqueira por meio de aplicativo.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=DmdLdCF6ROk&t=1131s>

A música Sul do Pará, gravada em 1990, em tom Lá, começa com o baixo, em compasso binário, fazendo o fraseado Ré Dó#menor Lá Si menor Dó#menor duas vezes, em seguida entra a guitarra, com distorção, executando a frase por quatro vezes; ao entrar o vocal, após 31 segundos, gritando a letra de maneira falada, há uma superaceleração de todos os instrumentos. Em cada verso, a voz acentua apenas uma sílaba da primeira palavra e uma

da palavra final. Após os versos, soa um pouco da nota final da guitarra e entra um trecho instrumental de Carimbó, ritmo típico da região paraense, já com a guitarra sem distorção. A música tem 1 minuto e 7 segundos, visto que uma das características do punk rock é sua curta duração.

Apesar de os elementos originais do punk rock terem sido mantidos, e inclusive observados em todas as suas canções, como: música de curta duração, guitarra com distorção, o vocal gutural e uma letra crítica, a banda inclui uma temática que retrata uma realidade constante na Amazônia e principalmente no Pará: o conflito de terras; e além de retratar a realidade local a banda incluiu um trecho de Carimbó, gênero musical típico da região, o qual quebra totalmente os padrões de uma composição punk.

Sobre a inserção de um ritmo local na canção da banda, o autor Beto Siqueira afirma “Tão punk como é uma banda de punk rock/hc é o movimento que essa galera da cultura popular faz também de estar resistindo ali; então eu vejo assim: é resistência, pra mim é punk, merece o meu respeito!”.

É importante ressaltar que a canção foi bem aceita por parte do movimento punk de Belém e de outras cidades brasileiras, principalmente do Nordeste, com quem as bandas daqui se relacionavam culturalmente, socialmente e politicamente com a troca de cartas registradas pelos correios, visto que o gênero Carimbó, também vindo da periferia, do interior do Pará, antes de se tornar patrimônio imaterial, era considerado marginal e chegou a ser proibido na cidade junto com qualquer tipo de batuque. Então, a inserção de elementos locais de resistência seria bem-vinda à adaptação do punk rock no Brasil, num diálogo intercultural.

Na coletânea existe, ainda, outra canção com a mesma temática, chamada Assassinato de um Líder Rural, pois segundo os integrantes da banda, ocorreram muitos crimes por conta da posse de terras na época em que essas canções foram criadas. Segundo eles, essa canção chegou a ser executada num acampamento do Movimento dos Sem Terra, em Belém, em frente à sede do INCRA. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é um movimento social camponês que surgiu em 1984, no Brasil, ou seja, uma causa nacional; portanto, a ligação da banda com elementos nacionais e locais, tendo como exemplo os conflitos agrários no Pará, dialoga com elementos globais na música e na estética desta banda de punk rock.

Vejam agora outro assunto abordado pela banda com a canção A Passeata, criada após a coletânea, esta agora com mais musicalidade, ou seja, já com uma melodia que não é propriamente da fala, mas com intenções musicais, e conseqüentemente mais acordes, revelando o que considero uma fase posterior à fase coletânea, inicial, uma fase mais musical

que a banda mantém até hoje, em que, provavelmente o contato do letrista e guitarrista Beto Siqueira com a música no âmbito acadêmico, quando veio a se tornar professor de Artes, proporcionou essa configuração à banda Ato Abusivo, mas sem deixar o teor crítico de lado. Inclusive, a banda toca as canções antigas, que mais se aproximam da antimúsica, de modo mais musical, agora com definições melhores de timbres, acordes e melodia. Vejamos a canção A Passeata como uma das que iniciaram a nova fase da banda, agora denominada Ato Abusivo. Neste acervo, como a canção anterior, o autor grava as suas cifras:

Figura 13 – Letra de Beto Siqueira: A Passeata. Música: Ato Abusivo.

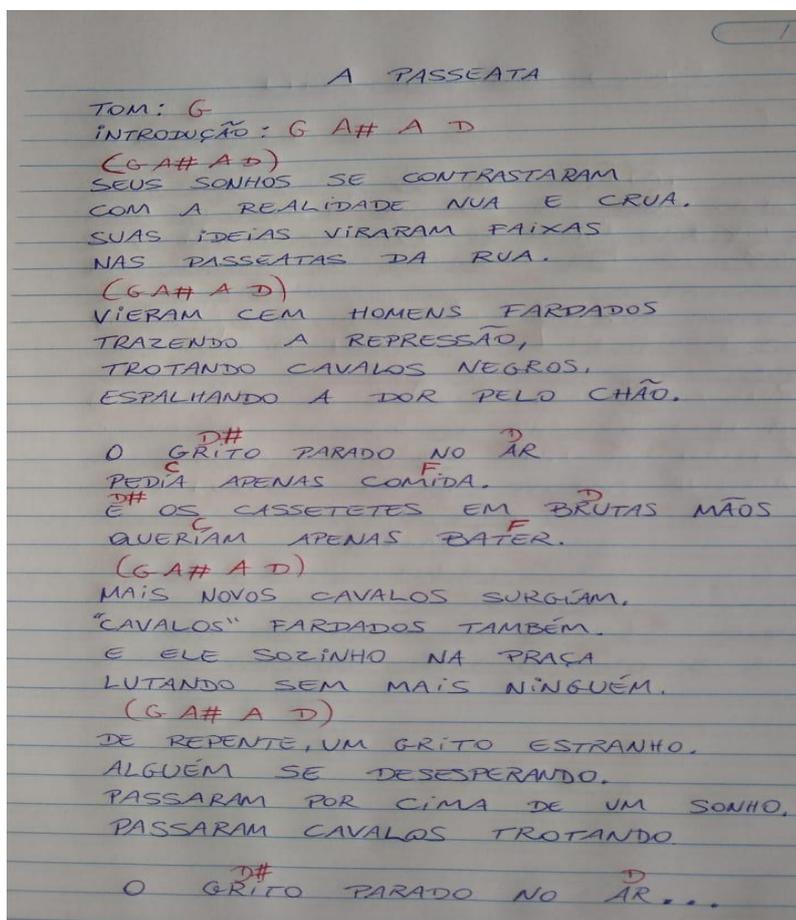


Foto cedida por Beto Siqueira por meio de aplicativo.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dlufXonaEP4>

Essa canção foi gravada em 1994 e já traz uma temática mais universal, mas que constitui a realidade do país, de Belém e das grandes capitais: a opressão de manifestantes que se juntam reivindicando mudanças, melhorias de suas condições e das camadas populares ao governo, seja federal, estadual ou municipal. A diferença que esta canção tem da outra é que se revela mais dançante e linear. Em compasso binário, com guitarras distorcidas, a duração de 1 minuto e 57 segundos, um pouco maior que a anterior, a canção revela um vocal também

gritado, porém menos gutural e mais claro aos ouvidos com frases mais melódicas, mas também com harmonia simples, outra característica das músicas do punk rock, visto que o lema é ‘faça você mesmo’ incentivando jovens a criarem suas músicas pelo mundo mesmo sem saberem tocar com virtuosismo, apreendendo os mínimos acordes para o seu protesto musical ou até mesmo tocando de qualquer jeito.

O fato de a banda trabalhar com um ritmo estrangeiro tendo todas as suas canções com letras em português já revela seu caráter intercultural.

Beto Siqueira, guitarrista, compositor e letrista tem influência de uma banda ícone do punk rock, Ramones, de Nova York, que fazia uma música tonal em meados dos anos 70, com ritmo dançante, lembrando o *rock'n'roll*. Portanto, a maioria das canções da banda Gestapo também são tonais e dançantes, com letras cantadas de modo a serem entendidas pelo público. Então o modo de fazer música da banda, com elementos estrangeiros, reafirma-se com a influência dessa banda.

Como foi visto neste estudo, muitos elementos musicais da banda em questão, desde a sua composição instrumental, harmônica sua interpretação e o teor da crítica social permanecem como elementos do punk rock importado; porém, a presença da língua mãe, as temáticas apresentadas da realidade local e a liberdade para a inserção de elementos musicais regionais complementam o que vem a ser o punk rock na Amazônia: uma mistura de culturas sem que o gênero musical absorvido perca a sua essência.

Com base nos resultados, foi observado que elementos de hibridação, como os que apontam García Canclini, apresentam-se tanto em suas letras críticas, que tratam de temas globais e locais, quanto no seu modo de fazer música.

3 GRITO II: VENTOS LIBERTÁRIOS E FEMINISMO: ROCK É MULHER!

Sobre o campo semântico das palavras ‘feminismo’, ‘feminista’, ‘patriarcado’, dentre outras, pretendo utilizar, neste capítulo, alguns conceitos lançados por mulheres que fizeram importantes questionamentos ao longo da história e que podem ajudar na compreensão dos posicionamentos das integrantes da banda Klitores Kaos, sem, no entanto aprofundar questões que envolvam tais conceitos. Independente de significantes e significados, neste Grito abordo a atuação de mulheres no sentido global e local, artístico ou não, musical e extra musical.

3.1 Feminismos Plurais

Maurano (2020), pesquisadora dos escritos da anarquista brasileira Maria Lacerda de Moura (1887-1945), afirma que a militante não usava os termos supracitados, e que ao referir-se a ‘gênero’ usava o termo “condição feminina” e para ‘patriarcado’, chamava “sujeição feminina”. Beauvoir (1908-1986) lançava para os anos 50, a pergunta “que é uma mulher” a qual vinha com diversas afirmações, como “O termo “fêmea” é pejorativo, não porque enraíze a mulher na Natureza, mas porque a confina no seu sexo” (BEAUVOIR, 1980, p. 25); questionava o uso do termo ‘os homens’ para definir a humanidade, sendo a mulher algo negativo, uma alteridade que recebe limitações e sem reciprocidade em que “o mundo sempre pertenceu aos machos”. Também perguntava “de onde vem essa submissão na mulher?”, afirmando que os dois sexos nunca estiveram em igualdade de condições. Buscando dados biológicos, psíquicos, econômicos, dentre outros, construiu sua mais importante frase, em 1949: “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, a qual vem junto a outras afirmações, como “A mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea”. Sobre as lutas feministas, Beauvoir destaca: “Os proletários fizeram a revolução na Rússia, os negros no Haiti, os indo-chineses bateram-se na Indo-China: a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram; elas receberam” (Ibid. p. 13).

Bonan e Ferreira (2004) situam as lutas de mulheres em território nacional:

Na história do Brasil, mulheres estiveram presentes em movimentações políticas e culturais desde as lutas coloniais. Mulheres negras envolveram-se na resistência à escravidão e em movimentos abolicionistas; trabalhadoras da cidade e do campo participaram das primeiras lutas sindicais; mulheres de

distintas classes instituíram uma agenda de emancipação feminina, desde o século XIX, exigindo direito ao trabalho, à propriedade e à herança, à educação, à criação artística e literária, à participação política e ao voto feminino – conquistado, finalmente, em 1932 (BONAN; FERREIRA, 2004).

Blay (2017), no livro “50 Anos de Feminismo”, afirma que, no início do século XIX, “os ventos libertários, feministas sopravam concomitantemente em várias partes do mundo” (BLAY, 2017, p. 65), na busca pela libertação da base colonial para conquistar o regime republicano e abolir a escravidão. Segundo esta autora, no Brasil, em 1832, a escritora potiguar Nísia Floresta publicava a tradução da obra feminista *Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens*, de Mary Wollstonecraft. Em 1927, a sua terra natal foi pioneira no direito da mulher ao voto e se começou a eleger mulheres; desde então houve participação crescente de mulheres na política e na economia do país; porém em se tratando de comunismo e de partido, a inserção de mulheres sempre foi limitada no sentido de ser permitida sua participação sem lhe dar voz, em que “As mulheres eram mão de obra para as atividades do partido, desqualificadas, fazendo tarefas “domésticas” e não centrais. Mas foram presas e torturadas como homens” (Ibid. p. 69).

É necessário lembrar que a Europa passou a vivenciar democracia a partir do século XVIII, junto a isso veio o movimento sufragista, considerado a “primeira onda” do feminismo, em que mulheres deste continente reivindicavam, num primeiro momento, o direito ao voto. Bem depois, no final dos anos 60, a “segunda onda” foi iniciada e enfatizo aqui também a criação no anarcofeminismo neste período. Costa (2005) descreve um pouco do que estava ocorrendo nesta década:

Após um pequeno período de relativa desmobilização, o feminismo ressurgiu no contexto dos movimentos contestatórios dos anos 1960, a exemplo do movimento estudantil na França, das lutas pacifistas contra a guerra do Vietnã nos Estados Unidos e do movimento hippie internacional que causou uma verdadeira revolução nos costumes. Ressurgiu em torno da afirmação de que o “pessoal é político”, pensado não apenas como uma bandeira de luta mobilizadora, mas como um questionamento profundo dos parâmetros conceituais do político. Vai, portanto, romper com os limites do conceito de político, até então identificado pela teoria política com o âmbito da esfera pública e das relações sociais que aí acontecem. Isto é, no campo da política que é entendida aqui como o uso limitado do poder social (COSTA, 2005, p. 10).

Considerando seu aspecto histórico, o rock surgiu também nessa época, nesse contexto e, como afirma Beras (2015) “enquanto um fenômeno fundamental para a sociedade

constituindo um constante movimento de busca da liberdade [...] nessa primeira fase, em relação ao sexo: o movimento como mimese de relações sexuais” (BERAS, 2015, p. 23). Seu pensamento condiz com a origem da palavra: “[...] havia o estilo rock’n’roll (contração de ‘rock and roll’) que, por seu significado obsceno, só posso dizer que seria mais ou menos “deitar e rolar”, sofrendo, depois algumas mudanças, passando a definir-se simplesmente por rock” (MONTEIRO, 2001, p. 5).

Bonan e Ferreira (2004) pontuam que nos anos 60 houve novas inquietações das mulheres, visto que, com o golpe militar no Brasil o país se industrializa, urbaniza e moderniza de modo rápido com mudanças nos estilos de vida, nas dinâmicas familiares, nos padrões de fecundidade, no consumo e acesso à informação, o que provoca a reação delas ao se engajarem ativamente nos debates políticos e culturais da época, atuando cada vez mais nas artes, literatura, técnica, ciência e comunicação.

E um novo movimento feminista brasileiro surgiu em 1975, ano consagrado pela Organização das Nações Unidas como o Ano Internacional da Mulher; quando as mulheres se organizam em grupos de reflexão, movimentos estudantis, urbanos, partidos clandestinos de resistência à ditadura, movimentos pela anistia, comunidades de base e sindicatos. A partir de 1979, chegam as brasileiras de volta do exílio com contribuições do debate feminista no exterior.

Ainda de acordo com as autoras, em 1980, com a transição política brasileira, ocorre:

Retorno dos exilados, volta ao pluripartidarismo, eleições livres nos estados e capitais. Movimentos sociais invadem o cenário: feministas, negras e negros, periferias urbanas, ambientalistas, trabalhadores rurais, indígenas, novos sindicalismos. Corpos e almas femininos e masculinos também se movimentaram entre o som das Frenéticas, tangas de crochê, o boom do rock nacional e poesias de Ana Cristina César e Paulo Leminski. Política e cultura redesenham suas fronteiras, seus estranhamentos e permissividades. (BONAN; FERREIRA, 2004).

É interessante notarmos que, na música, a cantora Gal Costa (1945-2022) teve a capa de seu álbum ‘Índia’, lançado em 1973, censurado pela ditadura militar. Esta artista, tão importante para a música brasileira, tida como única presença feminina no Tropicalismo de 1968, conforme Noleto (2014), tem reflexos de sua atuação feminina analisados pelo autor:

Tais questionamentos feministas teriam reflexos diretos na construção performática de Gal Costa nos anos 1970, o que tornou possível que a cantora propusesse a exposição proposital de seu corpo nos shows e nos ensaios fotográficos que produziu para revistas especializadas em música e

para as capas de seus álbuns. Essa exposição corporal construía sua imagem com uma aura de modernidade e erotismo, era utilizada como ferramenta de marketing para promovê-la e incitava, indiretamente, o debate quanto a liberdade sexual da mulher. (NOLETO, 2014, p. 67)

O autor se refere a intervenções corporais nas sociedades e ao comportamento da cantora com relação a problemáticas feministas no século XX, como o direito à independência feminina e ao livre exercício de sua sexualidade por meio da descoberta do próprio corpo sem uma intervenção masculina obrigatória. É certeza que Gal Costa influenciou muitas cantoras paraenses, inclusive a mim.

Como já citado, é no final dos anos 70 e início dos anos 80 que chega o movimento punk no país. Em Belém, no final dos anos 80 e início dos anos 90 existiam poucas mulheres anarquistas e/ou envolvidas com anarcopunks que discutiam ideias anarcofeministas, como se pode ver no documentário “Viver para Lutar”, de Marina Knup²⁹. É oportuno questionar, dentre tais movimentos, seja no aspecto de grupo empenhado em fazer algo, seja no movimento do corpo que leva ao desejo sexual, onde o rock se funde com o movimento feminista ou ao menos, no que beneficiou público e atrizes femininas da cena! Percebo, inclusive, muitos escritores, quase nenhuma escritora, de várias áreas do conhecimento e de diversos lugares dissertando sobre esse gênero musical e seus subgêneros em longos capítulos e dedicando apenas um ou dois parágrafos, às vezes nenhum, à discussão de gênero em suas obras.

Essa limitação, na teoria e na prática, perdura ainda hoje no movimento rock e na política, como destaca Costa (2005) ao relatar que apesar de ter havido, nos anos trinta, uma deputada federal no Brasil e a partir daí, algumas outras mulheres ocupando alguns cargos políticos, lamenta a não escolha de uma feminista para a Secretaria Nacional de Políticas Para Mulheres no governo do PT (Partido dos Trabalhadores). Segundo a autora, até hoje se questiona a sociedade brasileira moldada pelo patriarcado com forte herança escravocrata. É importante que se perceba a data destes questionamentos e que em 2011, uma mulher do partido mencionado, o PT, assumiu a presidência, porém, Dilma Vana Rousseff foi afastada pro um processo de impeachment, na verdade um golpe em 2016.

Apesar de haver, atualmente, campanha de mulheres partidárias a favor de mais mulheres na política, as anarcofeministas entendem que mulheres no poder apenas reproduzirão o capitalismo, o colonialismo, o patriarcado, dentre outros malefícios e, por isso,

²⁹ VIVER PARA LUTAR - Ep. 1: Punk, Anarquismo e Feminismo - As minas dos anos 90. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMRd4nh3tm0>.

estas têm seus próprios coletivos anarcofeministas que discutem estas questões caminhando a favor da autogestão, como se vê em um zine produzido em 2019:

Figura 14 – Reflexões sobre o anarcofeminismo na atualidade.

REFLEXÕES SOBRE O ANARCOFEMINISMO

Trazendo parte da concepção básica sobre nossa corrente política de luta, como expressado anteriormente no Zine de Nº 1, anarco feminismo se coloca contra as práticas autoritárias e seus valores de dominação, exploração, violência, competitividade e insensibilidade, todos altamente valorizados em civilizações capitalistas. Não buscamos soluções reais dentro de instituições governamentais, na legislação (ou sua alteração), através do voto ou com a inserção da mulher no sistema político partidário tradicional, muito menos na transformação de mulheres em chefes capitalistas. Ao contrário, acreditamos na prática da ação direta para a completa emancipação, na auto-organização e no apoio mútuo. Reconhecendo que a auto libertação é o primeiro passo para a igualdade da mulher e, portanto, para a conquista de sua total liberdade.

carteir
Mas s
atuaçã
preten
me col
Quero
primei
anarqu
Essa q
quanti
intitula
muito
anarqu
tenho
a cidad
pessoa
festas
encont
cunho
estudo

Fonte: Zine Anarco Feminista Insubmissas de 2019.

Em se tratando de movimentos que ainda reverberam reivindicações da primeira onda, como educação, trabalho, divórcio e participação política, há uma contrapartida, principalmente por parte de mulheres pobres e negras no Brasil, como cita Carneiro (2011),

A cada novo 8 de março, Dia Internacional da Mulher, celebra-se o contínuo crescimento da presença feminina no mundo dos negócios, nas esferas de poder, em atividades secularmente privatizadas pelos homens, e, em geral, omite-se o fato de as negras não estarem experimentando a mesma diversificação de funções sociais que a luta das mulheres produziu. De regra, considera-se satisfatório que, em um conjunto de aproximadamente metade da população feminina do país, apenas uma ou outra negra ocupe posição de importância. E, ademais, esses casos solitários são emblemas utilizados para desqualificar as denúncias de exclusão racial. (CARNEIRO, 2011, p. 119)

Há também outra questão, a de grupos artísticos em que a luta por questões raciais prevalecem em detrimento da causa feminista, como a assertiva de Gilroy, de que é mais

recorrente haver mulheres na luta a favor de questionamentos sobre submissão racial do que mulheres que, de fato, levantem um questionamento da própria condição de mulher oprimida, como por exemplo, em alguns casos de grupos de Hip Hop,

Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado a peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados. Essa masculinidade e sua contraparte feminina relacional tornam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. Ambos são vividos e naturalizados nos padrões distintos de vida familiar aos quais supostamente recorre a reprodução das identidades raciais. Essas identidades de gênero passam a exemplificar diferenças culturais imutáveis que aparentemente brotam da diferença étnica absoluta. Questioná-las e questionar sua constituição de subjetividade racial é imediatamente ficar sem gênero e colocar-se de fora do grupo de parentesco racial (GILROY, 2001, p. 179-180).

Na política, Adelman problematiza:

A tendência de subordinar as reivindicações das mulheres “às necessidades da revolução anticolonialista” se repete muitas vezes nos discursos terceiromundistas dos anos 50, 60 e 70, assim como aconteceu também na literatura e na prática política de muitos movimentos das chamadas “minorias raciais” nos EUA, até sua contestação pelas feministas das mesmas comunidades. Nos últimos tempos, porém, essa situação vem se modificando dentro e fora do campo dos estudos pós-coloniais (ADELMAN, 2016, p. 211).

A autora, contudo, observou que apesar de serem, na maioria, autores (do sexo masculino) os mais interessados em tratar do desenvolvimento da teoria pós-colonial, como por exemplo Said, Homi Bhabha e Stuart Hall, estes tendem a um maior reconhecimento e entrosamento com a perspectiva feminista. Incluo junto às mulheres negras, como pessoas desfavorecidas de avanços e ganhos da luta feminista, as mulheres trans.

Em 2013, as autoras Alcântara, Araújo, Hora, Iyanaga, Moraes, Rosa e Silva buscaram, num universo urbano, fazer um levantamento bibliográfico, entre os anos de 2007 a 2011 de estudos sobre mulheres e música no Brasil, considerando relações entre feminismos e música, sua articulação e interseccionalidades com questões étnico-raciais, sexualidades direcionadas a estudos *queer* e à produção feminista lésbica pós-colonial latino-americana, abordagens sobre o feminino na música e trabalhos biográficos sobre mulheres musicistas. A pesquisa de cunho etnomusicológico e antropológico mostrou que 30% desses estudos abordam a relação de gênero, 24% a educação musical, 24% corpo e performance e 22% composição; as fontes se distribuem em 35% para teses e dissertações, 45% anais e 10%

revistas; por campo de conhecimento, 24% são de educação musical, 22% de composição e musicologia e 54% de etnomusicologia. Elas afirmam que embora se careça de trabalhos sobre música e mulheres no Brasil, existem uns muito interessantes nesta área de estudo. Afirmam também que pesquisadoras da música têm de buscar e aprofundar caminhos analíticos que possam abarcar tamanha pluralidade epistemológica, visto que a construção de epistemologias feministas em música se traduz na forma como se produz conhecimento sobre mulheres, cultura, política e sobre música.

Cunha (2014), também a respeito da produção de mulheres e música no Brasil e suas representações, principalmente no campo da etnomusicologia, fez um levantamento de dados de três associações importantes no país: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e Associação Nacional de Pesquisa e Pós graduação em Música (ANPPOM), buscando os seguintes temas: “mulheres, feminismo, compositoras, gênero, raça, geração, religião e etnia” com a análise integral dos cadernos de resumo dos referidos anais. De acordo com sua análise “Em geral, pode-se perceber um aumento nas publicações sobre o assunto ao longo dos anos, ainda que os resultados demonstrem escassez de trabalhos sobre o tema.” (CUNHA, 2014, p. 3356). A autora apresenta os resultados da pesquisa que abrange os anos de 2003 a 2013:

No total, foram 75 trabalhos encontrados, sendo 15 na Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), 19 na Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e 40 na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Entretanto, dentre os trabalhos analisados, apenas 31 aparentam abordar questões de gênero, sexualidades e música [...] Dentre as três associações musicais brasileiras, a ABEM demonstrou os menores índices de trabalhos que dialogam com a temática, apresentando 15 artigos condizentes com o tema (Ibid. p. 3357).

Ela afirma que a ANPPOM apresentou o maior número de trabalhos sobre mulheres e música comparado às outras duas associações pesquisadas; e conclui que “apesar da existência de trabalhos relevantes que dialogam com o tema proposto, este campo ainda se apresenta tímido em comparação ao número total de publicações nos anais das associações musicais brasileiras” (Ibid. p. 3365). Numa análise mais minuciosa, afirma que a maioria das publicações sobre relações de gênero são do campo da etnomusicologia, por isso a ABET tem o maior número de trabalhos que dialogam com as referidas questões; mas ela explica, ainda que “muitas das publicações sobre mulheres e música partem de um princípio de abordagem individual dessas autoras/musicistas e não a partir de uma discussão epistemológica feminista.

Comparando com o total de trabalhos encontrados, apenas 39% pertencem à categoria “Mulheres e Relações de Gênero”. (Ibid. p. 3366)

Atualmente, em geral, considero que o tema “feminismo” esteja em pleno vigor novamente e já temos muitas autoras brasileiras, como Ribeiro, principalmente com as obras *O que é lugar de fala?* (2017) e *Quem tem Medo do Feminismo Negro?* (2018) e a já citada Carneiro (2011), fundadora do Geledés Instituto da Mulher Negra, diretora vice-presidente do Fundo Brasil de Direitos Humanos e ativista do Movimento Feminista e do Movimento Negro do Brasil. Há muitas outras importantíssimas, trazendo um direcionamento às questões não apenas feministas, mas ao movimento negro feminista no Brasil e ao movimento LGBTQIAP+³⁰, em especial ao transfeminismo, como, por exemplo, Nascimento explora em seu livro *Transfeminismo*, ao afirmar que este pretende tornar o feminismo mais plural:

Quando analisamos historicamente os variados discursos que deram origem ao feminismo, percebemos que existiram outras reivindicações, como a participação de mulheres negras, as pautas feministas anarquistas, entre outras. No entanto, a compreensão em geral reducionista da história única limita as primeiras lutas do feminismo do século 19 e do início do século 20 a demandas trazidas pelas feministas cis, brancas, heterossexuais, de classe média, como o sufrágio universal e o direito ao trabalho, por exemplo (NASCIMENTO, 2021, p. 27-28).

A autora questiona vários aspectos: mulheres trans tratadas no masculino, como “homens vestidos de mulheres”, como *outsiders*, aquelas que estão fora; e explica o transfeminismo a partir da frase de Beauvoir, sobre tornar-se mulher:

[...] qualquer verdade universal sobre os nossos corpos é um entrave para o feminismo. Não é a nossa “anatomia biológica” que produz o gênero, como indica Butler (2017), é o próprio processo pelo qual os corpos se tornam matéria. Afinal, nós não somos nossos corpos, nós fazemos nossos corpos (Ibid. p. 40).

Portanto, a autora critica os discursos bioessencialistas que condicionam o gênero aos aspectos anatômicos de diferenciação sexual.

Vergès, 2020, ao problematizar a palavra, nomeia feminismo “civilizatório” aquele que é defendido por mulheres “brancas” e “burguesas”; ela propõe um feminismo decolonial antirracista, anticapitalista e anti-imperialista, plural, em favor das epistemologias e direitos

³⁰ Sigla vigente na época da finalização desse trabalho, que significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais e o símbolo ‘+’ abarca outras expressões de gênero e sexualidade que integram o movimento.

das mulheres do sul global³¹, o qual vai ao encontro, de certa forma, das ideias das integrantes da Klitores Kaos, a serem vistas nos últimos capítulos. Temos, portanto, vários feminismos. A autora revela: “Nem sempre é fácil se dizer feminista. As traições do feminismo ocidental são um fator de repulsa” (VERGÈS, 2020, p. 29); ela conta que ‘feminismo’, conforme veio atravessando os tempos, além de seus problemas, tornou-se uma palavra esvaziada de seu sentido, e usada principalmente pelo Estado e pelo imperialismo como trunfo.

3.2 Mulheres do Rock ao Punk/HC

Mazzoleni (2012), no seu livro “As Raízes do Rock”, cita várias mulheres presentes nas origens musicais do rock, como por exemplo, Mahalia Jackson, a ‘rainha do gospel’; Lucy Campbell, a primeira mulher negra a publicar canções religiosas; Ruth Brown, uma das maiores estrelas negras femininas da década de 50; Willie Mae ‘Big Mama’ Thornton, cantora de blues que gravou uma das maiores canções de *rock’n’roll* em 1952, Hound Dog, gravada posteriormente por Elvis Presley, e que só fez sucesso em nível internacional na voz deste astro; e Wanda Jackson, considerada uma das pioneiras do rock feminino; porém não se dá o merecido destaque a elas.

Mesmo mencionando Sister Rosetta Tharpe como uma voz que eletrizava multidões cantando “Rock Me”, trazendo novos sons das grandes cidades dos EUA, em especial da guitarra elétrica, esta artista não ganha um capítulo específico e nem mesmo entra no tópico seguinte à sua menção, denominado “A revolução da guitarra elétrica” em que o autor afirma: “A guitarra elétrica tornou-se o instrumento de uma expressão masculina, ao mesmo tempo egoísta e moderna, graças aos fabricantes de instrumentos de corda, inventores astuciosos e apaixonados por eletrônica” (MAZZOLENI, 2012, p. 28). No histórico resumido traçado no referido livro, termos como ‘*bluesman*’ usado na época, revelam o cenário predominantemente masculino dos anos antecedentes e iniciais do *rock’n’roll*.

Semelhante à questão de identidade relatada por Gilroy sobre uma banda de hip hop, em que sobressai a luta negra ao invés da feminista, Mazzoleni nos traz uma fala crítica sobre um cantor ícone do blues, Joe Turner, definido pelo próprio autor como prova de uma arrogância machista:

Arnold Shaw escreveu: Joe Turner não gemia o blues. Com uma voz aguda que às vezes parecia uma flauta e com pouca mudança na dinâmica, ele

³¹ Sobre decolonialismo e mulheres do sul global, ver BALLESTRIN, 2013, América Latina e o Giro Decolonial. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhw/abstract/?lang=pt>

gritava sua independência. Ele simbolizava o novo homem negro. Depois de anos de servidão e humilhação, ele aprendeu a se respeitar e conhecia seu valor (Ibid. p. 89).

Usei, portanto, a obra “As Raízes do Rock” como referência para descrever o tratamento dado à mulher nas décadas de 20 a 50, ou seja, no auge do blues, do jazz e do nascimento do rock. Na época, os Estados Unidos e posteriormente muitos outros países ilustravam cartazes de shows com mulheres consideradas atraentes ou partes do corpo de feminino, com o intuito de sensualizar para chamar a atenção de um público, em sua maioria masculino, como uma espécie de objeto e, na maioria das vezes, as musicistas ou eram coadjuvantes em uma banda ou eram tratadas com certo descaso, apesar de se mostrarem firmes na cena, neste início do século XX.

Ao chegar ao Brasil, o rock primeiramente apareceu como uma imitação das bandas norte-americanas, passando pelo gênero chamado Jovem Guarda e depois assumiu as formas do heavy metal³² e do punk rock. Sobre aquela, mais conhecida como ‘metal’, a qual assumiu uma série de vertentes: black metal, trash metal, death metal etc., percebe-se a predominância de homens e de um comportamento machista, mesmo por mulheres que apoiam o machismo, seja do público ou componentes de banda. Este fato, pretendo exemplificar com um recorte da dissertação de Moraes (2014), em que, num evento, a banda paulistana Amazarak sensualizou com uma mulher se despindo em sua performance de palco, como forma de ataque à moralidade cristã e incitação à luxúria, e foi alvo de críticas negativas pelas integrantes da banda de Goiânia, Luxúria de Lilith (uma das poucas bandas com formação majoritariamente feminina do gênero) que ameaçaram agredi-la afirmando que aquilo não era comportamento de mulher de black metal:

Por hora cabe a descrição de um acontecimento emblemático que expressa como as posições de gênero no interior do black metal podem ser vislumbradas através das performances, e como tal dimensão também é explicativa dos valores coletivos ligados à cena, principalmente sobre uma postura guerreira, combativa e masculinizada que acaba sendo assumida até mesmo pelas adeptas (MORAES, 2014, p. 165-166).

De acordo com o autor, não apenas as integrantes da banda Luxúria de Lilith assumiram postura séria e agressiva no palco, como o público feminino mostrou-se de acordo com tal postura moralista reprovando igualmente a mulher que fazia *strip-tease*. O relato

³² Gênero do rock que se desenvolveu no final da década de 1960 e no início da década de 1970, em grande parte no Reino Unido e nos Estados Unidos, tendo como raízes o blues-rock e o rock psicodélico, com um som massivo e encorpado.

revela um tipo de comportamento feminino descrito por O'Hara (2005): “Por mais que os homens não queriam abrir mão desse poder, muitas mulheres procuram alcançá-lo adotando características masculinas estereotipadas. Claramente, a concepção dos punks sobre o feminismo não envolve o aplauso às mulheres que ascendem- ou descendem- ao estereótipo masculino da virilidade” (O'HARA, 2005, p. 106). O autor ressalta que, na vertente punk, apesar de haver sexismo, este ocorre em menor escala do que na sociedade em geral e que as mulheres são ativas na cena desde o seu início: “procuraram se desvencilhar de suas funções normalmente limitadas, tornando-se protagonistas e responsáveis por mudanças. O “feminismo” não foi designado como um palavrão para os punks homens” (Ibid. p. 104).

Ainda dentro da filosofia punk, merece destaque o *Riot Grrrl*, movimento criado na cidade de Washington, nos Estados Unidos, segundo Leite, como uma “vertente feminista do punk que aconteceu na década de 1990, para mostrar como eclodem resistências e se produzem investidas de captura e produções de novas linhas de fuga. O riot grrrl é potência de resistência do ‘menor’, como um movimento artístico de garotas punks” (LEITE, 2015, p. 11).

Entre o heavy metal e o punk, percebo, portanto ações de certa forma distintas, pois mesmo que haja machismo em ambas as vertentes, o metal evidencia ainda mais machismo e sexismo, mas não significa que no punk rock isso não seja ‘mascarado’ e gere consequências de revolta nas mulheres do punk/hc.

3.2.1 Atuação das mulheres no rock em Belém

Aqui tratarei das mulheres no rock e, posteriormente, no punk/hc e, neste tópico, pretendo falar do seu modo de atuar, por vezes, de modo individual, na sociedade e/ou nos palcos.

Para isso, trago atualmente em meus estudos um conceito dentro do conceito de performance: o de performatividade. Utilizo pesquisas de duas autoras que elucidam tal conceito, o qual me parece mais adequado para falar de estética, postura e atitude feminina/feminista dentro da cena a qual me proponho mostrar.

A primeira é Féral (2009), que fala do conceito de performatividade principalmente como um aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas, sejam elas visuais ou verbais do performer, do texto, das imagens ou das coisas. A outra é Butler (2003) que sugere considerarmos o gênero como um estilo corporal, um ato intencional e performativo, ou seja,

uma construção dramática dotada de sentido; de acordo com ela, essa performance tem consequências punitivas em sistemas compulsórios:

Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências (BUTLER, 2005, p. 200).

A autora fala do caráter temporal e de repetição da performatividade, sendo a repetição um ‘ritual’ ou ‘ritual social’, apontando este como algo que tem um caráter subversivo. As dimensões políticas da performatividade estão, portanto, nas práticas de realizar reivindicações de direitos e em possibilidades de subverter as continuidades estabelecidas (“inteligíveis”). Trazendo a teoria de Butler à realidade da mulher ‘rockeira’, esta é vista como potencial de subversão política numa repetição que “desnaturaliza” o gênero, ou seja, a estética e atitude feminina/feminista dentro ou fora dos palcos define corpo e linguagem numa reivindicação de direitos, em busca de espaços, combatendo atitudes machistas, misóginas e sexistas configuradas em organizações de eventos, nas letras de algumas bandas, no tratamento em geral dado por homens, inclusive em momentos em que ocorre a ciranda punk³³. Esse contexto machista e sexista no rock, no punk rock poderá ser mais bem observado e entendido em tópicos e capítulos posteriores deste trabalho, nas falas das mulheres entrevistadas e na análise das letras das canções da banda Klitores Kaos.

Em Belém, desde o início, mulheres participavam mesmo que timidamente como público. Ao acompanhar uma entrevista feita por Camila Sousa (2018) para sua monografia de graduação em Ciências Sociais, com um grupo de cerca de cinco mulheres que viveram essa época e em conversas informais com essas mesmas pessoas, vi afirmarem que, mais ou menos a partir de 1988, algumas com 13 anos de idade, por conta das amigas, de namorados ou em grêmios estudantis se inseriram nos movimentos anarquista e/ou anarcopunk, relataram, inclusive que os homens da cena sempre foram “respeitadores” com as mulheres.

Algumas explicaram que o papel das mulheres era panfletar, em que percebo uma clara divisão de gênero: essas mulheres, por seu visual ‘menos agressivo’, deviam abordar as

³³ Também chamada ‘pogo’ no Brasil, é o modo punk de se expressar com movimentos específicos com pernas e braços, pulos, parecendo uma ciranda, dentro de uma área circular delimitada, numa velocidade coerente com o ritmo da música.

peçoas para conscientizá-las dos ideais do movimento; portanto não eram alijadas dos debates acerca do movimento, reuniões ou espaço musicais, mas recebiam uma função simplesmente por serem mulheres.

No livro “Decibéis sob Mangueiras”, o autor Ismael Machado narra que, numa apresentação da banda DNA no Teatro Waldemar Henrique, lotado, em 1990, havia até meninas e que isso era um fato raro em shows de rock ‘pesado’. De acordo com Araújo e Silva (2013), no que consiste à presença feminina em shows de rock em geral, Sammliz de Lages, uma das primeiras mulheres a formar banda de rock em Belém (há relatos de outra banda autoral chamada Hidra, porém, sem registros), comenta que não se lembra de muitas mulheres no ambiente, que existiam pouquíssimas no início dos anos 90; todavia, o entrevistado Márcio relata que durante esse período houve certo crescimento da presença feminina nos shows, e que inclusive as fãs que costumavam acompanhar a banda DNA eram chamadas por alguns de “DNetes”. Todavia, esse rótulo deprecia mulheres como público, como descreve Merheb (2012) que as *groupies* eram vistas por integrantes do movimento feminista não como símbolos de mulheres que romperam tabus sexuais e familiares para terem uma vida mais divertida, mas com a condescendência dirigida às vítimas de sexismo ou com a intolerância de quem se sente moralmente superior.

Apesar disso, o público feminino começava a se fazer presente nos shows e a conquistar seu espaço, inclusive nesse período foi formada a banda de Sammliz: Morganas, iniciativa que, posteriormente, faria dela cantora e compositora respeitada na cena, principalmente quando assumiu como *frontwoman* a banda Madame Saatan que mesclava heavy metal a outros ritmos. Conforme a foto abaixo, ela se encontra no vocal, neste início de carreira, com a banda Morganas:

Figura 15 – Banda Morganas



Fonte: Mário Guerrero.

Em entrevista, Sammliz, que era contrabaixista na época, conta sobre sua recepção numa rádio de Belém no início dos anos 90:

Fomos recebidas com grande curiosidade pelo fato de ser a primeira banda na cidade formada só por mulheres, e fazendo som ‘pesado’. Com descrença até. Éramos muito jovens e logo quando conheci o Beto [radialista], ele me perguntou ‘de cara’ quantos anos eu tinha (na época uns 15, 16). Ele disse que achava que eu tinha 12 e fiquei aborrecida, pois achei que não estava me levando a sério por causa da idade. Sammliz [...] (CUNHA, 2020, p. 95).

A performatividade desenvolvida pela musicista revela o empoderamento de uma mulher em meados dos anos 90. Segundo ela, a sua primeira banda chegou a tocar com bandas já consolidadas na cena paraense e oscilava entre o papel de intérprete e autora de suas próprias canções:

No começo, Beto [músico de uma banda punk local] dava algumas letras dele. Os temas eram todos politizados, e eu ainda estava descobrindo todo aquele mundo. Eu já escrevia antes, coisas minhas e sem pretensão nenhuma de mostrar a alguém, mas a partir da entrada na banda, comecei definitivamente não só a escrever, como a compor (SAMMLIZ, 2016).³⁴

³⁴ Entrevista com Sammliz, concedida a Felipe Gillet, em 9 de julho de 2016, em Belém do Pará.

Sammliz criou sua própria banda feminina, inclusive, para afirmar-se na cena enfrentando preconceitos, pois, conforme Sousa (2018), apesar do apoio dos amigos, teve que lidar com alguns entraves na cena relacionados à questão de gênero; posteriormente, grupos de rock com mulheres, identificando-se ou não como feministas, vinham crescendo na cena local.

Dentro destes conceitos, abordo aqui estética e atitude feminina de mulheres dentro ou fora do palco, suas vestimentas, seu modo de andar, de agir etc. num determinado contexto que parte de atuações femininas de modo global para um contexto social e cultural local.

Voltando um pouco no tempo, em Belém, o rock chegou com relativo atraso, ao final da década de 60, com bandas de baile que tocavam em clubes e escolas, as quais, segundo o jornalista Edgar Augusto “reproduziam imitação que as bandas de Rio e São Paulo faziam de bandas americanas” (MONTEIRO, 2001, p. 24). Ainda segundo o jornalista, havia uma banda formada só por mulheres, em que Jane Duboc, que ficou, posteriormente, conhecida nacionalmente, era vocalista e guitarrista; e esse fato já rompe com a concepção de a mulher apenas acompanhar o homem no baile, na formação de público.

Porém, ainda não se tratava de uma música que se aproximasse de um rock efetivamente autoral, o qual começou a ocorrer nos anos 70 com um grupo mais conceitual formado por rapazes, denominado Sol do Meio Dia.

Mas ao final dessa década, quando o movimento punk surgia historicamente e a música heavy metal se consolidava nos anos 80, a cena rock paraense ganhou força e se dividia basicamente nessas duas vertentes. A partir daí se tem registro de poucos trabalhos acadêmicos, das áreas de comunicação, música, ciências sociais e história, retratando, em algum momento, o rock produzido no Pará. Iniciei minhas pesquisas no ano de 2001, quando escrevi meu trabalho de conclusão de curso descrevendo desde a origem do rock até sua chegada e seu desenvolvimento na Belém do ano 2000, e até hoje tenho dificuldade em encontrar material referente a esse gênero musical na cidade, sendo que no início de 2000 era tudo mais escasso. Trabalhos de pesquisa que retratassem a inserção, atuação de mulheres no rock produzidos no Pará, até então eram inexistentes.

No final dos anos 90, começava a haver efetivamente mistura de outros ritmos ao rock, e havia já um número razoável de bandas com mulheres na sua formação, e esse número cresceu a partir do ano de 2000. Citarei algumas, a seguir.

Surgiram bandas de rock pop, como Álubi de Orfeu, com a vocalista Gabriela Pinheiro, performática e carismática que usava seu corpo todo na interpretação das canções, sendo uma

das primeiras bandas do gênero a se apresentar em nível nacional e a gravar um disco de vinil em 1991. O mais interessante é que a banda atua até hoje e mesmo quando essa primeira vocalista, que cantava desde 1987, saiu, a banda continuou com o vocal sempre feminino, como mostra a imagem do início dos anos 2000, com Gláfira Lobo à frente:

Figura 16 – Banda Álíbi de Orfeu



Fonte: Mário Guerrero.

Ainda, de rock pop, no início dos anos 2000, havia a banda Suzana Flag, cujas canções do primeiro CD, na voz de Suzane Melo, vinda de Castanhal PA, tocaram muito na rádio Cultura de Belém, sendo uma banda que fez muitos shows na capital; há também as mais atuais Pinup e Cout, com vocalistas que também são guitarristas. No final dos anos 90 e início de 2000, uma banda de rock chamava a atenção, como a Stigma, tendo Iza no vocal, cantando em inglês e acoplado bichinhos de pelúcia no pedestal do microfone, e agora ela tem sua carreira solo. Em meados dos anos 2000, havia a banda The Tump com a Bárbara Lobato escrevendo e musicando suas próprias letras, com um som dançante, tipo discoteca, em que ela e o parceiro Alex usavam pedal de distorção nos seus contrabaixos.

Minha banda Coisa de Ninguém estava entre as que mesclavam rock e literatura, junto à banda A Euterpia, ambas com mulheres no vocal, no final dos anos 90 para 2000; em 2003 surgiu a banda que misturava heavy metal com jazz e outros ritmos, a Madame Saatan, com Sammliz no vocal; e uma banda de hardcore, sendo uma das poucas que lembro e talvez seja a única banda local do final da década de 90 e/ou início de 2000, como a banda Útero Karnal formada por mulheres, com um visual e performance mais punk. Após os anos 2000 surgiram também bandas de metal, uma só de mulheres em Santarém PA, chamada Moranna, que atua

desde 2016, e surgiu, nessa mesma data, a banda Dark Soma, tendo à frente Lady Gisa, cantando e compondo. Há outras bandas, com mulheres na formação, que agregam vários gêneros ao seu rock ou não, como Os Bandoleiros e a Cigana, Noturna, O Cinza, Enfim Nós, Mostra, Zeit, com Melly Ferreira tocando bateria, e uma mais antiga, já extinta, La Orquesta Invisível, com Larissa Xavier que hoje segue carreira solo. Tem também a Nath Petta que faz rock em carreira solo.

Devo destacar também uma banda que surgiu mais ou menos em 2018, cujo nome é Icamiabas, (do tupi i + kama + îaba, significando "peito partido"), nome dado a uma lenda de indígenas que teriam formado uma tribo de mulheres guerreiras que compunham uma sociedade matriarcal, caracterizada por mulheres guerreiras sem homens, e que reforça a cena de bandas formadas só por mulheres, trabalhando com o rock e ritmos regionais, retratando lendas e histórias amazônicas. A banda criou um evento chamado FEMMFEST, em 2020 para arrecadar fundos para a gravação do seu primeiro EP. O I FEMMFEST foi intitulado “Rebelião” e ocorreu dia 7 de março, na véspera do Dia Internacional da Mulher, com o objetivo não apenas de arrecadar dinheiro, mas também de abordar o protagonismo feminino na música e nas artes em geral, com aplicação de piercing, tatuagens e exposição de fotografia, e para enfatizar lutas e conquistas já alcançadas por mulheres, como na figura abaixo:

Figura 17 – Cartaz do I FEMMEFEST



Fonte: <https://belem.com.br/agenda/371/i-femmfest--rebeliao>

A partir dessa época, mulheres foram criando festivais e coletivos voltados para bandas e público feminino, como por exemplo, o FEMMFEST já citado e o Calcinhas do Metal Fest desde 2015, em Belém, do qual participei da terceira edição em 2018, com minha banda, justamente vestindo a camisa da Klitores Kaos, conforme a figura 11, e vi como as

mulheres se ajudam e enfrentam dificuldades, como falta de recursos financeiros e apoio para fazerem com que dê tudo certo.

Figura 18 – Banda Coisa de Ninguém



Fonte: <http://www.metalpara.com.br/2018/06/noite-das-calcinhas-do-metal-fest-iii.html>

Durante esse festival, não vi cenas de preconceito e arrogância masculina por parte do público, talvez por estarmos, nós mulheres, em grande quantidade. Observa-se no cartaz, o grande número de bandas que compareceram:

Figura 19 – Cartaz do Calcinhas do Metal Fest III



Fonte: <https://fb.me/e/1w1APiyHN>

Há também o coletivo e festival TPM – Tudo pelas Mulheres, desde 2018, em Santarém PA, composto inicialmente por mulheres que já tocavam em bandas de rock locais, mas que se sentiam invisibilizadas e, segundo o que informam nas redes sociais, até mesmo boicotadas. Inclusive, uma das organizadoras é vocalista de uma banda punk local chamada Aurora Punk, havendo em Santarém uma cena rock forte. Segue um cartaz mais atual desse festival, o qual ocorreu em formato online, por conta da pandemia:

Figura 20 – Cartaz do Festival TPM



Fonte: https://instagram.com/tudopelasmulheres?utm_medium=copy_link

Percebemos, portanto, um avanço no que diz respeito ao apoio conseguido para este evento recente, inclusive do governo do Estado.

Uma belenense, que acompanha a cena rock desde o final da década de 90, foi morar em Santarém, em 2019, somando-se à organização deste evento, como produtora. Em entrevista ela revela as dificuldades desde que entrou para esta cena, observando, inclusive, o passado:

[...] a cena *underground*, eu percebi ela muito objetificadora; era frequentada muito por homens que objetificavam muito as mulheres, tipo assim eles faziam piadinhas e concursos internos de beleza...focavam na questão estética, “Fulana é feia, Fulana é isso, Fulana é aquilo... a Fulana só era legal quando concordava com eles; então eu também não vejo tanta mudança nesse pensamento masculino né, a objetificação continua, eles continuam agindo dessa forma: só levando em consideração quem concorda com eles,

quem não concorda não presta...é tipo isso... porém, a gente percebe que existe um levante das mulheres né? tinha muito pouca mulher musicista; eu lembro da Maíra do Plancton, eu lembro da Keila do Coisa de Ninguém, a Keila, inclusive, no início da minha adolescência, era a minha musa...*era* não, ainda é, porque tinham pouquíssimas, pouquíssimas...depois eu fui ouvir falar de outras bandas (ESTER GUERREIRO, 2021).³⁵

Ela observa algo que permanece, ainda é constante:

Existe muito aquilo do cara falar “tu conhece banda tal? Não conhece? Tu é *poser*! Tem que gostar da banda tal, estilo tal, tem que ser assim, tem que se vestir assim se não tu é *poser*”...esse tipo de coisa. Na cabeça de muitos homens isso ainda não mudou, isso tá mudando aos poucos, eu percebo, por causa da postura das mulheres em ridicularizar esses comportamentos masculinos, dizer tipo “Mano, eu não tenho que ouvir a banda que tu tá falando, se toque né? se ponha no seu lugar, eu faço o que eu quiser, me visto como eu quiser, né? mas isso tá sendo uma coisa muito gradativa, mas tá sendo muito bom saber que tem muito mais bandas com mulheres agora do que naquela época... (Ibid.).

Ela se refere a homens que julgam mulheres que estão na cena, diminuindo-as, chamando-as de *poser*, ou seja, alguém que só quer posar como público de rock, conhecedora de tudo que envolve a cena, mas na verdade não conhece. Mas, na sua fala há a afirmação de que as mulheres já estão reagindo contra esses comentários, visto que são cobradas e teriam que dar satisfação aos homens com informações, um modo de ter que provar que realmente conhece e gosta de rock.

Um ponto importante mencionado por ela é o fato de nenhuma banda que diz ser contra o sistema questionar o patriarcado, sem haver reflexões da posição da mulher na sociedade; e afirma que só foi ter contato com o feminismo, com leituras, para entender toda aquela estrutura, alguns anos depois da década de 90. Ela afirma que com muitas mulheres ao seu redor também aconteceu o mesmo.

Em seguida, ela fala da necessidade de se criar um coletivo só de mulheres também em Santarém:

Porque, apesar de existir uma quantidade expressiva de bandas aqui só de mulheres, a mentalidade aqui, ela não é muito diferente da de Belém, porque Belém é uma capital, mas a gente sabe que a mentalidade é extremamente provinciana e aqui essa mentalidade não é diferente, algumas vezes até pior...bem pior. Então aquelas hostilizações dos homens quanto ao fato de serem bandas femininas, elas sentiam muito, elas se sentiam boicotadas e boicotadas em várias situações, várias, né, porque quem eram os donos dos estabelecimentos, onde tinha evento underground, eram homens, os organizadores dos festivais eram homens e...elas sentiram essa necessidade

³⁵ Entrevista com Ester Guerreiro, concedida a Keila Monteiro, em 15 de junho de 2021, em Belém do Pará.

delas terem um espaço, né, só delas e fizeram o TPM, e desde a primeira edição sempre foi alvo de piadinhas, ou críticas das mais variadas [...] me chamaram para apresentar o festival porque chegou num determinado momento que algumas das organizadoras saíram do coletivo por cansaço físico e psicológico, tanto pressão psicológica quanto cansaço físico de terem outras coisas para fazer, terem seus empregos paralelos, filho, casa para cuidar, aquelas coisas que sempre às vezes impedem as mulheres de tá ocupando espaços públicos, espaços políticos, espaços culturais [...] teve uma ação social que a gente fez durante a pandemia, de entrega de cesta básica, que aí teve uma pessoa que falou que a gente priorizou um bairro de uma comunidade carente aqui e um bairro onde eram mulheres chefes de família; teve uma criatura que se incomodou perguntando se ninguém ia entregar cesta básica para famílias chefiadas por homens [...] Já teve um cara que quase ameaçou, falando que ia na roda de conversa, aí postou uma imagem...isso no Facebook né...postou uma imagem de uma mulher agredida, dizendo que ele ia lá dar uma olhada na roda de conversa, porque o evento era muito chato, e às vezes a gente tem que se impor [...] No fundo, eles não aceitam! (Ibid.).

E, traz à tona a imagem da *groupie*, comentada no início deste tópico:

No imaginário, na cabeça dos homens que gostam de rock, ela é muito conveniente, né: uma mulher que tá sempre na cena, mas que tá atrás dos músicos para transar com os músicos porque, de alguma forma, ela conseguiria alguma visibilidade na cena sendo mulher de algum deles, mulher ou namorada. A mulher que vai pega o instrumento para fazer alguma coisa ou que o que sai dali para organizar um evento sem ser companheira de ninguém, tá fazendo aquilo por ela mesma, aquilo incomoda. (Ibid.).

Ela finaliza sua fala com o relato de um técnico de som que desligou o equipamento em plena apresentação da banda Godivas, no festival de 2019, afirmando ter encerrado o seu horário e que isso já aconteceu em Belém e em outras cidades, e que esses técnicos não fariam isso, desse jeito, com uma banda composta por homens.

Ester Guerreiro, que iniciou sua carreira artística com o grafite, apesar de suas queixas, estas que configuram, em geral, as reclamações de muitas mulheres da cena e do movimento rock e hip hop nacional, encerra a entrevista com pontos positivos de uma evolução realizada por mulheres:

Mas, apesar de tudo isso, tudo isso que a gente faz não é pela opinião dos homens, é pelo empoderamento das mulheres, não é pela opinião dos homens, então isso é satisfatório quando mulheres vêm e dizem que gostam muito daquilo, que se espelham naquilo, que se inspiram naquilo...Eu lembro que, quando eu chamei a Ju, que é uma menina que faz grafite e que é das Fridas [coletivo de grafite Fridas Crew, em Belém], ela disse assim: “Poxa, Ester, eu tinha muito medo de pintar porque os homens olham com um olhar intimidador pra gente, mas quando eu tô contigo, eu não tenho medo, eu

tenho coragem de ir lá pro muro, pintar” então, coisas assim, a gente também escuta aqui [em Santarém], né, um monte de menina querendo ser musicista, querendo ser guitarrista, ser baterista...cara, isso é muito legal! (Ibid.)

Isto constitui uma afirmativa de que os movimentos femininos/feministas no Pará estão obtendo maior sucesso.

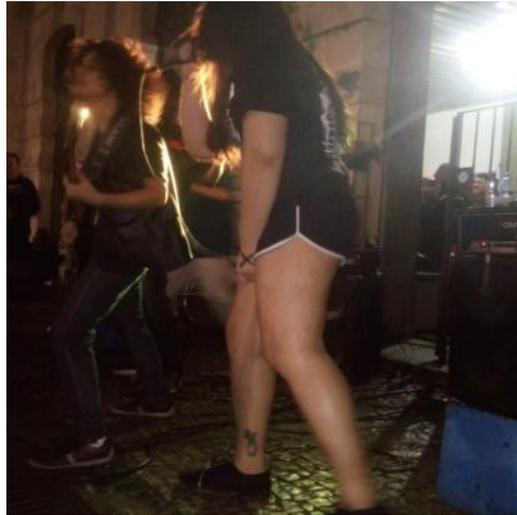
3.2.2 A cena rock local atual e feminina

Atualmente, em Belém, muitas bandas têm obras e performances de conteúdo anti-machista e anti-sexista, como, por exemplo, Cavalo do Cão, Esgoto Surfers, Criaturas de Simbat, Bad Trip e outras, sendo que nem todas se definem como feministas ou são formadas por mulheres na sua totalidade, como a proposta da Klitores Kaos.

“[...] é a banda que melhor poderia ilustrar o engajamento feminino nesse cenário, a banda tem influência do movimento *riot grrl*, com formação recente, tocando em poucos eventos, sua vocalista e fundadora, Luma Josino, 25 anos, tem compromisso político com o feminismo e o comunismo, sendo por isso articuladora do Coletivo *Kaóticas*, que busca levantar discussões nesses âmbitos, geralmente em parceria com a *Veg Casa*” (SANTOS; SANTOS, 2015, p. 3-4).

Portanto, é uma banda que se destaca pela causa feminista. A vocalista em questão saiu da banda e outra mulher assumiu a função sem que o grupo se extinguisse, como veremos posteriormente, fato importante, visto que ainda há poucas bandas femininas, e principalmente feministas, comparadas ao número de bandas totalmente masculinas na cena punk/hc em Belém. Porém, se relacionarmos o número atual de bandas com a época citada anteriormente, final dos anos 90, em que a cidade tinha poucas bandas com mulheres para atender ao público rock em geral e cerca de duas bandas atuando no punk/hc no início do ano 2000, vemos aí uma evolução em número e, conseqüentemente na intensidade de suas ideias, como expõe Thaís de Aguiar, após a foto abaixo:

Figura 21 – Banda Bad Trip



Fonte: Arquivo de pesquisa de campo.

Na cena, assim eu acho que melhorou bastante de uns tempos pra cá, né? [...] No aspecto em que apareceu mais mulheres e elas estão mais inteiradas, frequentam mais shows, algumas já estão montando banda [...]mas acho que ainda falta aquela...como eu posso falar...aquela junção, sabe? de todo mundo se unir e fazer algo; eu tenho muita vontade de fazer um coletivo, eu acho que seria muito legal, sabe, fazer umas reuniões, fazer eventos que as próprias mulheres fossem organizar. Eu me sinto na cena, assim, ao mesmo tempo que eu me sinto uma mulher, até por ter banda, valorizada, mas ao mesmo tempo não; acho que, apesar de ter melhorado bastante em alguns aspectos, ainda não melhorou sabe? Acho que ainda falta algumas coisas, assim, pras mulheres até começarem a fazer os seus próprios rolês e montar até a sua banda, acho que ainda tem aquele medo, sabe de estar mais envolvida assim, eu tinha esse medo no início, então, eu até entendo como é (THAÍS DE AGUIAR, 2019)³⁶.

Thaís é vocalista da banda Bad Trip, formada em 2018 e relata melhoria em termos de quantidade e qualidade na cena local comparada a uma fase anterior aos anos 2000.

Já há, em Belém, eventos realizados por mulheres, como citei alguns anteriormente, que selecionam bandas que têm mulheres na sua formação, porém a artista fala da necessidade de haver mais, por perceber que o universo masculino ainda toma conta da cena, vindo daí o medo inicial de formar uma banda e de fazer ‘rolês’, gíria utilizada para programações de jovens fora de suas casas, saídas para diversão. Thaís também reafirma os relatos de Santos e Santos (2015), visto que estes autores, por meio de entrevistas a integrantes de algumas bandas, revelam que estas foram (e são) vítimas de atitudes machistas por parte de colegas de banda ou do público masculino. No caso de Thaís,

³⁶ Entrevista com Thaís de Aguiar, concedida à Keila Monteiro, em 9 de abril de 2019, em Belém do Pará.

Já aconteceu duas vezes da gente ter que...os meninos, na verdade, da Bad Trip terem que banir né, bloquear dois caras na nossa página por, enfim, estarem comentando coisas sexuais, que isso acontece muito né? e por falarem besteira também depois né e...assim, eu já vi bastante machismo, acho que machismo, racismo e misoginia também né? Na cena, principalmente o machismo eu acho que é o que mais tem [...] o que eu não entendo dessas pessoas que fazem isso é por elas simplesmente ouvirem músicas que são contra isso, ouvirem bandas que são contra isso e mesmo assim terem esse pensamento, eu acho que é algo totalmente ao contrário e acho que se tu tens uma ideologia tu não tens que, digamos, que ser ao contrário disso, né? se tu falas que tu defendes algo tu tens que mostrar que tu defendes realmente essa causa (Ibid.).

Ela ainda conta, desapontada, que atitudes não apenas de machismo, mas de racismo e homofobia também partem de mulheres. Observa-se, segundo ela, que ainda há todo tipo de preconceito, não muito por integrantes de bandas, visto que eles mesmos procuram seguir uma filosofia contra esses preconceitos e representar isso nas suas performances e letras, mas por parte do público que, muitas vezes se contradiz ao seguir as bandas e age de maneira preconceituosa, como afirmou Lucelina Rodrigues, atual vocalista da banda Klitores Kaos, mas que, na época dessa entrevista, fazia parte do público que frequenta esses locais:

Já passei por esses desconfortos algumas vezes, principalmente em eventos grandes, em mosh³⁷ já pegaram em várias partes do meu corpo, já levei soco nos seios e vindo de pessoas que estavam vendo que eu era uma mulher e estava sem meus óculos (sou míope) e o grande assédio vindo de homens mais velhos ou bêbados, isso é uma violação aos meus direitos...me sinto violada (LUCELINA RODRIGUES, 2019)³⁸.

A jovem relatou, portanto, o que ela e outras mulheres passam ao fazerem parte do público desses estilos. Ela ainda afirmou que se sentia encorajada a ter também uma banda ao ver as colegas cantarem ou tocarem, ou seja, as atitudes que a violam não inibem a sua performatividade.

Outra pessoa entrevistada foi uma baterista que chegou recentemente, em 2021, à cena do punk/hc, Jeni Blanco, que revelou seus medos assim que passou a fazer parte de algumas bandas, em 2018:

Eu não tinha dinheiro para passagem, quando eram os ensaios e às vezes eu fazia o possível, trabalhava em algum lugar, pintava as vezes lugares tipo de vizinhos para conseguir dinheiro para ir pros ensaios e até para pagar também né para ajudar, e foi muito difícil eu passei por algumas coisas nesse

³⁷ O termo é 'mosh pit', o mesmo que ciranda punk ou roda punk. Aqui, muitas vezes esse nome é relacionado ao ato de pular de cima do palco em direção ao público (*stage diving*).

³⁸ Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida a Keila Monteiro, em 7 de abril de 2019, em Belém do Pará.

tempo todo, já fui assediada por pessoas que saíram de alguns estúdios, quando eu tava no estúdio...eles estavam lá dentro e eu fiquei intimidada porque um dos integrantes ficavam me encarando o tempo inteiro, e aí eles saíram, antes né. E quando eu saí logo depois eles ficaram, eles estavam parados perto e eu fiquei com muito medo, sabe? Como a rua tava meio deserta... E aí, um deles falou assim: Ah será que ela veio atrás de mim? Sabe? Como se eu tivesse... [...] muita gente olhava para mim como se eu não fosse nada, infelizmente, mas na cena daqui eu fui acolhida eu fiquei tipo admirada Porque muitos homens, alguns homens me tratavam dessa forma, me olhavam de forma estranha e às vezes até tipo...não é como chegar com a pessoa e falar: sério, tu toca bem, bora ser amigos... não! chegavam com o intuito de algo mais, entendeu? Infelizmente; mas tem esse lado ruim e tem o lado bom porque eu tenho muitos amigos nesse meio né (JENI BLANCO, 2022).³⁹

Ela também fala de posturas preconceituosas com mulheres que se inserem como instrumentistas:

Já conheci mulheres que falaram que elas iam no show e o cara ficava em pé lá: bora ver se tu toca mesmo! Será que ela toca bem! Tipo eles não curtem o show, eles simplesmente ficam olhando a gente para ver se a gente vai cometer algum erro para dizer: Olha, tinha que ser mulher! E isso é muito difícil...infelizmente já vi mulheres fazendo isso também...a mulher não sofre o preconceito só dos homens, mas de mulheres também, e eu já passei por isso; já toquei em shows que eu tava tocando lá e a menina ficava parada olhando para minha cara, assim, tu sabes? E aí depois falava mal da banda. (Ibid.).

Ela comenta que as mulheres precisam de mais visibilidade e lamenta o fato de existirem poucas bateristas na cena que confirma ser dominada, ainda, por homens. Admira a banda Klitores Kaos:

Elas fizeram uma revolução, mulheres no hardcore, no punk. E tão até hoje tocando e enfrentando todas essas dificuldades, todos esses preconceitos que os homens colocam em cima da gente, de achar que a gente não é capaz de tocar punk que a gente não é capaz de tocar hardcore e a gente tá aí cada dia a gente tá lutando mais e mais não só no meio musical, mas em outros setores. (Ibid.)

Juntando todos os relatos em entrevistas aqui apresentados, vejo atitudes que ferem a integridade de mulheres desde que o punk/hc chegou à capital até os dias atuais, fator alarmante pelo fato destas atitudes conviverem com as ideias de não machismo, não sexismo, não homofobia e não racismo.

³⁹ Entrevista com Jeni Blanco, concedida a Keila Monteiro, em 19 de agosto de 2022, em Belém do Pará.

Por outro lado, com o crescente número de bandas com integrantes femininas em Belém e alguns eventos voltados para elas, surgiu a necessidade de os homens respeitarem mais os espaços ocupados por ambos os sexos; o mercado também passou a se voltar, de certa forma, a este público. Sousa (2018) revela que segue a resistência e as garotas ocupam os espaços e produzem festivais em que o critério de escolha das bandas é haver pelo menos uma integrante feminina no grupo. A autora descreve dificuldades da atuação feminina na cena, principalmente no que diz respeito à maternidade. Ou seja, ainda há muito para se evoluir no país, pois o machismo ainda é presente nos gestos, no olhar, na fala de organizadores de eventos, de colegas de banda e do público; é necessário, portanto, que o ‘ritual social’ referido por Butler continue de forma progressiva, de modo a subverter o que está estabelecido como coerência natural entre gênero. Inclusive dentro dos ambientes onde se toca o punk/hc.

4 GRITO III: A KLITORES KAOS PARIDA TEM DUAS CABEÇAS

Como dito anteriormente, a obra de artista(s) está inserida em contextos musicais e extra musicais e apresenta peculiaridades das integrantes, seja de modo individual ou coletivo na sociedade a que pertencem. Por isso é fundamental conhecermos a história da banda, suas origens, sua filosofia, as ideias de suas integrantes, as fundadoras, aquelas que passaram por momentos importantes de sua trajetória e a sua formação atual. Somente compreendendo seus diversos contextos, poderemos entender sua sonoridade, suas causas, letra e música as quais, provavelmente se coadunam com suas vivências particulares e nesta banda, a qual, atualmente, é um coletivo.

4.1 Quem pariu a Banda?

O título deste capítulo se refere não apenas à criação da banda por duas mulheres, Luma Josino e Debby (Débora) Mota, mas também à logomarca atual da Klitores Kaos, uma espécie de deusa mitológica, com duas cabeças, sendo que um seio alimenta uma criança, evidenciando a maternidade. Porém, a logomarca anterior possuía apenas uma cabeça. Foi a partir daí que a banda criou sua identidade visual:

Figura 22 – Primeira logomarca da banda Klitores Kaos



Fonte: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-demos>

Debby (Débora), que é artista visual, concebeu esta arte a partir da concepção da demonização da mulher, como forma de ironia, em que a mulher é o “capiroto” e há mais dois símbolos: o triângulo preto invertido, sendo um dos triângulos do Holocausto, na Alemanha Nazista, usado para identificar os prisioneiros, como prostitutas, lésbicas, mulheres adúlteras, dentre outras pessoas consideradas impróprias para a vida comunitária; e o círculo simboliza o infinito, o ouroboros, símbolo presente em diversas culturas e religiões ao longo dos tempos, sendo que tudo o que acontece retorna ou vai se modificando, mas sempre vai voltando ao ponto de partida.

A banda vendeu camisetas e adesivos com essa logomarca e a utilizou no seu primeiro registro musical homônimo à banda, uma gravação demo⁴⁰, com quatro faixas: Mosh Grrrl, Porrada Racha Macho, Homem Abortista e Atividade Subversiva. Essas canções, à exceção da última citada, foram lançadas posteriormente com uma gravação oficial, o primeiro EP da banda, do qual falarei no próximo capítulo. A demo é de 2017, está disponibilizada em um dos sites da banda: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-demos>.

Observe-se, a seguir, a logomarca revista e atualizada, a qual é capa do primeiro e único EP lançado até agora, também homônimo, disponibilizado no site acima, e que ilustra suas redes sociais e também está estampada em camisetas e adesivos atuais que a banda comercializa:

⁴⁰ Do inglês, *demonstration tape*, fita cassete com material demonstrativo das bandas, hoje em dia com o mesmo nome ‘demo’, mas postado nas plataformas digitais

Figura 23 – Logomarca atual da banda Klitores Kaos



Fonte: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>.

Para esta arte, Debby, que atualmente é tatuadora e trabalha com arte originária afro, indígena e LGBTQIAP+, fez um rascunho que foi finalizado pelo ilustrador Magno. Ela inseriu, então, a ideia de uma mulher preta e uma indígena, com pinturas corporais, sendo que uma delas amamenta uma criança, pois na época da gravação do EP, Luma ainda estava na banda e teve um bebê durante o tempo em que esteve atuando; portanto o tema da maternidade tornou-se muito forte, inclusive se fez presente em uma das suas composições musicais.

Sobre o nome da banda, Nia Lima (informação verbal)⁴¹, no dia 12 de junho de 2021, afirmou que ele foi criado por Débora Mota e Luma Josino: “O nome é impactante mesmo e é proposital porque a gente considera que as nossas lutas e o que a gente fala na nossa letra considera-se, ainda um tabu”. Portanto, o nome representa uma afronta à sociedade conservadora e uma quebra de tabus, principalmente no que diz respeito ao corpo da mulher.

A Klitores Kaos foi formada em 2015, por Luma Josino que chamou Debby Mota para uma parceria musical, pois já tinha algumas letras e sabia que Debby tocava bateria. Luma estava grávida na época. Posteriormente chamariam Nia Lima para tocar guitarra e Mih Sousa para o contrabaixo, e foi esse quarteto que gravou o EP, entre 2018 e 2019. No grupo já teve mais uma guitarrista, que fazia o solo das músicas, a Dy Lima. Mih Sousa não atua mais,

⁴¹ Entrevista concedida por Nia Lima. Entrevista [06. 2021]. Entrevistador: TV Cultura de Belém PA. Belém, 2021. arquivo .mp4 (3 min.).

cedendo lugar à Line White. Luma Josino saiu da banda e deixou Debby no vocal, mas que saiu recentemente, assumindo seu lugar Suelen Lucelina Rodrigues. Apesar das trocas de integrantes e/ou mudanças de posto, a banda não foi extinta, pelo contrário, veio se fortalecendo, cada vez mais com shows, gravações e reconhecimento, sendo que tinha mais de dois mil seguidores em suas redes sociais, no início desta pesquisa e atualmente tem mais de três mil.

Luma, na época da formação da banda, participava de alguns coletivos feministas e afirma que era muito importante a questão ideológica nas composições, e sobre o gutural bem grave que usava para cantar as músicas da banda, afirma que foi aprendendo com o tempo, buscou opiniões de colegas que já tinham bandas, usou dicas da internet e foi se aprimorando, mais ainda, para formar uma banda em Portugal, onde reside atualmente.

Eu estava em um show, quando a banda estava bem no início da carreira, e registrei alguns momentos; percebi a dificuldade das integrantes na execução de seus instrumentos. É preciso dizer que os eventos, de rock autoral em geral, mas principalmente aqueles em que a Klitores Kaos está inserida, não oferecem equipamentos de som de qualidade; mas sua performance de palco, desde o início, demonstrava militância, garra e havia os discursos de cunho político de Luma, fato que ela veio me conformar em entrevista por e-mail no dia 8 de maio de 2021:

Os instrumentos são os básicos, guitarra, baixo e bateria, atualmente tem uma guitarrista solo nessa nova formação. São poucos acordes mesmo, nada muito complexo, que é a característica do punk, e seguimos nessa linha no começo, até porque algumas das meninas ainda estavam aprendendo a tocar, naquela primeira formação [risos] (LUMA JOSINO, 2021)⁴².

Sobre a sonoridade da banda, ela explica:

Bem, quando formamos a banda, o intuito era fazer um som mais voltado para o crust, e bem rápido, sujo, rápido, com vocal gutural. Então pode-se dizer que é um hardcore crust, porém cada integrante tinha suas influências, e acabava colocando um pouco disso na sua forma de tocar as músicas ou compor, mas sempre de acordo com a sonoridade que queríamos pra Klitores. O crust tem uma ligação com o movimento anarcopunk no seu início, e pelas suas características de ser um som pesado, sujo, rápido e com vocais guturais(geralmente eram dois vocais nas bandas), além da intensa politização nas letras, em que as primeiras bandas no estilo abordavam críticas ao sistema capitalista, meio ambiente e tal, e por ser um estilo que aprecio bastante, além de ser mais próximo do que queríamos para a banda, foi o que decidimos tocar, ou ao menos tocar próximo disso (Ibid.)

⁴² Entrevista com Luma Josino, concedida à Keila Monteiro, em 8 de maio de 2021, em Portugal.

Assim como a fala de Luma, a formação atual da banda não assume ser totalmente do subgênero crust, mas sim com algumas influências deste. Para entendermos um pouco melhor esse conceito da pessoa que executa o crust, recorro a O'Hara: "**Crust punk**. Literalmente, significa "punk enferrujado". Designação que se dá ao punk adepto de um estilo de música mais sujo e tosco, o crustcore, e que se veste com desleixo" (O'HARA, 2005, p.185). Pelo fato de o crustcore ser derivado do hardcore que é uma variação do punk, defino o som da banda como punk/hc, até porque, em muitas entrevistas que consegui na internet, a banda se autodefiniu assim e hoje se apresenta em redes sociais como "HC Feminista Antifa Amazônida desde 2015", vide instagram @klitoreskaos⁴³.

As canções da banda, desde a sua fundação somavam um total de 10 composições até o momento de finalização dessa pesquisa, sendo algumas gravadas oficialmente e outras não, mas que são tocadas e "discursadas" em shows, e seguem na mesma linha do pensamento de Luma, abordando assuntos como aborto, feminicídio, machismo, racismo, misoginia entre outros. Isso mostra que sua música está a serviço das ideologias da banda, sendo que cada integrante tem uma influência musical diferente e suas histórias particulares, fatos que pretendo contemplar no próximo tópico.

Sobre questões de machismo e misoginia, Luma, que fundou e vivenciou a fase inicial da banda afirmou:

Nós mulheres, infelizmente, temos que lidar com isso no dia-a-dia, em todos os espaços que frequentamos, pois vivemos em uma sociedade patriarcal, então o machismo e a misoginia estão instituídos mesmo nessa sociedade. Seja através de frases sexistas, "piadinhas", assédio sexual no ambiente de trabalho, na rua, objetificação dos nossos corpos, ou quando subestimam nossa capacidade de fazer algo pelo fato de sermos mulheres, são inúmeros os exemplos, e até mesmo quando tentamos denunciar, quando não nos calam, fazem de tudo para nos silenciar, para desacreditar nossa palavra. Eu sigo tentando confrontar e questionar essas "piadinhas" e termos sexistas, afirmando que é machismo, e aí muitos vêm com aquele papo-furado de dizer que é "mimimi", que tudo é machismo hoje em dia, mas infelizmente é, muitas vezes é sim, e se não questionarmos, continuará a ser naturalizado. Tento enfrentar também escrevendo sobre isso, seja nas letras de música, seja em artigos acadêmicos (minha dissertação de mestrado foi sobre o tema de feminicídio e rede de empoderamento), e na prática me organizando politicamente em coletivos feministas, organizando eventos voltados para essa discussão. Lembro que certa vez, ao voltar para casa, vi uma mulher sendo espancada na rua por um homem e ninguém fazia nada para intervir, eu não consegui ficar parada, e me meti, comecei a gritar com o cara, que se ele não parasse, eu ia chama a polícia, e peguei o celular e comecei a ligar, ele se assustou e foi embora. Fiquei pasma porque a rua lotada de gente e

⁴³ @klitoreskaos. Link: <https://instagram.com/klitoreskaos?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

ninguém fazia nada, é aquela lógica absurda de que em briga de casal “não se mete a colher”, isso é uma forma também de manter mulheres em situações de violência, de naturalizar isso. Eu me coloquei em risco, mas não podia ficar sem fazer nada naquela situação! A música com letras feministas e a performance com discursos e palavras de ordem eram uma forma de expressar nossa indignação e falar sobre isso nas apresentações. A gente tem que seguir resistindo, apesar de tudo, apesar de em determinadas situações de abuso e machismo nos sentirmos acuadas e não conseguirmos reagir, a gente tem que seguir resistindo e enfrentando, da maneira que pudermos. (Ibid.).

A artista é formada em Enfermagem e seu mestrado foi na área da saúde. Seu(s) discurso(s) constitui(em) uma base para a banda prosseguir confrontando injustiças e justifica(m) os gêneros e subgêneros musicais que compõem o seu fazer musical, por serem antifascistas e principalmente suas letras que, por muitas vezes, têm de ser explicadas com pequenos textos ou frases curtas, oralmente, durante suas apresentações, visto que a voz gutural não permite um entendimento imediato e nítido, a fim de que a banda repasse recados importantes para quem a está ouvindo.

4.2 As mulheres que gritam

Para entendermos melhor os ‘corpos que falam’ das mulheres da Klitores Kaos, vejamos uma imagem da antiga formação, que gravou o EP da banda:

Figura 24 – Formação que gravou o EP Klitores Kaos: Mih, Debby, Nia e Luma



Fonte: <https://www.vakinha.com.br/vaquinha/campanha-para-gravacao-do-ep-da-klitores-kaos>.

Suas posturas, embora estejam com um leve sorriso na foto, é de certa imponência, em que o corpo não se curva, como imposição de respeito, no gestual. Na sua vestimenta

predomina a cor preta, usada no rock em geral e no estilo de pessoas que pertencem às suas ramificações musicais. Observe-se que não estão no palco e posaram para foto, provavelmente antes ou depois de uma apresentação, visto que a guitarrista está com o seu instrumento no case, nas costas. Sobre suas roupas, Luma afirma:

Quando íamos nos apresentar, sempre trocávamos sim algumas figurinhas entre as integrantes sobre o visu [visual] que seria usado, às vezes emprestávamos alguns acessórios umas as outras, era bem legal esse momento, a estética também faz parte, então compor um visual agressivo, que passasse também a mensagem de que não queríamos ser objetificadas (como infelizmente acontece com artistas mulheres), mas que a atenção fosse voltada para nosso discurso e nosso som, mas cada uma usava aquilo que se sentia melhor. Eu vestia as roupas que geralmente usava pra assistir shows em Belém, e algumas até no dia-a-dia mesmo, como camisas de banda, então era algo que fazia parte do que sou mesmo, não uma “fantasia” digamos assim, ou meramente um figurino de palco. (Ibid.)

Observa-se, inclusive, Luma com o visual mais próximo ao punk importado, e mais especificamente ao crust, como visto anteriormente, com colete preto, que se aproxima da textura do couro, short surrado, com a bainha desfiada e meias rasgadas, a ideia referida, nos primeiros tópicos desta tese, ao lixo; como define Abramo (1994):

A construção da própria imagem com sinais negativos não tem caráter autocompungente nem de auto-aniquilação. Pelo contrário, tem o intuito de produzir uma acusação, por meio do espelhamento: a realidade é que é indigente, a sociedade é que está podre, é ela que engendra os sinais e os conteúdos da miséria e da violência, da impossibilidade de futuro. É essa ordem que os lança nessa condição e é por isso que eles querem “destruí-la” (ABRAMO, 1994. p. 101-102).

A fala da autora é aqui complementada com relatos de punks de Belém que me afirmaram que é como se eles estivessem falando: “somos o lixo que a sociedade produz!”. Assim é também o som que produzem. Numa Formação posterior à gravação do EP, já sem a Luma e a baixista Camila (Mih) Sousa, o uso da cor preta, novamente, e de alguns coturnos também as caracteriza com um visual punk:

Figura 25 – Formação de 2021 da banda Klitores Kaos: Dy, Luce, Nia e Line



Fonte: https://instagram.com/klitoreskaos?utm_medium=copy_link

Cada integrante tem suas individualidades e coincidências que lhe permitem trabalhar de modo coletivo, além, é claro, de manterem os ideais feministas. A seguir, veremos um pouco da singularidade de algumas delas dentro dessa reverberação que é o próprio grito da Klitores Kaos.

Figura 26 – Luma Josino



Fonte: Instagram @lumajosino90

Luma Josino é paraense, Licenciada Plena e Bacharel em Enfermagem pela Universidade Federal do Pará e Mestra em Educação para a Saúde, pela Escola Superior de Tecnologia da Saúde de Coimbra e Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra, onde reside atualmente e é vocalista da banda Mizzura, que tem gravações disponíveis nas principais plataformas digitais e tem como integrantes ela, uma baterista e um guitarrista.

Afirma que a criação da banda Klitores Kaos coincidiu com a sua gravidez e teve alguns problemas durante sua gestação, contudo, mantinha-se informada nas reuniões dos coletivos feministas que participava. Afirmou em entrevista:

“A minha performance é bastante focada no discurso, justamente para não ficar algo só na música e no som, e como o vocal é gutural, a gente sempre explica, antes ou depois de cada música, sobre o que aquela música fala, e tentava passar uma mensagem sobre ela. E de resto, eu pirava muito, mergulhava naquela energia do som, batia cabeça, revirava os olhos e tal, haha teve um show muito marcante, que eu estava grávida de 8 meses, e escrevi uma frase com batom na barriga: abaixo o feminicídio e pelo direito de escolha. Foi na Veg casa esse show, lotou, e foi muito especial, porque eu também ia ficar um tempo sem tocar por conta do parto. Então eu sempre tentava trazer esses elementos de manifestação e subversão pro palco, em nosso primeiro show na casa de shows Centro Histórico, todas nós trazíamos um lenço preto no rosto ou pescoço, eu o usei tapando meu rosto, e neste lenço estava estampado um símbolo do coletivo comunista de mulheres que eu militava na época, considero este lenço um símbolo de resistência combativa.” (LUMA JOSINO, 2021)⁴⁴.

Vejamos uma imagem de Luma cantando na Veg Casa, um espaço que vende comida vegana e ainda permanece hoje, porém, parou de realizar eventos de rock no local:

⁴⁴ Entrevista com Luma Josino, concedida à Keila Monteiro em 8 de maio de 2021, em Portugal.

Figura 27 – Luma cantando na Veg Casa (2015)



Fonte: https://instagram.com/rafaelmont.foto?utm_medium=copy_link.

Muitas ideias provêm das palavras no ventre de Luma, dentre elas, o direito à vida, tanto das mulheres, como de sua prole. Ela relatou que há homens que concebem uma criança com uma mulher e depois quer que ela a retire, uma violência não só contra o ser humano que está na barriga da mãe, mas contra a sua companheira que opta por gerar e dar à luz a criança. Foi por conta disso que escreveu a letra de Homem Abortista, em que o tema da maternidade se fez tão presente nos anos iniciais da banda ao ponto de aparecer uma mãe amamentando um bebê na sua logomarca atual, como foi dito no início deste capítulo.

A questão do feminicídio também foi uma temática levantada por ela como algo lamentável que deve ser combatido, uma ameaça a mulheres que são mortas todos os dias pelo mundo, por questões diversas. Por conta disso, Luma escreveu a letra Feminicida.

Quando formei a Klitores Kaos, eu tava num processo muito ativo de militância, estava atuando em coletivos, organizações revolucionárias, coletivos feministas, etc, então aquilo que falava no palco e os símbolos que usava era o que eu acreditava e acredito de fato, o que eu sou, era pelo que eu lutava, o que eu estava vivendo naquele momento. As letras falam muito disso. Então era uma coisa muito intrínseca, minha vida pessoal, minha ideologia, minhas vivências, angústias, estava tudo interligado. E o que eu trazia das apresentações, das performances pra minha vida, é que era uma forma de extravasar muita coisa, seja nos ensaios, seja na apresentação, era também uma forma de terapia para mim. Colocar meus demônios pra fora berrando e cantando aquelas letras como um grito de liberdade, de manifestação contra as desigualdades, injustiças e questões subjetivas que também me afligiam (Ibid.).

Ela também fala de sua atuação na banda:

“Sobre meu instrumento, a minha voz, eu nunca havia cantado, muito menos gutural. Mas comecei a treinar no início da banda com o refrão de Porrada Rachamacho, e vi que ficou legal, até me surpreendi, gravei no celular e mandei pra amigos que tinham banda e eles acharam bom, isso me incentivou a tentar cantar gutural na Klitores a partir daí... Mas eu precisava encontrar uma forma de cantar sem acabar com a garganta, aí fui pesquisar vídeos sobre gutural no Youtube, e já fui conseguindo cantar usando o diafragma, e trabalhando a respiração. Melhorei bastante com o tempo, mas ainda tenho dificuldades e preciso aprender melhor as técnicas. Tentava fazer um vocal gutural mais fechado e grave e também rasgado e agudo em certas partes da música. Pretendo fazer um curso específico para vocal gutural em breve, e assim me preparar melhor pra cantar, pois quero formar uma nova banda aqui em Portugal. Tenho vontade de aprender a cantar com vocal limpo também, e hoje sei que não precisamos ter um vozeirão pra cantarmos, mas sim treinar, ensaiar, estudar e acima de tudo, ter muita força de vontade e gostar de fazer isso. Foi um desafio pra mim estar à frente como vocalista de uma banda, pois ainda tenho e tenho certa timidez, e enfrentar um público olhando pra ti não é fácil, mas a minha vontade de passar minha mensagem me dava coragem, e hoje em dia amo dar meus berros no palco [risos]” (Ibid.).

Ela concedeu essa entrevista antes de formar sua atual banda e hoje atua muito bem nela, mantendo sua postura e performances de combate ao fascismo e cantando em prol das causas feministas também. Suas atitudes foram de fundamental importância para a Klitores Kaos criar sua identidade.

Figura 28 – Mih Sousa



Fonte: Instagram @_mih.mila

Mih Sousa - Camila Sousa é formada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará, sendo que ainda era graduanda quando entrou para a Klitores Kaos. Fez cursos na Escola de Teatro e Dança da UFPA e atualmente estuda iluminação na SP Escola de Teatro.

Alterna sua moradia entre São Paulo e Belém. Ela acompanhou a atuação da banda bem do início, pois era a cunhada de Debby e ajudava as integrantes nos eventos,

O meu pai fez umas bandanas (tecido triangular ou quadrado, atado e usado como adorno na cabeça) pras meninas venderem, pintou umas bandanas pras meninas venderem, então dá pra dizer que eu era fã número 1 [...] isso foi 2015 mais ou menos, então na época eu tava estudando o Hardcore, cena de mina, eu tinha uma vontade de fazer o meu TCC sobre isso e de certa forma foi, apesar de que foi um pouco mais específico então eu tava lá no primeiro Calcinhas do Metal Fest que elas tocaram, eu acho que foi o primeiro, inclusive, em 2015 e começou ali, assim, tipo de admirar. Não importa se tava tocando bem, não importa se tava fazendo direito eu tava lá na roda e tava curtindo e super apoiando e começou ali né e eu sempre tive vontade de ter uma banda de meninas porque eu acho que isso, eu não sei, acho que quando a gente vê ali, a 1ª vez que a gente tem contato com algo do tipo a gente fica naquela vontade, tipo tem aquela referência e diz assim: - Meu Deus, isso parece muito legal! (CAMILA SOUSA, 2021)⁴⁵.

A empolgação de Camila revela o fato de que, quando existe uma “cena de mina”, como conta, referindo-se a uma cena de mulheres no underground, isso encoraja outras mulheres a fazerem parte daquela cena de modo mais efetivo. E assim, em 2017, ela se tornou posteriormente não apenas a contrabaixista, mas tomando para si todas as tarefas de divulgação e fazendo parte da produção da banda.

Morando distante de Belém, na cidade vizinha Ananindeua, a baixista não somente teve dificuldade geográfica em frequentar os locais dos shows: “para mim essa coisa do deslocamento do perigo do ser um corpo feminino exposto se deslocando sabe isso contou muito para essa minha inserção na cena ser um pouco mais depois”, mas de se sentir inserida na cena, pois tinha um amigo, um primo e um namorado que a frequentavam e ela era vista como acompanhante desses rapazes:

O teu sentimento de pertença, ele não existe às vezes [...] eu acho que isso é um sentimento muito comum de tu só conseguir se sentir de fato parte da cena quando tu faz alguma coisa e às vezes quando tu faz alguma coisa relacionada à música sendo que cena é um negócio muito maior; tem gente que faz lambe, tem gente que organiza show, tem gente que é fã! Isso por si só já é uma coisa que deveria contar pra tu te entender como parte da cena. Eu tenho impressão que pra mulheres isso é mais difícil (Ibid.).

Já tive e tenho, muitas vezes, a experiência de estar ao lado de um rapaz antes, durante ou após um show e vir qualquer pessoa, homem, mulher, casal, cumprimentar apenas o homem e me deixar de lado, como se eu fosse apenas um adereço, ou seja, uma companhia

⁴⁵ Entrevista com Camila Sousa, concedida à Keila Monteiro, em 19 de julho de 2021, em Belém do Pará.

sem importância, num ato legítimo de misoginia. Camila, quando fala do sentimento de pertença, afirma que era vista como a namorada, a prima, a amiga de alguém do sexo masculino; e ainda, afirma que se uma mulher está no local como fã, por exemplo, aquela presença dela não será contada como relevante até que esta mulher suba no palco. No capítulo anterior foi visto, inclusive, que mesmo mulheres atuando na cena, na sua produção ou como artistas da música, nos palcos, suas vidas não têm sido fáceis, pois constantemente buscam o reconhecimento de sua importância.

Seus relatos são igualmente importantes para percebermos o quanto as mulheres ainda são conduzidas por homens a entrar na cena; ela explica também que, em 2008, foi um primo que a ensinou a tocar “um pouco” de violão, a ler tablatura e a tocar o contrabaixo. Com esse instrumento, que era emprestado, visto que todas as integrantes, as que passaram pela banda e as que atuam nela, são mulheres jovens da periferia, Camila ficou na banda até a gravar o EP. Durante esse período, adquiriu muitas experiências, dentre elas, em organizações de shows e aproveitando a ida da banda a São Paulo, antes de morar nesta capital, para fazer amizades e produzir, posteriormente, shows por lá. Uma de suas ações mais importantes para a banda foi quando assumiu suas redes sociais, em que ela explica o seu funcionamento:

Eu lembro de chegar no Instagram: a gente tem pouca mina seguindo a gente, eu vou seguir um monte de menina aqui pra elas seguirem de volta! [...] quem é que segue a (banda) Eskrota? Eu vou lá...e saía adicionando todo mundo, saca umas coisas assim? que é estratégia de gestão e que eu acho que as bandas de Belém não têm a longevidade que elas poderiam ter? porque elas não têm essa visão, são pouquíssimas bandas que têm, porque a galera tem esse discurso de [...] que o negócio é ser ‘podreira’. Tu podes ser muito bem podreira e ser organizado, saca? é se dispor e se organizar! Então eu acho que tem alguma coisa aqui em algum lugar sobre antes e depois... eu acho que teve um impacto disso e eu sei que elas se viram hoje em dia para fazer isso de alguma forma (Ibid.).

A lógica de adicionar seguidores de bandas de mulheres, dentre outras estratégias, ajudou a alavancar a carreira das meninas, visto que a internet é um elemento importante na carreira de qualquer artista mesmo que ela(e) se oponha à grande mídia.

Sobre se sentir inserida no movimento *Riot Grrrl*, ela descarta a possibilidade, porém, revela muito do lema punk *do it yourself* (faça você mesmo):

Ser artista de hardcore, tipo tu olhar para isso e tu entender como arte é outra parada, até porque, às vezes, a galera não entende nem como música, é antimúsica, não sei o que...mas não é, porque a dedicação que tu põe naquilo sabe a fruição que tu tem? É de ser artista! E aí tu te descobre uma artista do underground, tu descobre que tu subir num palco para tocar é o de

menos, tem toda uma gestão da banda, de carreira, de social mídia de fazer contato com um cara que tá te ligando... isso eu aprendi muito a fazer e também foi muito legal [...]essa experiência de gestão, de faça você mesmo de ser mulher numa área masculinizada, então essa...de bancar isso eu não tenho como não dizer que eu não aprendi isso num palco de hardcore. Então e eu acho que não tem como tu sair ilesa de uma banda de punk, de hardcore sem sair meio Rebelde por mais doce que tu seja (Ibid.).

Contudo, punks não se consideram exatamente artistas, mas sob o olhar da baixista, que é da área do teatro, a banda é composta por artistas e tem de ser organizada em termos de gestão, divulgação e atuação em que não se deve tocar o instrumento de qualquer jeito. E, como pede uma cena punk/hc, a musicista preparava seus discursos para realizar nas redes sociais ou no palco:

Em alguns momentos, eu tomava a palavra e falava sempre nos shows e aí tem algumas situações, por exemplo, a gente tocou em Icoaraci uma vez numa semana em que tinha tido uma treta no facebook com um menino que tinha feito, de alguma forma, apologia ao estupro [...] eu lembro que a gente discutiu nessa postagem e ele tirando por menos e dizendo que “nada a ver”[...] e aí quando eu vi que o cara não cedeu eu disse: - não, o senhor é um escroto! [...] e aí nessa outra semana a gente aceitou ir tocar em Icoaraci, num lugar que era aberto e aí eu peguei eu fui atrás de dados sobre estupro, sobre violência e aí em algum momento no show eu peguei essa listinha [...] e ainda mais num espaço que era público, tocar numa praça pública é um negócio muito poderoso, eu, na Klitores, tive oportunidade de fazer isso duas vezes [...] um momento de educar as pessoas até então isso era uma coisa que eu procurava, eu lembro que quando a gente foi pra Santarém, era uma semana em que tavam discutindo se ia pro senado a votação sobre liberação do aborto, eu acho, [...] eu lembro que naquela semana tinha morrido uma mulher que já tinha filhos em decorrência de um aborto mal feito...eu lembro desses dois exemplos, eu lembro de ir atrás dizer, “Fulana, essa semana morreu, a vida dela era assim, assim assado, a gente não pode meter igreja nisso...”[...] até porque as pessoas às vezes não tem o cuidado de olhar as letras e em uma banda de crust a galera canta berrando né? [...] é um cuidado que as bandas não tem que era muito importante disponibilizar as letras pras pessoas saberem o que tá acontecendo, o que elas tão ouvindo ou não porque às vezes as meninas se identificam porque são meninas, como eu me identificava com a Pitty e com a Avril Lavigne! Mas assim, absorver, entender, maturar aquele discurso é mais difícil e aí o momento disso é o momento entre uma música e outra é falar literalmente, nem que isso seja um show enfadonho chato, mas eu acho que quando a gente assume um compromisso como é uma banda como a Klitores, de ser uma banda feminista [...] Quando a gente foi pra São Paulo, tavam votando sobre o aborto na Argentina, eu fui com um lencinho verde [...] é um dos símbolos da galera lá.[...] É essa coisa do chamar as meninas pra frente do palco, de ‘escrotear’ os homens também por que precisa ainda dar um chega pra lá e a gente passou umas situações muito escrotas às vezes também...teve uma vez em que tinha um cara se masturbando na beira do palco, sabe? Isso foi uó assim e agente nem entendeu na hora [...] porque senão tinha ‘escroteado’ (Ibid.).

Camila relata situações lamentáveis, machistas, misóginas e sexistas que se somam a outros depoimentos expostos no capítulo anterior. Motivos de revolta que as levam a denúncias no discurso, nas suas letras e agressividade na sua música. O discurso, portanto, deve fazer parte da apresentação devido à impossibilidade de o público entender palavras num canto gutural, sendo que a maioria das pessoas que está assistindo vai prestigiar as bandas por conta da sonoridade dos instrumentos e da voz.

Contudo, ela enfatiza que sua passagem pela banda foi a realização de um sonho e fala da importância de haver uma mulher num palco passando uma mensagem a outras mulheres:

Subir num palco mandar uma ideia, ensaiar, fazer isso da rotina da minha vida eu tive o privilégio de isso ser uma banda só de mulheres; então assim É uma honra é uma conquista é uma coisa que sempre eu vou lembrar com muito carinho; estar grata pela oportunidade [...] é aquela coisa de a gente “tem que fazer, não importa como vai sair!”, a gente tem que fazer pela gente, a gente tem que fazer pelos outros, eu lembro desse show em que elas começaram...da Monise, da (banda) Cavalão falar alguma coisa assim: “- Cara, eu estava na plateia um dia e eu vi que eu podia tá aqui no palco, então vocês que estão aí vocês podem fazer isso também!” eu não lembro exatamente se foi isso, mas era essa a mensagem, sabe? E quando tu te realiza fazendo, cara eu acho que não tem nada igual assim! (Ibid.).

Ela diz que sempre se fortaleceu trabalhando com outras mulheres e que não seria a mesma coisa se estivesse discursando numa banda com rapazes, que sua voz poderia não soar tão forte quanto soou com uma banda de mulheres. A fala da Monise foi algo muito emblemático e marcante, e Camila contou que também é vista como referência para outras mulheres da cena, são fatores importantes para o crescimento da atuação feminina e feminista nesse meio.

Figura 29 – Nia Lima



Fonte: Instagram @nialimon_

Nia Lima é acadêmica do curso de Música da Universidade Federal do Pará e entrou na banda em 2017, como guitarrista e backing vocal, portanto, a mais antiga desta atual formação em que também participou da gravação do EP Klitores Kaos. Ela relata o início de sua carreira:

Eu tinha uma banda só de garotas, foi a minha primeira banda e eu não sabia que existia uma cena de rock pq eu sempre escutei rock de fora, ai foi só entrando na banda que eu percebi o movimento daqui de Belém [...] comecei a conhecer as pessoas por causa da banda e é isso! Entrei em várias bandas até chegar agora...era rock alternativo...Qualquer Coisa [era] o nome da banda, era só de garotas e a gente...eu tinha uns 16 anos, eu acho, foi em 2014 que começou a banda. (NIA LIMA, 2022)⁴⁶.

A sua realidade musical condiz muito com as pessoas que gostam de rock, em geral, em Belém: gostar das bandas de fora, no caso, bandas internacionais; por isso as bandas que conseguem ganhar dinheiro por aqui são aquelas que fazem cover de bandas de outros países, principalmente EUA e Inglaterra, já que vimos no início deste trabalho que o rock se originou destes países. Então o público das bandas de cover é satisfatório ao se cobrarem ingressos na portaria de seus eventos e há bem mais espaços para se tocar, com casas de shows temáticas, decoradas para receber o público do rock internacional. Já as bandas autorais, quando cobram na portaria, o preço tem de ser reduzido para atrair mais gente e o dinheiro, geralmente, só dá

⁴⁶ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

para pagar o técnico de som, sendo que as próprias bandas, quando se juntam (existe essa necessidade, por conta de atraírem públicos um pouco diferentes) não recebem cachê e concordam em tocar gratuitamente.

É interessante notar que, antes da Klitores Kaos, Nia, assim como também relatou Camila, participou de banda formada por garotas; fato importante, pois ela, Camila, Debby Luma tiveram suas primeiras experiências compondo ao lado de mulheres, o que as fortalece de certo modo por não conviverem com a misoginia, o sexismo e o machismo. Isso nos leva a pensar que a longevidade da banda se deve a esse encorajamento, a essa convivência mais tranquila, com seus pares. Porém, quando ela se volta à cena feminina/feminista, observa:

Eu sei que já teve um movimento de um coletivo feminista em Belém, já teve bandas de mulheres, de punk que eram com o cunho feminista e tal, em 2012, eu descobri isso, e aí parou...não tem mais nenhum coletivo feminista; e o fato disso, eu achei estranho no começo...assim...nesse tempo quando eu comecei a entrar na banda porque eu percebi que a gente era muito mais rechaçada do que o normal, sabe? Quando tem uma mulher tocando, geralmente, um julgamento vem muito antes de você...do cara querer gostar do som ou como eles fazem com homens com bandas de homens, masculinas; e aí acontece que eu já passei por muita coisa no passado, de me aliciarem em cima do palco, de me xingarem, de ficarem me observando, e não só comigo, com outras meninas que estavam do meu lado. E agora não estamos mais passando por isso, então, eu posso dizer pessoalmente, por mim, que as coisas diminuíram, não só diminuíram mas também se modificaram; não fazem mais esses atos muito escrachados porque, acho que as mulheres começaram a reagir também a isso...e a gente reage muito forte na banda a gente fala muito sobre isso e eu acho que eles temem isso, saca? Mas eles fazem de outra forma, falam como se respeitassem a nossa opinião, o nosso jeito de ser, só que não! Sendo que olham pra gente porque tem algum interesse, não conseguem se aproximar por ser amizade, sempre é querendo 'dar em cima'. Então isso é uma forma de nos sexualizar, como se nós não fossemos seres humanos normais, comuns e tudo mais; e isso é uma característica do machismo daqui da cena...e tem nichos diferentes...a galera do metal tem muito mais casos de machistas e a galera "passa pano" do que a galera do hardcore (Ibid.).

Nesta fala, ela conta um pouco da história da cena local, sendo que afirma ter entrado para a cena em 2015, e oscila ao pontuar os preconceitos advindos dos homens na cena: por um lado afirma que estes diminuíram, visto que na banda, ao atuarem ao vivo, o público masculino recua; por outro relata fatos abusivos já vistos em entrevistas anteriores aqui nesta pesquisa, como a de Jeni Blanco e outras. No entanto, ela reforça o que O'Hara (2005) defende, visto no capítulo anterior, de que a vertente punk assimila melhor o feminismo e suas concepções.

Logo após esta declaração, ela me contou que estava elaborando uma nota de repúdio para ser lida em dois festivais nos quais uma banda de rapazes iria tocar, e que um dos seus integrantes havia falado que ia esfaquear uma mulher do interior do Pará. Porém, a própria banda expulsou este integrante e os organizadores dos festivais retiraram a banda das apresentações. Considero isto um grande feito da cena feminina, que hoje pressiona muito mais atitudes absurdas como esta e, praticamente, obriga homens, os que organizam festivais e integrantes de bandas masculinas, a não concordarem e repudiarem estas posturas violentas.

Voltando às suas influências, Nia informa:

Eu amo guitarra, eu sempre quis aprender a tocar [...] acho que isso começou por causa de Joan Jett porque quando eu comecei, quando eu via The Runaways, inclusive o filme também, aí eu vi ela tocando, eu vi tipo ‘mó confiante’...assim eu até tive o cabelo dela de tanto que eu fiquei fissurada nela [...] de feminista musicista e tal...égua! tem assim...eu vou falar um monte de mulheres que me inspiraram, assim, a Amy Winehouse, a Pitty, a Janis Joplin, a Elza Soares...nossa! porque eu sou de uma família sambista, a minha mãe...muito...então mulheres do samba ...qualquer uma que tem um vozeirão...a Alcione...eu ficava assim: Nossa, é um poder!...Sou contralto[...] essas inspirações, assim de todas, eu falei mulheres, mas eu também...no punk me inspirou muito, também bandas punks de mulheres: Dominatrix, Anticorpos, Mercenárias, Menstruação Anárquica, Bulimia...nossa! Todas essas bandas também me fizeram estar aqui com vontade de fazer a mesma coisa! (Ibid.).

Joan Jett (1958), sua influência para tocar e cantar, reafirma o fato de que mulheres inspiram mulheres na cena; e o mais interessante é que ela reverencia esta artista por exercer duas funções, tocar e cantar, as quais são visíveis na banda The Runaways, sem no entanto mencionar que Joan Jett também é compositora, produtora musical e atriz norte-americana. Isto constitui uma resposta aos pensamentos masculinos explícitos em muitas entrevistas encontradas neste trabalho, de que homens ficam à beira do palco reparando se mulheres, em bandas, têm muitos erros na execução das músicas em seus instrumentos, e também demonstra que mulheres, muitas vezes, têm de executar mais de uma função para demonstrarem sua força, sua coragem e competência, sendo Joan Jett, portanto, símbolo de poder, este transferido para a guitarrista da Klitores Kaos.

Outra questão observada, neste trecho de entrevista supracitado, é o fato de Nia, que é backing vocal, gostar de cantoras de voz grave, não apenas por se aproximarem da sua extensão vocal, mas por também representar sinônimo de poder na cena punk/hardcore. Relembro, aqui, que a sociedade, em geral, resume mulheres a uma voz aguda, olhando seu timbre como algo inferior à sua voz grave, e também, que escrevi no capítulo anterior que

Luma teve seu vocal questionado, por ser grave demais, por um coordenador de GT (grupo de trabalho) de um congresso em que apresentei minha primeira pesquisa sobre o rock feminino no Pará.

Ao falar do movimento *Riot Grrrl*, a musicista afirma:

Não sei porque eu sempre comecei a ter essa vontade de fazer banda apenas com mulheres e eu acho que é por causa do movimento *Riot* que, quando eu comecei a ser punk, eu já fui logo para esse campo de riot grrrl, de movimento feminista e tal... [como o da banda] Bikini Kill em diante...porque enfim, sempre gostei de punk também e tal...aí o movimento, ele é assim...porque o pessoal pensa que é apenas um estilo musical, que é bandas punks que têm pegada punk, mas que o vocal é uma ‘mina’ que tem um vocal tipo...não sei como definir...assim...‘esgranhado’, que é iaiaiaiaiaia [ela repete ‘ia’ numa única nota em tom agudo] não tem gutural, não tem! É grito! É um grito, mas é um grito agudo...quanto ao estilo, ele é assim, são bandas que têm essa pegada com vocal ‘esgranhado’ que é com grito e que pareça voz feminina mesmo, sabe? Sem esconder, é escrachado a feminilidade agressiva no estilo musical do *Riot Grrrl* (Ibid.).

Ela fala de uma questão que acabou de ser exposta aqui, da voz feminina, porém, com uma conotação positiva, no sentido de a voz aguda ser uma representação das indignações de mulheres, principalmente porque em muitas composições existe um tom de deboche, seja do sistema, seja de homens que querem tirar vantagem de mulheres, dentre outras situações que incomodam o público feminino e são retratadas por essas bandas do *Riot Grrrl*.

Fazendo um paralelo com o depoimento de Camila, ex-baixista, que não se sente tão influenciada pelo movimento, alegando que suas ideias feministas vieram de outras fontes sem ser da música e que gosta mais das bandas nacionais do que norte-americanas, como a Bikini Kill, de 1990, temos um pouco de diversidade, mas algo que as liga:

Tu fala de música de ‘mina’, eles botam a porra do rebel girl [música] do [grupo] Bikini Kill, como se a gente no Brasil não tivesse referências, saca? Não me representam, eu não me sinto... sabe? Eu entendo a importância, eu lembro de quando eu assisti o documentário da Kathleen Hanna porque o meu TCC foi sobre mulheres na cena de Belém, mulheres mães na cena de Belém né? Eu fui atrás de tudo que eu podia de escrita, de vídeo, de áudio e eu lembro que eu fiquei muito emocionada, muito comovida com a importância do movimento, mas musicalmente isso nunca me tocou nunca me atravessou, sabe? Então eu lembro do Manifesto Riot, isso é uma coisa muito bonita e tal, mas isso nunca fez parte da minha formação, então eu me eu me identifico com o Trabalhar para Morrer, sabe? Que é a menina cantando com a voz de ursinho debochado! [...] Pra mim, faz muito mais sentido o [grupo] Infect do que o Bikini Kill [...] se a gente for parar pra pensar Mercenárias [...] é uma referência de banda de mulher no Brasil mais antiga que eu tenho e que me atravessou, saca? Então para mim faz muito mais sentido isso de Brasil do que Riot. O próprio [grupo] Dominatrix, por

exemplo, é uma banda que ‘não fede nem cheira pra mim’ e elas são um ‘rolê riot’ por quê? Porque elas são daquela época era o acesso que elas tinham, então elas bebiam naquela fonte ali, mas pra mim foi tipo galera que veio depois [...] eu ouvia Pitty, ouvia Avrl Lavigne, e isso muito anterior a ter consciência de ‘ser mulher’[...] a minha consciência de feminista, ela não veio por meio da música, ela veio por uma via acadêmica então e isso é uma coisa, inclusive, que falta muito na galera; sair do senso comum do ‘odeio macho’ [...] então, é aquela formação pro ‘ser mulher na cena’, mas muito senso comum [...] Agora, se eu for dizer tipo de ‘feminista militante’, veio de outro lugar e o Riot é um movimento feminista militante na música, então mais um motivo pra mim de...tipo assim, *riot* é um negocio histórico pra mim! É aquela coisa de ‘eu sei que existiu, porque existiu, acho lindo!’, mas nunca foi a minha vivência. (CAMILA SOUSA, 2021)⁴⁷.

Camila não concorda com a referência da canção Rebel Girl⁴⁸, pelo fato de as pessoas terem representatividades estrangeiras em detrimento das músicas e bandas nacionais, no entanto admite a importância do movimento Riot e reconhece a trajetória da vocalista da banda Bikini Kill, Kathleen Hanna (1968), por meio de seu documentário⁴⁹. Ela exalta a banda Trabalhar para Morrer, conhecida como TPM, grupo de punk rock que surgiu em São Paulo, no período de 1997 a 2001, em que seu álbum homônimo começa com a canção ‘Noise Core Brutal Urso Punkinho Gralha’⁵⁰ com duração de 17 segundos; e também comenta que prefere a banda Infect⁵¹, que apesar de ter nome em inglês, é uma banda de punk/hc de São Paulo, formada em 1998.

Ela tem como mesma referência que a guitarrista as bandas As Mercenárias⁵² (1982), de punk rock de São Paulo e Dominatrix⁵³ (1995), também de São Paulo, considerada uma das precursoras do movimento *Riot Grrrl* no Brasil. Esse fato novamente reforça a importância de mulheres tendo suas bandas e fazendo músicas, seja em construções musicais com reivindicações mais gerais, com As Mercenárias, ou de causas feministas, como Dominatrix.

Podemos observar que há convergências e divergências entre gostos e influências musicais locais e globais, da ex-integrante e da atual. É preciso dizer que ambas gravaram o EP da banda e isso revela a convivência de diferentes gêneros musicais entre suas integrantes

⁴⁷ Entrevista com Camila Sousa, concedida à Keila Monteiro, em 19 de julho de 2021, em Belém do Pará.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L0oeqAQ1qE8>

⁴⁹ Documentário The Punk Singer, 2013, disponível em: <https://libreflix.org/assistir/the-punk-singer>

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yaAlhbjVHoA>

⁵¹ EP Estrépito, 2002, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D3m05cFFanw>. CD/LP Indelével, 2003, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Aq_0QbLz88

⁵² LP Cadê as Armas, 1986, considerado o álbum mais importante da banda, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwlaKiGVbEk>

⁵³ Primeiro álbum Girl Gathering, 1997, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8QQ9tERw2mE>

dando origem a uma produção, fator que provavelmente enriquece a criação, composição e performance presentes na banda.

É importante enfatizar que Nia exerce a função que Camila tinha na banda, de discursar no palco, falando a respeito disso:

A gente faz músicas, o nosso repertório e discurso, porque geralmente nosso público é do underground, mas às vezes a gente tá nuns shows que tá com outras bandas, de outros estilos, outros nichos e tem pessoas que estão sacando banda com mina no gutural...assim...pela primeira vez sabe? E aí, eu fico pensando que seria importante a gente falar sobre do que se trata as músicas, principalmente quando a gente também acha que o público é muito machista e tal...aí a gente fala mesmo! É justamente nesses momentos que a gente mais fala e também nesse momento do governo, das pré-eleições, do Lula e do Bolsonaro, a gente, em todos os shows, dizendo o nosso posicionamento pra não acharem que a gente tá tomando nada de posição de 'isentona', nunca fomos, saca? Mas é muito bom ressaltar, porque a gente já fala isso nas nossas redes sociais, então a gente já fala isso principalmente nos shows [...] Eu tenho umas 'colinhas', assim, antes de tocar, horas antes mesmo...aí eu pego uns *prints* de informações que eu descobri, aí eu fico dando uma lida até eu botar na cabeça, assim, [...] pra chegar na hora e falar certinho; mas às vezes a emoção também toma conta! Teve um show que eu queria muito falar, tinha 'bolsominions' vendo a gente, então eu queria muito falar de forma mais...não vou falar acadêmica, mas mais formal, assim, pra dizer o nosso ponto com clareza...mas ai eu acabei me exaltando falei "vão tomar no cu!", então às vezes a emoção toma conta. Mas enfim, eu tento dar uma formalizada pra conseguir falar as informações direitinho (NIA LIMA, 2022)⁵⁴.

Ela fala da importância do posicionamento político que o hardcore pede. Luma, Camila e Nia, nesta ordem, desempenharam este papel de modo a levar pautas importantes ao palco, por meio de uma fala nítida, para serem compreendidas e levarem informações a diversos públicos, principalmente a mulheres jovens, sobre acontecimentos locais, globais, políticos, feministas ou não.

⁵⁴ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

Figura 30 – Lucelina Rodrigues



Fonte: Instagram @suelenlucelina

Lucelina Rodrigues é a atual vocalista da Klitores Kaos. Quando fazia parte do público, relatou a vontade de estar no palco interagindo numa banda de mulheres; alguns trechos de sua entrevista, dessa época, podem ser vistos no capítulo anterior. Entrou na banda em 2021, em plena pandemia, o que não impediu o grupo de fazer show, seja de modo online ou presencial. Ela é design de moda e faz pós-graduação em Negócios e Moda. Entrou para a cena hardcore em 2017 e conta que migrou de um gênero do rock para o outro:

Eu entrei no hardcore e vi que era **isso** que eu me identificava, gostava do (heavy)metal, mas não me identificava lá, de maneira alguma, e eu vi que no hardcore eu me encaixava, nos eventos, nas letras, nas bandas e tudo...e eu vi que aquilo me abraçava de uma maneira como fosse um consolo das minhas frustrações pessoais, sobre os meus sonhos [...] Mesmo não tendo dinheiro para isso, queria estar lá e rolou uma oportunidade de...da antiga vocalista da banda, a Débora, ela ‘jogou por alto’ e tinha me convidado: “- ai, por que tu não entra na Klitores?” Isso foi lá pra 2019, quando a gente começou a conversar, aí isso já ficou na minha cabeça: Por que eu não posso ter banda também? É algo que eu gosto! Por que eu também não posso ser *frontwoman* de uma banda de meninas, por que não? [...] aí, com o tempo, ela acabou saindo. A Nia me convidou, isso já o ano passado, durante a pandemia, início da pandemia, e ela saiu e me chamou pra banda e eu acabei entrando e eu vi como se muita...é...como eu posso dizer? Foi um desafio, ainda é! [...] Todo dia eu venho me superando, ainda mais eu com isso...no meio do que eu gosto, do que eu amo, eu falo **amo** porque é isso... e ainda, eu amo moda,

é o que eu me formei, é o que eu me dediquei em boa parte da minha vida, desde a minha infância, mesmo na formação acadêmica. Mas, é algo que eu amo muito, só que eu ainda não posso viver disso, sem eu sair daqui, mas eu amo aqui, eu não quero sair do Pará (LUCELINA RODRIGUES, 2021)⁵⁵.

Perguntei o que a desconfortava na cena heavymetal e ela respondeu:

Além da ‘não representatividade’, que eu sei que, pra muita gente, não é importante isso, mas pra mim sempre foi, porque eu nunca me encaixava nem lá e nem nas outras partes do (heavy)metal da cena daqui do estado; não me representava nem em canções, nas letras, em posicionamentos ou falta de posicionamentos, não é nem parte estética, porque isso era bacana, só que eu não me representava de maneira alguma, né? Eu namorei com uma pessoa do meio hardcore [...] e ele me botou nesse meio e eu comecei a ouvir outras coisas e ver, gente... pessoal...eu não me identifico nada com aquilo que eu sou, que eu era, né? Onde... as pessoas que eu andava, as coisas que elas pensavam, acreditavam, não era nada com o que eu acreditava. Eu ia porque eu não tinha outra opção, só tinha o (heavy)metal pra ir, né? Porque eu não falava com ninguém dessa cena, ainda era moleca ainda, quinze, dezesseis anos, dezessete, por aí... E vem muito desconforto! Não que aqui, no meio hardcore, todo mundo é perfeito, também tem muita coisa que incomoda muito, **machismo** sim né? Preconceito etc., mas o (heavy)metal é muito pior, e pra quando você vive dentro dele, sabe coisas, você fica apavorado! Se você se sente incomodado, porque tem gente que ‘passa pano’, né: “não, acontece!” (Ibid.).

Ela fala da existência de maior preconceito, de comportamentos inadequados na cena do heavymetal, bem mais do que na cena hardcore, o que corrobora, mais uma vez, o pensamento de O’Hara (2005). Na sua frase final ‘passa pano’ é um termo que significa que as pessoas encobrem algo e, no caso deste depoimento, trata-se do machismo e do racismo, estando o primeiro tema presente nas primeiras composições da banda e, este último, na composição mais atual Império da Dor, de 2021; porém, ela não é a primeira frontwoman negra na banda, e a Debby já havia ocupado este posto e com posicionamento antirracista. Império da Dor trouxe, por meio da letra de Lucelina, o tema do racismo e será analisada no próximo capítulo.

Seu relato de influência musical condiz com os (sub)gêneros abordados até aqui:

O hardcore, o crust, né? O punk, o hardcore punk é o que me representa; é o que eu quero viver pra minha vida, agora...a gente vive por amor à arte, a gente participa de coisas...a gente não ganha dinheiro, mas é algo que me move muito. Posso misturar isso com moda e etc. no futuro, talvez, das coisas que eu gosto também! (Ibid.).

⁵⁵ Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida a Keila Monteiro, em 13 de julho de 2021, em Belém do Pará.

Ela e Nia afirmam que a banda está mais ‘pesada’, que as músicas estão mais ‘pesadas’, significa que a banda está tocando e ela, cantando de modo mais agressivo e ligeiro. Ela, inclusive afirma que não discursa no palco devido por toda a sua energia no vocal, e por não praticar atividade física e beber álcool durante as apresentações, perde o fôlego rapidamente. Além das suas influências musicais, ela revela uma pessoa principal que a influenciou, ao falar como se inseriu na cena:

Eu me lembro, eu era criança eu assistia à MTV Belém, eu não tinha internet, eu era uma criança ainda [...] depois de uns 15 que eu comecei a ter celular, eu tenho 24, né, minha mãe que é certa... se não eu teria hoje me tornado um monstro! E eu começava a ver clipes, indicações de ano e banda e tal...e eu descobri uma paixão muito grande por uma mulher que, hoje, a gente tem uma proximidade muito grande, que eu tenho um amor muito grande por ela, ela sabe disso, que é a Sammliz, desde criança...essa mulher é incrível! Ela é importante pra gente! A primeira vez que eu vi ela...eu lembro da primeira vez que, depois né de ter contato, ver ela na internet, tem rede social...sem ela saber ela fez crescer um diabo dentro de mim, que era a vontade de tá ali também! Eu sou mulher, eu queria tá! Por que eu não posso também? Ela pode, olha só ela é foda, ela é **mulher** [grifo meu]! E tá aqui em Belém e, eu lembro do primeiro contato que eu tive com ela pessoalmente, eu tava...eu tinha saído...eu tinha meio que fugido com o meu primeiro namorado pra ir pra um evento, acho que era o (Festival) Psica, acho que antes não era Psica o nome, como era? Mongolóide... e eu tinha brigado com minha mãe: “não sai, é muito perigoso!” [...] hoje ela...(faz gestos coma mão de não estar nem aí) (Ibid.).

Nessa fala há muitos pontos importantes, a influência, novamente, de uma mulher à frente de um microfone em que Lucelina admira a força de sua performance, o que a levou a querer estar numa banda. Outra questão é o fato dela ser muito jovem e não poder sair de casa, uma queixa também apresentada por Camila. Portanto, a vontade de sair para ver uma mulher no palco e a vontade de estar também numa banda se contrasta com a violência que vem da rua e amedronta toda a sociedade, mães, filhas, mulheres em geral.

Sobre isto, preciso registrar, aqui, uma canção de Inesita, uma cantora, compositora e contrabaixista paraense, mais pop, que não é da cena hardcore, mas criou Ciranda⁵⁶ em 2017, gravação que culmina com um refrão com vozes de várias mulheres em protesto, inclusive eu: “O corpo é meu, o corpo é meu, dentro e fora da ciranda, o corpo é meu!” e inicia com a estrofe “Esparadrupo na boca, não! Eu quero a língua livre! O corpo é meu, quem sabe o que deve ser feito com ele sou eu!” e segue com versos fortes, como “Eu quero andar por aí, andar sem medo de existir, sem medo de sombra, andar por aí sem sumir!”. Inclusive, Sammliz fez a direção vocal da artista no EP Normal de Pedra, onde está esta canção.

⁵⁶ Ciranda é a primeira faixa do EP Normal de Pedra, de Inesita, lançado em 2017. Disponível em: <https://soundcloud.com/inessita-fernandes/ciranda-1>

Ainda sobre suas influências, respondendo sobre o movimento Riot Grrrl, a vocalista afirma ser a Nia a mais influenciada, mas revela uma artista importante:

Eu tenho inspirações femininas, mas principalmente com a Amy, que era a vocalista do Nausea. Pra mim ela é a maior inspiração de todas do crust! [...] a banda já acabou, ela pra mim sempre foi a maior inspiração feminina dentro desse meio, só ela, no caso, mesmo tendo outras porque ela foi a que me ajudou a ter esse estopim dentro do movimento, assim, mas do riot mesmo eu sinto que é a Nia (LUCELINA RODRIGUES, 2022)⁵⁷.

Ela se inspira em Amy Miret, vocalista de uma das primeiras bandas de crust, Nausea, que foi criada em Nova York e atuou no período de 1985 a 1992. Miret tinha o vocal gutural, porém agudo e enfrentou diversas situações de preconceito, como machismo e sexismo, tendo sua postura questionada durante sua carreira e, ao término da banda, dedicou-se a cuidar do seu filho longe da mídia.

Sobre a cena feminina/feminista, dentro do hardcore, em Belém, Lucelina vê a mesma realidade de Nia e que também é algo relatado por Camila:

Dentro do hardcore, especificamente [...] não acho que hoje tenha grupos muito fortes de meninas. Eu sei que elas vão nos shows, elas estão sempre lá, mas um grupo...assim...um grupo, bandas com meninas, não vejo! Não que a gente faça tudo, a gente não faz tudo, mas a gente é uma parcela muito pequena do que faz, sabe? Dentro da cena belenense, que eu posso dizer, e é muito complicado porque tem situações e situações que eu sinto como se a gente estivesse nos eventos, mas em situações específicas a gente é como se fosse cota: “Ah elas tão ai né? bora botar elas nesse evento pra parecer assim...ah representatividade feminista” etc. [...] pessoas específicas falaram sobre isso e de uma maneira bem natural assim: “Vocês precisam estar nesse evento especificamente porque vocês vão ‘representar’...no meio desse evento (que é) só macho e tal...porque também vocês trazem público né?” e não de uma maneira, assim, representativa e sim como cota mesmo; é toda uma romantização em cima de uma situação pra dizer que no final é uma cota sabe? [...] E eu vejo que eu acho um meio fraco essa cena hoje de Belém, feminista, assim, não temos coletivos ativos, não temos bandas ativas de meninas, não precisa ser todas de meninas, mas bandas com meninas que se posicionam que ‘fazem acontecer’, não tem, sabe? (Ibid.).

A vocalista mostra decepção ao ver poucas mulheres na cena e ao não ver grupos, organizações e coletivos só de mulheres. Camila, em sua entrevista, disse que não gostava da ideia de que houvesse apenas a Klitores Kaos como banda que representasse mulheres e de que apenas elas tinham de arcar com todas as responsabilidades de uma militância. O fator mais grave contado por Lucelina é que as pessoas da cena convidam a banda apenas pelo fato

⁵⁷ Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

dela ser de mulheres, para não ficar um evento totalmente com bandas de homens, para haver ‘representatividade’, palavra dita com ironia, pois quem convida esvazia o seu significado e quer apenas convencer as integrantes a se apresentarem no show, ou seja, uma atitude politicamente correta. Mas, a esta organização que as convida não considera, de fato, a importância da banda em si, suas causas, sua fala, sua resistência.

Então, a banda Klitores Kaos reclama a ausência de mulheres que venham somar com a cena, com bandas, integrantes, coletivos, produção etc. para que a realidade desta cena hardcore local continue a mudar a face machista e opressora que tanto revelam.

4.3 Reverberação

Reverberação é um efeito sonoro que acontece quando o intervalo de tempo da chegada de sons ao ouvido humano é inferior a 0,1s, assim a sensação que temos é de um prolongamento do som. Neste sentido, refiro-me à reverberação do grito das mulheres da Klitores Kaos, sua trajetória que foi para além das fronteiras belenenses. A palavra em questão vem do latim *reverberare*, que significa repelir com força, e o que essas mulheres repelem, rejeitam com aspereza? Um comportamento, uma ação, machista, misógina, sexista, principalmente. A palavra *reverberare* vem da junção do prefixo *re-* com o verbo *verberare*. O prefixo *re-* indica a repetição de uma ação, relembro aqui o conceito de performatividade de Butler, a performance repetida, uma reencenação que as meninas têm de fazer sempre para provocar seu público e gerar novas experiências. O verbo *verberare* significa chicotear ou bater e também pode ter o sentido de “atacar com palavras”, que é o que elas fazem com mestria.

Sobre o som que a banda faz, Nia afirma:

Hardcore amazônico que tem pegada crust, porque se a gente falar que é crust é muito definido, e nós temos músicas muito diferentes umas das outras. Se a gente definir muito, a gente acaba se prendendo...mas o que é o fato? Nossas músicas tão mais pesadas do que antes! Essa nova formação tá bem mais pesada, o nosso último single foi bem mais pesado do que Mosh Grrrl, por exemplo! Mosh Grrrl é uma das poucas que tão ficando hardcore mais puxado pro punk, nós temos só umas três músicas assim, o resto tá ficando já babado! (NIA LIMA, 2022)⁵⁸.

A guitarrista fala a respeito da mistura que a banda possui, fato comprovado pelas falas até aqui, em entrevistas, de integrantes e ex integrantes. Ela fala também que a banda

⁵⁸ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

teve alteração no seu som, suas músicas. Se lembrarmos das definições entre os ritmos, ela afirma que a canção Mosh Grrrl, do primeiro e único EP da banda, do início de 2020, configura-se como punk rock e que, como esta canção há apenas mais duas, ou seja, num andamento mais lento em comparação às gravações atuais ‘pesadas’, um single⁵⁹ em 2021 e outro em 2022, canções que serão analisadas no último capítulo.

A banda estreou com uma demo, como já foi dito, em novembro de 2017, porém só conseguiram lançar o seu primeiro EP⁶⁰ homônimo, por meio do que se chama hoje de “vaquinha virtual” (uma banda ou artista cria um site temporário para arrecadar dinheiro em prol de alguma concretização de sua arte, como videoclipe, gravação de single, EP, etc.) em 8 de março de 2020, dia da luta de mulheres, afirmando que surgiram da vontade e necessidade de bandas formadas por mulheres no cenário hardcore punk da cidade, com uma ideologia, de fato, feminista. As quatro faixas, Femicida, Porrada Racha Macho, Homem Abortista e Mosh Grrrl foram gravadas em Belém, com Luma Josino (voz e letras), Mih Sousa (baixo), Debby Mota (bateria), Nia Lima (guitarra). O EP está disponível nas plataformas You Tube e Bandcamp, onde encontramos a seguinte apresentação:

Figura 31 - Apresentação do disco Klitores Kaos em site

Este trabalho é o primeiro em estúdio da banda e uma forma de registrar carinhosamente a formação dos anos 2017 e 2018, e também algumas das canções que cantamos desde 2015. Trata-se do resultado de um esforço coletivo, de todas as pessoas que nos apoiaram e acreditaram em nós enquanto artistas e vozes de resistência do underground paraense, portanto aqui vão os nossos agradecimentos:

Fonte: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>

Então se enumera uma lista de pessoas que as apoiaram, que inicia com uma fala bem específica:

⁵⁹ Significa ‘único(a)’ em inglês. Canção escolhida para se destacar, geralmente, pelo seu potencial comercial a ser veiculada na mídia e que pode representar um álbum do artista/banda ou não.

⁶⁰ ‘extended play’, disco mais longo que o single, geralmente com duas faixas, e mais curto que o ‘long play’, LP.

Figura 32 – Apresentação do disco Klitores Kaos em site

aos nosso familiares, amigos e amores, que mesmo às vezes não entendendo a gritaria estavam lá aplaudindo de pé (hehehe); a todo coletivo, pequena ou grande produção independente que abriu espaço para que nós pudéssemos cantar nossas indignações e movimentar outras mulheres;

Fonte: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>

Destaco o vocal gutural de Luma, denominado como “gritaria”, a resistência, a indignação e o fato de a banda movimentar outras mulheres a se conscientizarem acerca de abusos, violências dos homens, buscando seus direitos, sendo isto reafirmado no trecho que encerra: “(...) a todas as bandas amigas, que dividem sonhos, lutas e o palco conosco; por fim, a toda mulher, toda pessoa, que curte o nosso som e de alguma forma acredita que a união entre nós e que um mundo sem machismo e fascismo é possível”.

Lançaram dois singles em outubro de 2020, sete meses após o lançamento do EP, gravados em situação de pandemia e disponibilizados no mesmo site da demo e do EP, com as canções Atividade Subversiva e 5 de Novembro. Este trabalho consiste na participação de despedida da Vocalista Debby Mota e contou com a participação de um homem na bateria, numa espécie de participação especial por estarem sem baterista atualmente. Desde então, Paulo Wallace se tornou um membro provisório e se apresenta até hoje com a banda.

Durante o período de pandemia, a banda adotou as *lives*, concedendo entrevistas e fazendo shows, como o do Ato Online Mulheres Livres, realizado dia 30 de janeiro de 2021 e postado dia 1º de fevereiro no seu canal no You Tube, e que quatro meses depois, obteve 252 visualizações. Portanto, foi a estreia de Lucelina no vocal, elogiada por internautas nos comentários do canal. Observe imagens do canal e do vídeo (Figuras 33 e 34), com a banda com a formação, que na época, tinha a guitarrista Ingrid Lima como mais uma guitarrista:

Figura 33 – Canal no You Tube da Klitores Kaos



Klitores Kaos
464 inscritos
INSCRITO

Envios

-  **Ato Online Mulheres Livres**
252 visualizações · há 4.
-  **Klitores Kaos - 5 de Novembro (Lyric Ví...**
252 visualizações · há 7.
-  **Klitores Kaos - 5 de Novembro**
209 visualizações · há 8.

Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UCvoYiR4A-earblm3cdJT8yQ>

Figura 34 – Show no Ato Online Mulheres Livres



Descrição

56 Marcações "Gostei" **252** Visualizações **1 de fev.** 2021

Um pedaço do nosso primeiro show do ano online no dia 30/01, que foi no evento Mulheres Livres organizado pelo coletivo Levante das Minas.

Luce - Vocal
Line: Baixo
Nia: Guitarra
Dy: Guitarra base
Paulo: Bateria

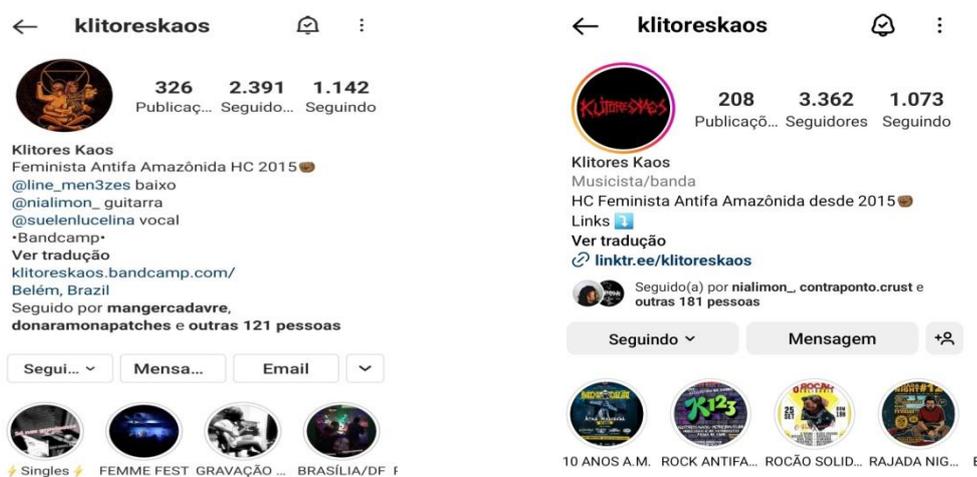
Filmagem: Márcio Melo
Edição de vídeo: Victor Peixe
Captação de Áudio: Paulo Wallace

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1pJbqFUHG0g>

Percebe-se que o You Tube é uma ferramenta menos acessada para se ouvir música, apesar de possuir o recurso da imagem. Os fãs de hoje estão mais interessados em consumir música, o áudio, rapidamente, como se fosse algo quase descartável, então preferem as

plataformas Deezer e Spotify, dentre outras. Sobre as bandas, eles preferem acessar as redes sociais acompanhando o que a banda posta constantemente, com novidades, anúncios de shows, lançamentos de discos, recordações etc. Ao se observar o Instagram da banda, na mesma época, em 2021, havia bem mais fãs do que aqueles inscritos no canal do YouTube e, em 2022 a banda ganhou quase mil fãs a mais, num crescimento considerável, sendo que o canal do YouTube ganhou apenas cerca de mais cem pessoas inscritas:

Figura 35 – Instagram da banda Klitores Kaos, anos 2021/2022



Fonte: https://instagram.com/klitoreskaos?utm_medium=copy_link

Junto a este crescimento da banda, e mesmo durante a pandemia, com o reconhecimento da nova vocalista Lucelina, por parte do público, o grupo começou a produzir canções novas, pois há cerca de quatro anos, só tinha letras e melodias de Luma. Fizeram, então, dois singles: Império da Dor⁶¹ (2021) e Laços de Sangue⁶², (2022), os quais já estão disponíveis nas plataformas digitais. Laços de Sangue foi uma canção produzida para entrar numa coletânea de bandas paraenses, denominada O Rock não Para no Pará, com as bandas Klitores Kaos, Os Bandoleiros e a Cigana, Cout e o artista Rasec. A Klitores Kaos teve a grata surpresa de ser produzida pela Sammliz.

Sobre o que é a banda hoje, Lucelina define:

A Klitores é muito além do que uma banda porque, a gente não sabe, pode ser que mude de formação num momento, mas não é a formação das pessoas, somos um coletivo! É um coletivo que compartilha a nossa mensagem pra frente, nossas ideias pra frente, independente da formação

⁶¹ Single Império da Dor. Disponível em: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/releases>

⁶² Laços de Sangue, da banda Klitores Kaos, canção da coletânea O Rock não Para no Pará. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQF-EgmXvvo>. Link para a coletânea: https://www.youtube.com/watch?v=5rpL9y_DESk

independente de quem estiver, se tiver homem se tiver mulher, a nossa ideia é ir pra frente e não parar ...hoje, eu sinto que precisa de muito mais mulheres, mulheres que se posicionem, que estão lá, que façam eventos feministas! [...] querendo ou não, esse público masculino, ele acaba ocupando muito mais toda essa cena! Eu sinto que o movimento do underground em Belém, ele é muito forte, mas não me sinto representada, assim, de maneira total na parte feminina! Você chega no evento, você vai ver uma ‘chuva’ de homem! Você vê uma mulher aqui, uma mulher ali, mas é sempre a mulher ‘do cara que tá tocando’, a menina ‘que gosta do rolê’, mas não se posiciona, mas está lá! Eu não sei se isso pode parecer chato pra muita gente, mas [...] eu acho muito problemático, na verdade, e sempre quando a gente tá, a gente fala as coisas, a gente tenta expressar isso, né? com as letras na banda, é falando durante as músicas se posicionando, sabe? E, poder puxar essas meninas para cá mesmo, a menina, a mais novinha que é ‘filha do cara que tá indo pra ver a gente’ ou uma menina que nem é do meio, mas se sente representada por terem mulheres lá na frente, no mosh, eu cantando etc. É puxar, eu sei que é um trabalho de ‘formiguinha’ muito difícil, mas eu sinto que ainda dá, sabe? Tem como, mas só que é preciso ter mais mulheres, a gente faz a nossa parte, mas é preciso que tenha muitas outras meninas, outras mulheres que se unam por essa situação por essa causa maior né? (LUCELINA RODRIGUES, 2022).⁶³

Isso reforça a ideia de que a banda se encontra solitária no cenário atual, em Belém do Pará, injustiçada pelo público, produção e bandas masculinas. Daí a necessidade de se tornar um coletivo para se fortalecer, produzir ideias, agregar mais ideias. Carrega, portanto o peso de ser a única banda com quase cem por cento de mulheres na capital. Mesmo com troço de integrantes e um homem na bateria, elas se fortaleceram em sua trajetória e na sua atuação.

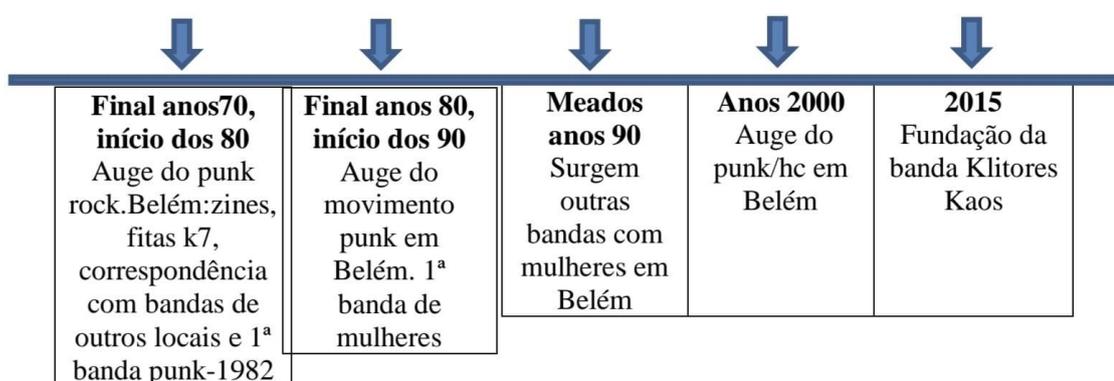
A banda já fez shows pelo interior do Pará e fora do estado, como Nia enumera: “Eu acho que elas já tocaram em Mosqueiro [...] eu não tava. A gente já tocou em Santarém, Marabá, Araguaína, Tocantins, Brasília, dois shows em São Paulo, Brazlândia que é em Brasília [...] dois shows em Brasília, Castanhal e Ananindeua já pela terceira vez”; tornando-se referência no punk/hc feminista do Brasil. Recentemente tocaram em Imperatriz, no Maranhão. No Grito seguinte, veremos análises da obra musical da banda.

⁶³ Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

5 GRITO IV: O QUE VEM DE GARGANTAS E CORPOS NA KLITORES

Antes de iniciar este Grito, vejamos uma linha cronológica da cena (Figura 36), a qual já foi traçada aqui, mas optei por fazê-la de maneira visual e resumida para termos ideia do todo, até a criação da banda, para vermos o aspecto temporal da banda na história do punk/hc local:

Figura 36 – Linha Cronológica da cena



Fonte: elaboração própria.

Considero este capítulo de extrema importância, por construir respostas, e um complemento fundamental ao capítulo anterior, sobre questões como: O que faz a Klitores Kaos? Por quê? Como faz? Pretendo, por meio de canções, enfatizar temáticas, corpos e vozes que compuseram a banda desde o seu início, sua trajetória até a entrada da atual vocalista, o que revela uma outra fase da banda, visto que até então havia predominância dos ideais de Luma Josino, letrista e fundadora da Klitores Kaos. É desta predominância que pretendo tratar aqui, num primeiro momento, visto que a identidade da banda foi construída em torno da sua agressividade à frente de instrumentos musicais e das falas políticas e causas sociais levantadas por um grupo de mulheres que não esperava ser por tanto tempo o único numa capital, estando esta na Amazônia.

Abordarei o conteúdo geral das canções da Klitores Kaos, nos dois primeiros tópicos, que caracterizarão uma primeira fase. Em seguida, retratando a fase atual da banda, farei uma análise literária e musical, de maneira interdisciplinar, das duas obras mais recentes da banda, em diálogo com a Literatura, os Estudos Culturais, a Etnomusicologia, tendo como base teórica principal autores como Chada (2011), Béhague (1992,1999), Blacking (1973) e Merriam (1964) para tratar de fatores socioeconômicos presentes nas canções; Culler (1999) e

Bosi (2000,2002) para o contexto da obra literária. Minhas análises apontam, especialmente, para a percepção de denúncias contra o sistema, atos violentos contra mulheres, reivindicação de direitos e empoderamento feminino.

Portanto, comentarei, brevemente, conteúdos das canções do primeiro EP homônimo da banda, ou seja, um material bastante significativo, por ser o conteúdo oficial mais extenso do grupo, mesmo que este tenha mudado sua formação quase completamente em 2021. Após isso, falarei das quatro canções, da mesma época, que ficaram de fora do EP, mas não menos importantes, e que sempre são tocadas nos shows. Posteriormente, virão análises das canções mais recentes, os dois singles: Império da Dor, de 2021, e Laços de Sangue, de 2022. Devo relacionar as canções às vivências das integrantes de modo individual ou coletivo e à bibliografia estudada. Neste último tópico trarei uma literatura mais específica na minha análise, com autoras negras, algumas já citadas aqui e trabalhos com uma visão decolonial.

5.1 EP Klitores Kaos: À Prova de Macho

Tanto as fundadoras quanto as mulheres da atual formação têm a banda como uma forma de expressão de suas ideias. Classifico aqui, não de maneira arbitrária, mas devido às entrevistas, conversas informais e ao observar a trajetória da banda, uma primeira fase, com Luma como letrista e vocal e uma segunda fase, com Lucelina sendo a letrista e vocal atual, a ser vista no terceiro tópico, com as análises. Esta primeira fase tem como produção oito canções registradas, as quais se repartem em dois blocos de quatro, que na minha percepção, foram agrupadas, basicamente, em duas temáticas: a) o antimachismo, caracterizado pelas quatro canções do EP; b) a crítica antissistema, retratada no tópico a seguir, nas quatro canções que não entraram no EP. Este tópico, portanto, com o subtítulo “à prova de macho” foca muito mais na questão de gênero. Isto fica evidente na musicalidade, na performatividade das integrantes e, principalmente, nas letras⁶⁴, em que Luma (2021) diz que “todas têm uma mensagem política e de conscientização muito forte, quase todas falam sobre as opressões que vivemos enquanto mulheres na sociedade e nossa resistência”.

Na ficha técnica do EP, consta: Zé Lucas - gravação, produção, mix e máster. André Souza – máster. Paulo Wallace - mix e máster. Paulo Bigfoot - guitar tech e auxiliar de gravação. Paulo Victor Magno - Arte e ilustração. Introdução em “Mosh Grrrl” - trecho da

⁶⁴ Todas as letras citadas e descritas neste tópico e no seguinte, foram retiradas do canal do You Tube da banda Klitores Kaos. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCvoYiR4A-earblm3cdJT8yQ/videos>.

peça Pauta Negra, da coletiva Manas Pretas, 2018. Vinheta em "Feminicida" - colagem de reportagens de noticiários locais feito por Zé Lucas.

Paulo Wallace é o atual baterista da banda, como um integrante provisório. A equipe técnica é formada por homens, porém, quando questionadas sobre contratar o serviço de mulheres, a banda revela que há poucas profissionais, principalmente na área do rock, como pessoas que realmente compreendem esse contexto, essa cena.

A gente fez a arte com duas irmãs, a nossa arte do single [arte da capa], justamente para buscar essa questão de realmente ter mais mulheres. A gente conseguindo tramar [trabalhar], fazer com que essas manas trabalhem, tenham o nosso trabalho, a gente pague e tal, valorizar o trabalho feminino...só que eu te confesso que a gente realmente trabalha, também, com muitos homens, sabe? E isso não é porque a gente não busca a parte 'de mulheres', sabe? Por exemplo, a gente buscou um ensaio, fez um ensaio fotográfico com uma fotógrafa, porém, ela não era do rock, porque, por exemplo, não tem fotógrafa 'do rock' que vá tirar fotos de banda de rock, sabe? Então, a gente buscou com uma outra pessoa, uma outra mulher, só que a gente não gostou tanto quanto a gente gosta das [fotografias] do [Victor] Peixe, por exemplo! A gente sempre tira foto com ele, porque ela não conseguiu, ela não é do meio [do rock], então ela não conseguiu fazer uma parada bacana assim... Mas não porque ela é ruim, é só porque não era a área dela. Então, assim, a gente tem essa questão de poucas mulheres fazendo poucas coisas; a gente quer procurar, a gente procura isso, só que são poucas e a gente tem que ficar 'catando'. Por exemplo, eu não conheço nenhuma que seja dona de estúdio aqui em Belém! [O MG Estúdio] não é da Brenda, ela trabalha lá, mas sim, a gente também ensaia lá [...] acho que é porque tem muito poucas mulheres, mas, por exemplo, na iluminação, a ex baixista da banda, ela é iluminadora, então a gente não contrata ela para iluminar porque, geralmente, no show já tem a 'parada'[um iluminador], mas se a gente imagina...assim...fazer um clipe ou alguma coisa audiovisual, a gente já pensaria nela (NIA LIMA, 2022)⁶⁵

Todas as letras do EP foram escritas por Luma Josino. Ela, então, fez breves comentários sobre cada uma e que serão mostrados aqui como elemento principal desse conteúdo. Passemos a vê-las, uma a uma, a começar pela canção que abre o EP:

Feminicida

Letra: Luma Josino

Um homicida Machista e covarde
Ceifou a vida, um feminicida
Mortas por sermos mulher
Quantas mais a perecer?
Não podemos nos calar

⁶⁵ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

O feminicídio tem que acabar!

Refrão

Ingridiiii, seu grito ainda persiste!
Ingridiiii, jamais será esquecidaaaa!

Facadas sem pena
Tiraram seus sonhos
O sangue esvaindo
Findando seus planos
Guerreira, continuaremos
Lutando por você
Não mais desprotegidas
E sim fortalecidas!

Refrão

Ingridiiii, seu grito ainda persiste!
Ingridiiii, jamais será esquecidaaaa!

Sobre a canção, Luma relata um fato real:

Feminicida é uma letra em homenagem à estudante Ingrid Tavares, que era aluna de nutrição na UFPA e foi vítima do crime de feminicídio. Escrevi também como uma forma de conscientizar [as pessoas] para este crime em específico, em que mulheres são assassinadas pelo fato de serem mulheres, por conta da misoginia, por ousarmos não cumprir papéis que nos são impostos (LUMA JOSINO, 2021)⁶⁶.

Observando as notícias que chegam pela TV e pela internet, os registros de casos de feminicídio são altíssimos no Brasil. A banda traz na letra uma realidade local, sendo que é importante notarmos, por meio de noticiários locais veiculados pela mídia, que no interior do Pará há maior ocorrência desses casos, como fala Nia:

Fala sobre o que aconteceu com a Ingrid [...] que foi morta pelo namorado dela, assassinada e ela só estudava e trabalhava e o cara se sentia na necessidade, autoridade, para tirar a vida dela, só por ciúme doentio! E isso acontece muito aqui no Pará, porque aqui no Pará é um dos estados que mais mata mulheres por feminicídio, então eu acho essa letra também muito importante (NIA LIMA, 2022)⁶⁷.

A banda, portanto, não poderia deixar de fora esse ato de violência que leva mulheres a perderem a vida, simplesmente por serem mulheres, fato bem marcado no verso “Mortas por sermos mulher”.

⁶⁶ Entrevista com Luma Josino, concedida à Keila Monteiro, em 8 de maio de 2021, em Portugal.

⁶⁷ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

Ingrid, de 28 anos, natural de Óbidos-PA, foi atacada em Belém, em abril de 2015 com cerca de 30 facadas. O autor do feminicídio, violência de gênero, conforme a Lei Maria da Penha, foi preso e condenado a mais de 40 anos de prisão⁶⁸. O caso de Ingrid, que dá forma à letra da música, simboliza todos os outros casos e representa um grito da banda pelo alto índice de feminicídio no país, algo que deve ser eliminado, mostrado nos versos “Não podemos nos calar” e “O feminicídio tem que acabar!”.

A canção é a primeira do EP, com duração de 1 minuto e 52 segundos; antes de começar é exibida uma vinheta com vozes sobrepostas de noticiários sobre o caso, a qual encerra com uma única voz: “Crime de feminicídio”. Numa apresentação ao vivo, porém sem a vinheta, podemos perceber a seriedade e a indignação no rosto das integrantes, com a bateria simples e reta, sem floreios ou viradas, com as cordas alternando basicamente três acordes e o vocal de Luma alternando seu gutural entre graves e agudos, sendo que no refrão, o nome de Ingrid é prolongado, acrescido da letra ‘i’, como um grito de revolta⁶⁹.

Porrada Racha Macho

Letra: Luma Josino

Autonomia feminista
Abaixo o patriarcado
Temos que lutar!
Porrada rachamacho (4x)

“Porrada Rachamacho é uma palavra de ordem para chamar as mulheres à luta, uma letra bem curtinha, mas com uma mensagem muito forte, pois incita a mulher à autodefesa, autonomia e resistência diante da violência masculina”. Luma justifica o tamanho dessa letra, a importância da mensagem para que as mulheres reajam e se defendam, e prossegue explicando suas letras, em geral, e as performances da banda:

A música com letras feministas e a performance com discursos e palavras de ordem eram uma forma de expressar nossa indignação e falar sobre isso nas apresentações [...] Como o vocal é gutural, a gente sempre explica antes ou depois de cada música sobre o que aquela música fala, e tenta passar uma mensagem sobre ela (LUMA JOSINO, 2021)⁷⁰.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.tjpa.jus.br/PortalExterno/imprensa/noticias/Homenagens/434707-Autor-de-femicidio-e-condenado-a-mais-de-40-anos-de-prisao.xhtml>

⁶⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kw8w7nO1P_U

⁷⁰ Entrevista com Luma Josino, concedida à Keila Monteiro, em 8 de maio de 2021, em Portugal.

A música dura 1 minuto e 16 segundos, mais acelerada que a anterior, numa vertente do punk/hc denominada crust, já explicado anteriormente. A letra é mais falada que cantada e se repete, sendo que Luma emana o refrão “Porrada rachamacho”, como palavra de ordem e segue um coro gritado, mais agudo, das outras integrantes da banda, mais três vezes e Luma conclui com um “ôôôôô” como a concluir a estrofe. Isso lembra uma onomatopeia, o rosnar dos canídeos “rrr” e que lembra o nome do movimento Riot Grrrl.

Essa segunda faixa do EP dialoga, de certa forma, com a faixa anterior, pois, é uma resposta a tentativas de violência contra mulheres e uma reação à opressão imposta pelo patriarcado.

Homem Abortista

Letra: Luma Josino

Homem Abortista
 Que se diz "pró-feminista"
 Fácil falar, mas só quer nos calar
 Pseudocomunista
 Falso revolucionário
 Não passa de um otário
 Se diz socialista
 Mas não passa de um machista

Refrão (2X):

Homem abortista, homem abortista, escuta aqui mané: a escolha é da mulher!

Quer impor aborto
 Não passa de um escroto
 Não quer responsabilidade
 Pura falsidade
 Do "aborto do homem"
 Não se faz caso
 Faz o filho
 E joga ao acaso

Refrão (2X):

Homem abortista, homem abortista, escuta aqui mané, a escolha é da mulher!

Sobre essa canção, Luma relata uma vivência pessoal:

Homem Abortista fala sobre o direito de escolha das mulheres, seja para interromper, ou dar continuidade à sua gestação, e sobre a atitude de muitos homens, que não cumprem sua obrigação apoiando estas mulheres,

independente de sua escolha. Hoje penso que o título da música pode gerar um certo desconforto para as mulheres que já abortaram, mas era pra chamar atenção para um tipo de situação que acontece muito, que são homens que, não querendo assumir sua responsabilidade, constrangem e até obrigam mulheres a se submeterem a este procedimento, que infelizmente ainda é ilegal em nosso país, e por isso, extremamente arriscado para uma mulher pobre e trabalhadora fazer sozinha ou em clínicas clandestinas (que muitas vezes são verdadeiros açougues, sem nenhum tipo de cuidado). Eu escrevi a letra em minutos, num momento de grande consternação e angústia, pois estava vivendo essa situação na minha vida, encarando uma gravidez sozinha, e externar isso através da letra foi uma certa terapia pra mim lidar com aquilo (Ibid.).

Aqui temos, no mínimo, duas discussões em torno de um mesmo tema, o aborto, assunto que gera muita polêmica no Brasil pelo fato ser um crime previsto no Código Penal, nos artigos 124 a 126; a legislação brasileira apenas o considera nos casos de anencefalia, estupro e risco de vida para a gestante, porém, milhões de mulheres morrem por complicações causadas pelo aborto inseguro. Tudo isso é tido pelo feminismo como uma maneira de o sistema, o patriarcado controlar os corpos das mulheres. Um dado que chama a atenção é que a maioria dessas mortes ocorre com mulheres negras. As causas das mulheres negras é um assunto que será tratado na análise de uma das canções no próximo tópico.

O primeiro ponto a refletirmos, portanto, é a reivindicação pelo direito das mulheres ao aborto seguro, legalizado, em locais especializados. A polêmica vem, muitas vezes por questões religiosas do próprio Estado e também por pensamentos de homens, em geral, e de mulheres não feministas de que, caso seja legalizado, as mulheres passem a abortar arbitrariamente, como se negassem aos embriões o direito à vida. Portanto Estado e sociedade, considerados machistas e sexistas procuram controlar ações de mulheres no que diz respeito aos seus corpos.

Passando ao segundo ponto, Luma teria sofrido opressão de seu companheiro para abortar o filho, fato que vai justamente contra as opiniões de pessoas antiaborto, vindo de um homem. Ela, então, segue numa luta por dar à luz uma criança. A situação, segundo ela, é bem comum, visto que os homens não querem assumir responsabilidades e um fato que comprova isto é o grande número de pessoas sem o registro paterno na sua certidão de nascimento. Isso é enfatizado na fala de Nia:

É uma música que fala sobre a o quanto o patriarcado toca nesse assunto de pais ausentes enquanto padronizam e vejo cada vez mais pais ausentes aqui no Brasil, tipo, [o homem] fala sobre dizer que apoia, que é feminista [...], mas que abandona o filho, deixa com a mãe pra mãe cuidar e é um assunto bem específico né? Porque acontece, aconteceu com a nossa antiga vocalista. Mas que ela, publicamente, já disse que a letra foi da situação em que ela

passou [...] acontece com muitas mulheres, também do pai abandonar o filho e depois ficar dizendo na internet que é um superpai [...] não dá auxílio, faz com que a mãe seja duas pessoas ao mesmo tempo, mas...uma baita de responsabilidades...mães 'solos' né? é isso! (NIA LIMA, 2022)⁷¹.

A música é tão acelerada quanto a anterior, marcada por um fraseado de guitarra na introdução, o qual aparece entre estrofe e refrão, sendo este e a harmonia baseados em três acordes.

Mosh Grrrl

Letra: Luma Josino

[intro] "Eu seguro a tua mão na minha! para que juntas possamos fazer aquilo que eu não posso, que eu não quero, que eu não vou fazer sozinha!"

Eu quero dar um mosh
Sem macho me apalpando
Quero moshar
Como toda garota

Refrão:
Machistas saim daqui
Que eu também quero curtir
Machista, cai fora já
Senão sua piroca vamos cortar!
Mosh Grrrrl! [2x]

Misógino bastardo
Vai ser boicotado
Não vai me impedir
De pogar na roda!

Refrão:
Machistas saim daqui
Que eu também quero curtir
Machista, cai fora já
Senão sua piroca vamos cortar!
Mosh Grrrrl! [2x]

Neo Fascista,
Nazi Fascista
Não vai passar!
Não vai passar!
Vai morrer!
Vai morrer!
Na mira da AK!

⁷¹ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

Na mira da AK!
 Neo Fascista,
 Nazi Fascista
 Quem nunca viu?
 Quem nunca viu?
 Vai morrer!
 Vai morrer!
 Na ponta do fuzil!
 Na ponta do Fuzil!

Sobre a canção, Luma afirma:

Mosh Grrl é bem marcante pra mim também, pois aborda a nossa realidade enquanto mulheres na cena underground, o fato de que também queremos entrar na roda punk, e curtir, assim como os homens, sem sermos assediadas ou agredidas, que queremos ocupar os espaços nesse meio também, protagonizando os mesmos, e lutando contra o machismo. (LUMA JOSINO, 2021)⁷².

O mosh, como já foi dito em outro capítulo, é a roda que as pessoas do público fazem durante o show. Pessoas de todos os gêneros se misturam, sendo que algumas apenas assistem por considerarem a roda extremamente agressiva, com o gestual de braços e pernas levadas à frente do corpo, com punhos fechados; nisso, a maioria dos homens empurra ou gera algum atrito violento contra as mulheres, que recebem golpes, principalmente, nos seios, conforme relata Lucelina no Grito II, no tópico “2.2 A cena rock local atual e feminina”. Como forma de evitar isso, presenciei vários shows da Klitores Kaos em que a banda pediu para que os homens saíssem da frente do palco e as mulheres pudessem chegar e fazer uma roda só de mulheres, e a ação era acatada e a roda feminina realizada com sucesso.

Sobre a vinheta introdutória da gravação, foi ideia de Camila, ex baixista, que justifica:

Se tem uma coisa que eu posso dizer que eu contribuí pra Klitores, musicalmente, foram as ideias das vinhetas do primeiro EP, que foi o do Mosh Grrrl, ai eu fico nervosa!... [fica apreensiva] Aquela introdução do “Se eu seguro a tua mão da minha” e tal...aquilo é lindo demais! E foi de uma peça que eu fui cenotécnica; foi a primeira vez em que eu tava trabalhando como cenotécnica numa peça linda sobre mulheres negras, sabe? Então, são mulheres do teatro dando “merda!”, que a gente fala, [...] Toda vez que a agente vai abrir uma peça, a gente dá as mãozinhas, olha um no olho do outro e diz: “Eu seguro a tua mão na minha para que juntos possamos fazer aquilo que eu não posso, que eu não quero e que eu não vou fazer sozinha”, e ai, o meu amigo gravou essa peça...eu falei “cara a gente tem que colocar

⁷² Entrevista com Luma Josino, concedida à Keila Monteiro, em 8 de maio de 2021, em Portugal.

isso!” [referindo-se à banda] isso é lindo, isso é muito forte e são mulheres negras falando, sabe? São pessoas que eu conheci que eu convivi...cara, aquilo é incrível! Então assim aquilo foi dedo meu. (CAMILA SOUSA, 2021)⁷³

A baixista revela suas ideias e conta que as vozes com notícias sobre o caso de Ingrid, na canção *Feminicida*, também foi ideia sua. Durante seu relato sobre a vinheta de *Mosh Grrrl*, que se conecta perfeitamente com a semântica da letra, não pude deixar de me emocionar junto a ela, por sermos mulheres e por compartilharmos nossas dores de não podermos fazer determinadas ações sozinhas, porque sofreremos violência, isso já está premeditado na sociedade.

Após a vinheta, a guitarra toca três acordes repetidamente, por cinco vezes, e a bateria marca a pulsação, depois disso toca dobrado, ou seja, se estava fazendo semínimas passa para colcheias, aí vem um grito relativamente grave de Luma, desenvolvendo o início da estrofe mais falado, quando a voz vai mais para o agudo nos dois primeiros versos do refrão, indo para mais grave nos dois versos finais deste. A segunda estrofe e refrão se desenvolvem da mesma maneira e a estrofe final “Neo fascista...” é falada sem pausas, um verso após o outro, ou seja, frases disparadas como balas que terminam no verso “Na ponta do fuzil!”.⁷⁴

5.2 Sempre há o que dizer sobre a cidade

Aqui descrevo, faço um breve apanhado das canções que não estão incluídas no EP *Klitores Kaos*, mas que a banda executa em shows, sendo que algumas possuem registro de áudio ou audiovisual. Essas canções caracterizam o modo dessas mulheres olharem para a cidade, como um ambiente inóspito. Elas conduzem bem as características do punk e do hardcore, que trazem nas suas letras, música e performance críticas ao sistema opressor e capitalista, as desigualdades e o caos da cidade. Há, portanto, mais quatro canções que tratam de temas tão importantes quanto os abordados pelo EP, mas que não entraram neste álbum.

Atividade Subversiva foi um single gravado em 2020, em situação de pandemia no Brasil. Ela possui um refrão marcante e impactante: “Abaixo o machismo, abaixo o capital / Molotov na mão e faz greve geral!”. A letrista, fala com orgulho da sua criação:

Atividade Subversiva foi nossa primeira música [...] é uma letra sobre mulheres revolucionárias, do campo e da cidade, combatentes antifascistas,

⁷³ Entrevista com Camila Sousa, concedida à Keila Monteiro, em 19 de julho de 2021, em Belém do Pará.

⁷⁴ *Mosh Grrrl* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w_ZgFJdXyI

mulheres trabalhadoras, que vão pra manifestações, que se organizam, que lutam. Bem linda essa letra. (LUMA JOSINO, 2021)⁷⁵.

A autora se identifica com a classe operária, como militante comunista, iniciando com os versos “Sou mulher combativa / Sou revolucionária, antifascista” incentivando a ação direta, ou seja, uma forma de ativismo com ações mais imediatas para mudar o sistema e combater práticas indesejáveis na sociedade, em oposição a ações indiretas, como por exemplo, a eleição pelo voto em que os políticos prometem soluções em longo prazo. Tudo dito de maneira direta nos versos: “Ação direta contra o machismo” e “Ação direta contra a polícia”. O texto traz a mulher como protagonista na cidade, no verso “Mulher enfrentando a repressão fascista” e nos seguintes: “Avante mulheres de fuzil na mão / Todas unidas pela revolução”.

Outra canção de fundamental importância, também com letra de Luma, é **5 de Novembro**, single gravado também em 2020, em situação de pandemia. Ela inicia com a citação de um trecho da letra da música “Capítulo 4, Versículo 3” do grupo Racionais MCs: “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente no Brasil”⁷⁶ e, em seguida, traz o foco dessa violência para a realidade local, nos seus primeiros versos: “Mais uma noite nas perifas de Belém / Um policial morto, você tem que pagar também! / Jovem, negro, de periferia / Essa noite vai ser tua sina!”. A data 5 de novembro de 2014 relembra apenas um dos momentos de chacinas provocadas por policiais e ocorridas na periferia da cidade, pois como é dito em um dos versos, “Policial miliciano mata todo dia”; e, nestes locais é a população não branca que é sacrificada. Questões sobre essas pessoas marginalizadas serão retomadas na análise da letra Império da Dor, no próximo tópico.

Esta canção e Atividade Subversiva foram gravadas com poucos recursos e como último trabalho da vocalista Debby Mota, pouco antes de Lucelina entrar. Da formação atual já estavam a guitarrista Nia Lima, que hoje é a mais antiga no grupo, Line Menezes no contrabaixo e o baterista Paulo Wallace, que está temporariamente na banda.

Expresso da Morte, que Luma escreveu com Yone, ex guitarrista da banda, com os versos rimados iniciais: “Cê tá parado? / Se liga! tá vindo aê / A linha morte sanguínea do BRT” referindo-se a um projeto, superfaturado por governantes, de uma linha de ônibus que liga bairros de Belém a um distrito e a outro município, e que segundo Luma, trata das

⁷⁵ Entrevista com Luma Josino, concedida à Keila Monteiro, em 8 de maio de 2021, em Portugal.

⁷⁶ Capítulo 4, Versículo 3, de Racionais Mcs. Canção disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>

“angústias subjetivas e diárias de quem vive no caos da cidade, batalhando pra sobreviver, apesar de tudo.” Logo que essa linha começou a ser construída, devido à falta de sinalização, houve acidentes fatais com pedestres e ciclistas, atropelados por veículos maiores, geralmente trabalhadores que transitavam pelo local. Essas mortes na zona urbana da capital ficam visíveis nos versos: “Asfalto! / Sangrento!”. E um verso se refere diretamente a esses transeuntes: “A vida é dura na avenida cê tem que correr!”.

Rolê Antifascista é mais uma canção que reafirma todo o conceito de punk rock e hardcore abordado aqui, de combate ao fascismo, mas agora sob o ponto de vista feminino, visto que o fascismo, muitas vezes, vem mais pesado para nós. A letra trata de suas ações dentro de um coletivo, como fala a letrista:

Rolê antifascista é uma música mais ‘alegrezinha’, [risos] fala sobre resistência e união antifascista no underground e sobre andar de boa pela cidade com a turma, de ‘visu’, fazendo panfletagem, ou indo para um show. Tem uma *vibe* bem bacana (Ibid.).

A gíria “rôle”, já explicada num tópico anterior, traz aqui um sentido mais específico, de dar uma volta com as “manas” pela cidade, ou seja com as pessoas que são do seu grupo, no caso delas, um grupo feminino que interage com as pessoas que se aproximam, mas prioriza outros grupos femininos. “Andar de boa”, no caso, significa despreocupar-se de agressões físicas masculinas, estupros, feminicídios, riscos que as ruas e muitos locais da cidade oferecem. Essas violências, se não são relatadas nas letras, são discursadas no palco. O “visu” é o termo que reduz a palavra “visual”, as roupas e adereços que as mulheres da cena adotam, como shortinhos, camisetas com estampas com nomes de bandas, braceletes, colares de correntes, coturnos, tênis, para citar alguns objetos que as compõem. A gíria “vibe” refere-se ao clima do passeio, uma boa vibração.

Todas as músicas, segundo a guitarrista Nia, giram em torno de quatro acordes: Lá# Ré# Ré e Fá.

5.3 Nova fase e duas gravações pra começar

Com a formação atual, a banda compôs dois singles: Império da Dor, lançado em 2021, e Laços de Sangue, lançado em 2022, sendo que o primeiro teve a letra criada pela vocalista Lucelina, e o último foi uma criação coletiva, tanto da letra quanto da composição musical. Ambas as canções serão analisadas nos tópicos a seguir, em que veremos primeiro o

último single, por tratar de uma temática mais ampla, como o decolonialismo, depois tratarei do segundo, com tema mais específico, o racismo. Trarei, primeiro, as letras, alternando entre as vozes das pessoas que criaram as canções e minhas análises.

5.3.1 Laços de Sangue

Letra e música: Klitores Kaos

O mundo em ruínas
Trópicos malditos
Bancando um sistema falido

A Amazônia está desprotegida
Aos nossos povos devem ser devolvidas
Garimpo da morte ambição gigante
O lucro é mais importante
Burguesia roubando o brilho e a glória
Pedacos da nossa história

Refrão (2x)
Chega de omissão!
Chega de descaso!
Devolva a Amazônia aos povos originários!
((1x) Devolva a Amazônia aos povos originários!
Devolva a Amazônia!)

Laços de sangue
Poder do norte
Lutando da vida até a morte

O desastre foi anunciado
Nosso povo morrendo de braços atados
Tratam a gente como caça
Tacam fogo na mata e em tudo que passa
Por um lucro exorbitante
Transformam a vida em perigo constante

(2x)
Chega de omissão!
Chega de descaso!
Devolva a Amazônia aos povos originários!
Devolva a Amazônia!
Devolvaaaa!

Essa gravação faz parte da coletânea “O Rock não para no Pará”, com mais duas bandas e um artista solo. Nos créditos⁷⁷ dessa coletânea consta a gravação pelo selo Rajada Records, no dia 21 de agosto de 2021, porém, a coletânea só foi lançada em 2022, e cada artista anunciou o lançamento em suas redes sociais. A produção é de Sammliz. Nia comenta que este single foi uma criação coletiva:

O single foi lançado 30 de agosto... julho desse ano de 2022 e se chama Laços de Sangue [...] que a gente produziu foi dentro de uma coletânea chamada “O Rock não para no Pará” e são quatro bandas cada banda fez um single, e cada banda teve um produtor, e nós ficamos com a Sammliz pra nos ajudar a produzir o nosso single; essa música [...] era um *riff* antigo meu, uma melodia que eu já tinha, assim, na cabeça faz um tempinho, e era de uma música antes da formação atual. Só que, como a gente perdeu a letra, a letra não era nossa, e a gente não tocava mais ela no repertório. Então, vamos falar, vamos usar ela e fazer uma letra mais atual, fazer uma letra que a gente queira de algum assunto que a gente já queria falar agora, e esse assunto era sobre as invasões da galera da agropecuária invadindo terras indígenas ilegalmente, e ninguém fazendo nada... E matando um monte de gente, um monte de povos, inclusive aqui no Pará; ocorreu muitos casos em Santarém, e a gente começou falando sobre...querendo falar sobre o povo Yanomami. Mas depois, a gente construiu a letra em conjunto, pra ser mais generalizada, pra ser sobre tudo o que tá acontecendo em geral, e não apenas num momento específico. E o outro single [Império da Dor], que também foi produzido pela gente, acho que a Luce pode falar melhor porque é uma letra dela e a parte melódica também é [...] Geralmente eu crio a parte da melodia, como a gente usa *Drop D*⁷⁸ na afinação dos instrumentos, então geralmente as músicas têm uma tonalidade entre ré e mi, sabe? (NIA LIMA, 2022)⁷⁹.

Para discutir alguns dos temas presentes na letra, como exploração e genocídio dos povos originários, colonialismo, capitalismo etc. trago, aqui, uma das últimas falas da filósofa latina María Lugones, falecida em 14 de julho de 2020: “Os europeus introduziram a dicotomia racial com relação às pessoas, o trabalho, às práticas sociais, à língua, à sociedade mesma, ou seja, o que Aníbal Quijano chama de colonialidade do poder” (LUGONES, 2020, p. 88). Ela explica que os europeus eram seres ‘humanos’, os colonizados, não, estes (as) eram bestas, sexualmente aberrantes, sem saberes. Os ‘humanos’ dividiam-se em dicotomias hierárquicas entre homem, europeu, branco, burguês, e mulher, europeia, branca burguesa, que está subordinada ao homem, conforme o pensamento moderno.

⁷⁷Gravação de Laços de Sangue na coletânea “O Rock não para no Pará”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQF-EgmXvvo>. Performance, ao vivo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ePGyo8gewXk>

⁷⁸ A afinação *drop* é quando se muda a afinação de apenas uma corda do instrumento. A *drop D* significa descer um tom na sexta corda de E (mi) para D (ré), tornando o som um pouco mais grave. Isso é muito usado no rock em geral, sendo um dos elementos identificados pelos rockeiros como um som “pesado”.

⁷⁹ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

A letra, construída a partir de versos soltos, ou seja, contra as regras usuais de métrica ou de ritmo, possui uma estrofe de três versos, uma de seis, refrão com três versos, uma nova estrofe de três versos, uma de seis e o refrão novamente. Na primeira estrofe e no primeiro verso da segunda estrofe a banda nos localiza geograficamente: A Amazônia, localizada no “País Tropical” composto em forma de canção por Jorge Ben Jor, estando na zona equatorial e subequatorial, tendo como principais problemas: queimadas, garimpagem, agro pastoreio, desmatamento, contrabando de plantas silvestres, tráfico de animais, disputa de terras, caça e pesca ilegais e falta de fiscalização.

O segundo verso da segunda estrofe, “Aos nossos povos devem ser devolvidas”, pede a devolução do que foi retirado dos povos que aqui se encontravam na época da invasão dos povos europeus, como Lugones descreve: “O poder colonial capitalista, racializou o trabalho e reservou para os índios e os negros os trabalhos que desumanizam e matam. O processo de negação e destruição incluiu a tentativa de esvaziar a memória, de enchê-la com o cristianismo e a cosmologia dicotômica, hierárquica, violenta, cristã, racional, que os relegaria a bestas” (LUGONES, 2020, p. 89).

Na entrevista, Nia cita o povo Yanomami, o qual passou a ser mostrado pela mídia em condições precárias, logo após a criação desta letra. Uma das causas é o garimpo ilegal, que é mencionado no terceiro verso da segunda estrofe como “garimpo da morte”. Esta ambição e o sistema capitalista são denunciados mais explicitamente nos versos seguintes “O lucro é mais importante / Burguesia roubando o brilho e a glória”. A respeito deste último, Césaire afirma: “a chamada civilização “europeia”, civilização “ocidental”, tal como foi moldada por dois séculos de governo burguês, é incapaz de resolver os dois principais problemas aos quais sua existência deu origem: o problema do proletariado e o problema colonial” (CÉSAIRE, 2020, p. 9); para ele, a Europa é incapaz de se justificar e, portanto, indefensável.

Sobre o último verso da segunda estrofe, “Pedacos da nossa história”, percebemos essa história sob o olhar de Susana de Castro:

Nas escolas, aprendemos que o Brasil foi descoberto em 1500 por Pedro Álvares Cabral. Essa afirmação é um símbolo bastante evidente da colonização do nosso pensamento. Nós nos descrevemos a partir do olhar do colonizador e essa é a marca da nossa heteronomia. Isso que hoje se chama “Brasil” foi construído em cima do apagamento de memórias de povos originários que aqui habitavam, representantes de etnias e nações diversas, distribuídas de acordo com territorializações próprias, que nada têm a ver com as fronteiras atuais do país. Apesar de detentores de distintos hábitos e línguas, todos foram reduzidos a um só nome, “índios” – assim chamados porque os navegadores europeus supostamente chegaram à América por acaso, desviados do caminho para a Índia (CASTRO, 2020, p. 141).

Essa reflexão dialoga com a fala do pajé Timei Assurini, de uma aldeia no Médio Xingu, em Altamira, no Pará: “Como genocídio que nos levou a 52 indivíduos, com tantas mudanças territoriais, nosso povo e cultura praticamente se reiniciou” (ASSURINI, 2021, p. 206-207); ele se refere à dificuldade dos jovens de sua aldeia, de se concentrarem nos rituais e aceitarem seguir como pajés, visto que muitos são tomados pelo alcoolismo e o deslumbramento com o mundo de desejos do não indígena, ou seja, consequências de contato com esse mundo.

Passemos ao refrão: “Chega de omissão! / Chega de descaso! / Devolva a Amazônia aos povos originários!”; os imperativos “chega” e “devolva” chamam para a luta, pois o que há de ruim deve cessar e as territorializações citadas por Castro devem ser devolvidas aos povos originários. A seguir, a próxima estrofe traz o título da canção e as rimas entre “norte” e “morte”, sinalizando que a região tem potencial para lutar até o fim da vida, incitando a população local a uma reação contra tudo o que vem ocorrendo de ruim desde a colonização.

A última estrofe retoma os acontecimentos, citados aqui, da nossa história, como um desastre e traz um duplo sentido no segundo verso: “Nosso povo morrendo de braços atados” fazendo-nos refletir se o povo seria/estaria impossibilitado de agir ou se está acomodado. O terceiro verso traz à tona novamente a fala de Lugones, de que os povos originários não são vistos como humanos: “Tratam a gente como caça”.

Os últimos três versos retratam as queimadas, o risco à vida, a ilegalidade, e novamente o capitalismo, sistema constantemente repudiado nas letras do punk/hc. A preservação da natureza é de fundamental importância para a vida na Terra, especialmente se olharmos para as conexões de povos indígenas: “Cada elemento da natureza tem seu “dono”, a árvore, a onça, a cutia, cada um tem um significante que se conecta com um grupo grande que pertence à dimensão espiritual em conexão com a dimensão física” (Ibid. p. 205); então, o refrão encerra a canção com “Devolva!”. O autor também afirma a importância da história do seu povo: “Urge o reconhecimento dessa história contada pelas vozes Awaete, através da memória dos que viveram essa época e que ainda estão vivos” (Ibid. p. 212).

A respeito dessa canção, letra e música, retomo o depoimento de Marky Ramone, no livro “Hey ho let’s go: a história dos Ramones” sobre como deveria ser um punk rock: “Rápido, Energético. Curto e grosso. Músicas que não têm de ter necessariamente um sentido, mas devem manter alerta, em movimento – se você tem alguma coisa a dizer, diga rápido, e vá direto ao ponto, mantenha o som em dois minutos e meio” (TRUE, 2011, p. 53). Então, Laços de Sangue segue esses padrões, com a duração de 1 minuto e 58 segundos. A música

inicia com uma virada de bateria de 2 segundos, a partir daí, entram os instrumentos, a guitarra com efeito de distorção (como sempre), sendo que nesta introdução, guitarra e baixo reproduzem quase que um acorde por segundo; a voz gutural da vocalista entra a partir de 13 segundos. Ela prolonga apenas as últimas sílabas das palavras finais, da primeira estrofe: ‘história’ e da segunda estrofe: ‘constante’, o que marca o início da refrão que sempre é cantado/gritado pelas demais integrantes, o que permite identificarmos o grito agudo delas em contraste com o gutural mais grave de Lucelina, a vocal.

O que foge a esse estilo “curto e grosso” é algo “a mais” que aparece nos vocais do refrão, pois o coro se estende para sobrepor gritos bem marcados à letra em si: “*Hey, hey, hey...*” em algum momento, o que, a meu ver, dá mais força ao imperativo dessa parte da música; O final acontece com instrumentos e o grito de todas: “Devolvaaa!” com a última sílaba prolongada, dando ênfase à cobrança que a letra traz. Sobre os acordes utilizados na música, a guitarrista informa: Fa, Fa#, Ré, Ré# e Sol#, o que não foge muito da “base de três acordes” muito usada pelos punks.

5.3.2 Império da Dor

Letra: Lucelina Rodrigues. Música: Klitores Kaos

Plano de extermínio contra o povo preto
Fazendo a minoria se virar contra ela mesma
Muito bem pensado, muito bem planejado
Tô vendo daqui de baixo os grandes leões ao meu lado

Não vou conciliar com a tua classe
Essa classe que clareia a história
A história que silencia as nossas dores
Que nega todos os nossos saberes

Não preciso morrer pra ver o inferno
Preciso apenas nascer preta e pobre
Com a história e o destino já escritos
Mas não por muito tempo

Refrão
O império da dor ensina
Que a roda sempre gira
Quando o kaos se eleva
Nossa força se regenera

Nos créditos⁸⁰ dessa gravação, consta o lançamento de Império da Dor em 16 de dezembro de 2021. Produção e mix: Paulo Wallace. Master: Iuri Freiburger. Gravação e captação: Zé Lukas. Capa: Louise Guimarães e Livia Guimarães. Vemos que arte da capa dialoga fielmente com a concepção da canção:

Figura 37 – Arte da capa do single Império da Dor, 2021.



Fonte: <https://klitreskaos.bandcamp.com/releases>

Representa, portanto, o “povo preto”, termo encontrado logo na primeira estrofe, no primeiro verso, e a “minoridade”, encontrada no segundo verso, em que a letrista se vê como os “de baixo”, citados no quarto verso. A letra tem, portanto, quatro estrofes, cada uma com quatro versos. Como a letra anterior, esta também se constrói a partir de versos soltos.

Na primeira entrevista com Lucelina, no Grito II, pudemos ver suas queixas por racismo. E numa segunda entrevista, em que ela já era vocalista da banda, relata:

Quem se incomoda, quem passa por problema racial, social. Por ser latino, não por ser negro, escuro, retinto, mas ser negro de pele clara, pobre é difícil. Ter o cabelo... eu vou no show do metal, é muito difícil, você chega lá com teu cabelinho crespo com uma camisa do black metal: [ouve]“o que é isso?” Eu já ouvi isso muito em metal, que...“Nossa! Não combina isso com você, seu cabelo [=] metal ?”. Isso, eu ouvi de pessoas da cena, não vou citar nomes, mas essas coisas começam a machucar e fazer a gente acordar, isso... com...menor de idade ainda, dezessete, ainda era moleque, ainda sou, na verdade, e eu vi, aqui aquilo não era pra mim, eu sabia que eu amo música, eu amo esse meio extremo, mas onde que eu vou me identificar? Onde que

⁸⁰ Ver créditos, ouvir gravação, ver arte da capa e letra em: <https://klitreskaos.bandcamp.com/releases>

eu vou entrar, onde que eu vou me sentir abraçada? Eu vi isso no hardcore! (LUCELINA RODRIGUES, 2021).⁸¹

Já vimos, nesta pesquisa, o fato de haver mais preconceito no gênero musical heavy metal e suas vertentes do que no punk rock. Não que no punk rock, e no punk/hc não haja machismo, misoginia ou racismo, dentre outros preconceitos. É justamente o que Lucelina traz consigo e consegue expor nesta canção, pois, pelo fato de já ter sofrido preconceito e violência no seu corpo e sua mente, já tinha uma pré-disposição a escrever uma letra com este conteúdo. Após tê-la escrito, relata:

Esse single foi o primeiro, quando eu entrei já na banda, né? O Império da Dor. Eu já considero ela [...] uma música muito triste, assim... dá uma energia muito triste, porque eu escrevi essa letra [...] de maneira ampla, falando sobre racismo. Mas falando de coisas muito específicas da minha própria vivência, da minha vida, das coisas que eu passei, meio que passo e possivelmente ainda vá passar por causa disso! E eu...falando sobre todas as situações que acontecem em frente ao racismo, eu tentei fazer de uma maneira generalizada; eu não quis fazer uma letra de um assunto específico, para datar! Eu quis fazer uma letra que falasse de uma maneira muito sensível, muito respeitosa também sobre a vivência do racismo. Então, eu sinto que essa música, eu não sei falar da música de maneira técnica, nada da parte instrumental, mas eu sinto como se a música tivesse um peso muito grande...assim...sabe, instrumentalmente falando? Isso vai de encontro com o peso do assunto, o peso da dor né? Da letra que é Império da Dor, basicamente, como se fosse todo uma construção de uma coisa que se transformou em um império do racismo que causa muita dor, né? Que é uma coisa histórica que...eu tentei escrever de uma maneira muito...não ...**muito ampla**, mas que falasse desse assunto especificamente, e que ornasse como um som diferente, a partir de que eu entrei na banda, né? Não que as outras fossem umas músicas mais felizes [...] eu queria falar sobre algo da minha vivência, a minha própria letra, sabe? E já iniciar um novo padrão! Não um padrão, mas falar sobre um assunto que é necessário ser dito, que cada integrante fala do seu jeito, sobre a sua própria vivência. Eu quis falar sobre a minha (LUCELINA, 2022)⁸².

A vocalista e letrista posicionou-se diante de um assunto universal: o racismo, o qual, movido por suas dores, constitui o seu lugar de fala. Ribeiro (2017) fala do percurso intelectual e de luta de mulheres negras, por sua invisibilização, desde o feminismo hegemônico, da universalização da categoria ‘mulher’, a segunda onda, com nomes como bell hooks, até outras intersecções: raça, orientação sexual, identidade de gênero, na terceira onda, tendo Judith Butler como um nome principal. Sobre a fala, em si, ela aponta:

⁸¹ Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida à Keila Monteiro, em 13 de julho de 2021, em Belém do Pará.

⁸² Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

Falar a partir das mulheres negras é uma premissa importante do feminismo negro, como nos ensina Patricia Hill Collins sobre a necessidade dessas mulheres se autodefinirem, assim como fez Lélia Gonzalez ao evidenciar as experiências de mulheres negras na América Latina e no Caribe. Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos (RIBEIRO, 2017, p. 35).

Ela afirma que a mulher negra é vista como “o outro do outro”, lembrando Beauvoir (1949) em que a mulher é sempre pensada em comparação ao homem, e cita um pensamento de Grada Kilomba, de que mulheres negras são antítese da branquitude e da masculinidade, pois não são brancas, nem homens. Para explicar o termo ‘lugar de fala’ ela cita Foucault, relacionando o discurso com “poder e controle”; afirma que não há uma epistemologia determinada sobre este termo especificamente, mas que um dos objetivos do feminismo negro é marcar diferentes pontos de análise de quem os propõem, uma marcação necessária para entender suas realidades.

Sobre isso, eu me identifico com Spivak (2010), com a obra “Pode o Subalterno Falar?”, em que o termo ‘subalterno’ descreve as camadas mais baixas da sociedade, pessoas excluídas dos mercados, da representação política e legal, impossibilitadas de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido. Portanto, junto à Klitores Kaos, Lucelina assume seu lugar de fala, sendo meu dever articular seu discurso, sua música, para quem tiver o acesso a esta pesquisa.

Os dois últimos versos da segunda estrofe: “A história que silencia as nossas dores / Que nega todos os nossos saberes” reforçam as ideias de Ribeiro (2017) que questiona as epistemologias colonialistas que desconsideram outras não colonialistas, citando dois importantes nomes do feminismo negro:

Lélia Gonzalez provoca e desestabiliza a epistemologia dominante, assim como Linda Alcoff. Em uma epistemologia para a próxima revolução, a filósofa panamenha critica a imposição de uma epistemologia universal que desconsidera o saber de parteiras, povos originários, a prática médica de povos colonizados, a escrita de si na primeira pessoa e que se constitui como legítima e com autoridade para protocolar o domínio do regime discursivo (Ibid. p. 27).

Lélia Gonzalez propõe a descolonização do conhecimento e a refutação de uma neutralidade epistemológica, e Linda Alcoff cita “o sujeito” principal da primeira canção analisada, *Laços de Sangue*, os povos originários.

Voltando à primeira estrofe, ela fala de um “Plano de extermínio” “Muito bem pensado” “Muito bem planejado”. Encontramos explicação na fala de Gonzalez:

Desde a Independência aos dias atuais, todo um pensamento e uma prática político-social, preocupados com a chamada *questão social*, têm procurado excluir a população negra de seus projetos de construção da nação brasileira. Assim sendo, não foi por acaso que os imigrantes europeus se concentraram em regiões que, do ponto de vista político e econômico, detêm a hegemonia quanto à determinação dos destinos do país, uma espécie de segregação, com acentuada polarização, extremamente desvantajosa para a população negra (GONZALEZ, 2020, p. 94).

É fato, portanto, que a elite ‘branca’ no Brasil sempre quis exterminar o povo negro durante toda a nossa história, e o governo de Bolsonaro (2019-2022) se mostrou racista, proporcionando o genocídio, principalmente, de povos indígenas, como por exemplo os Yanomami citados na análise da canção anterior. Nia comenta a criação do single neste período:

E aí...tipo...a gente ainda tava falando, naquele momento, dessa ideia de fazer tudo... a gente aqui em Belém e tal... tava tudo uma merda, e ela [Lucelina] entrou também nesse momento de pandemia. Então parece que foi um estopim para a gente mudar tudo o que a gente estava fazendo, tanto instrumentalmente quanto no local. Agora a gente é muito mais [som] pesado, por conta de toda a situação, sabe? Da letra da música, do que a gente do ano passado em diante...pra cá (NIA LIMA, 2022)⁸³.

Nos dois primeiros versos da terceira estrofe: “Não preciso morrer pra ver o inferno / Preciso apenas nascer preta e pobre” Lucelina traz as intersecções à tona e conta o ‘inferno’ que é ser mulher, no gênero, preta, na raça e pobre, na classe, portanto três vezes inferiorizada. E nessa mesma estrofe ela fala novamente da nossa história. Muitas autoras das epistemologias do sul⁸⁴ falam da importância de se discutir a interseccionalidade; trago, novamente, pensamentos de Lugones, trazidos por Susana de Castro:

Considerando-se que o imaginário do colonizador não sumiu do imaginário das sociedades ocidentais contemporâneas (a ferida colonial da continua aberta como podemos facilmente constar nas constantes denúncias de

⁸³ Entrevista com Nia Lima, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém do Pará.

⁸⁴ Sobre epistemologias do sul, ler a autora Ballestrin, 2013, “América Latina e o giro decolonial”.

racismos presentes em nossas sociedades latino-americanas e na sociedade norte-americana), não faz sentido falar de um feminismo que não seja plural, multirracial, interseccional, pois as opressões de gênero e de raça (e de classe) não são vividas separadamente por grande parte da população mundial. A lógica da colonialidade não teria sido tão eficaz na sua dominação dos não europeus não fosse a introdução do sistema moderno-colonial de gênero ter transformado mulheres que antes detinham práticas, culturas e saberes vitais para o modo de organização da vida comunitária no período ante-moderno, em animais não humanos, diz Lugones (CASTRO, 2020, p. 20).

Lugones, portanto, afirmava,

Investigo a intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade na tentativa de entender a preocupante indiferença dos homens com relação às violências que, sistematicamente, as mulheres de cor sofrem: mulheres não brancas; mulheres vítimas da colonialidade do poder e, inseparavelmente, da colonialidade do gênero; mulheres que criam análises críticas do feminismo hegemônico, precisamente por ele ignorar a interseccionalidade das relações de raça/classe/sexualidade/gênero (LUGONES, 2020, p. 53).

Para explicar melhor a discussão, em que há a ênfase na raça, trago um exemplo de um dos precursores do argumento pós-colonial, Fanon (2008); ao afirmar que o racismo está mesmo entre as pessoas das classes subalternas, pois os brancos pobres também são racistas, e não só os patrões.

O verso final dessa estrofe “Mas não por muito tempo” indica a possibilidade de uma revolução, pois a letrista é adepta dos pensamentos de Lênin (1870-1924), político e revolucionário Russo. Isso se configura melhor na quarta e última estrofe: “O império da dor ensina / Que a roda sempre gira / Quando o kaos se eleva / Nossa força se regenera”. A dor se configura como um ensinamento e, tal como era o pensamento de Lênin, de que os trabalhadores se rebelassem, a autora fala de um girar da roda, em que, quem explora vai receber um ‘troco’, pois o ‘kaos’, com a letra ‘k’ em alusão ao nome da banda, vai provocar uma reação que consiste na força das pessoas oprimidas. Essa estrofe vira um refrão interminável, repetido várias vezes até acabar; um refrão cíclico, como a roda mencionada e como algo presente que está por vir.

A canção tem duração de 3 minutos e 6 segundos, considerada, portanto, longa para os padrões punks. Na introdução musical, um jogo de pergunta e resposta, repetido duas vezes, com quatro notas da guitarra (com distorção) seguidas de quatro compassos do instrumental. A voz entra em 18 segundos, após a chamada de 5 batidas da bateria, gutural, mais grave e num andamento mais lento que a canção anterior analisada, sendo que, no primeiro verso da

primeira estrofe, ela marca perfeitamente sua versificação: pla-no-deex-ter-mí-nio-contrao-po-vo-pre-to, seguindo-se os próximos versos não tão perfeitamente desse modo, mas também compassadamente; esse modo de cantar lembra mais o estilo heavy metal, de um modo geral, o qual também é uma influência da vocalista. Então, na segunda estrofe, a música acelera e a bateria dobra a batida. A voz prolonga a última sílaba da palavra ‘tempo’ na última estrofe antes do refrão, permanecendo com seu gutural grave. E então, *riffs*, primeiro do baixo, depois da guitarra, chamam o refrão.

A voz canta, então, o refrão uma vez e depois se junta ao coro gritado das outras integrantes repetindo-o várias vezes até o *fade out* (desaparecimento) que encerra a canção. Sobre os acordes usados na música, a guitarrista informa: Lá#, Ré, Ré# e Fá. Ela revela que estão utilizando quase os mesmo acordes para compor suas canções.

5.3.3 Estética musical punk da banda Klitores Kaos

Nas composições da banda, temos a estética vocal gutural como elemento importante dentro da tessitura sonora da banda. As integrantes possuem inúmeras possibilidades de emissão vocal e timbrística, porém, fazem a opção pelo som gutural, que denominam como grito. A vocalização tem uma importância estética nas produções musicais da banda, porém, aparece de forma casada com a performance da guitarra, que sempre tem efeitos de distorção, faz *riffs*, que preenchem grande parte das composições e, às vezes, fraseados, entre as estrofes, bem como acompanhamento. A guitarra, considerada um símbolo do rock, tem um papel muito importante no discurso musical da banda. O baixo cumpre, na maioria das vezes, a função de base harmônica, oferecendo um suporte grave para a guitarra e a voz, mas vez ou outra também tem *riffs* que se sobressaem.

A respeito da estética corporal, observei, na minha experiência como participante dos eventos e a partir dos relatos das próprias, que os corpos das integrantes da Klitores Kaos se revestem da cor negra, utilizada nas principais vertentes do rock, como o punk e o heavy metal, muitas vezes com camisetas que remetem a bandas de punk rock, adereços metálicos, coturnos, porém, com roupas confortáveis. Usam símbolos de caveira, dentre outros símbolos do rock, cabelos soltos e às vezes jogam tintas coloridas, sendo os cabelos coloridos um dos símbolos da cultura punk dos anos 70. Seus cabelos podem ser raspados nas laterais, lembrando o corte de cabelos dos povos moicanos, que preferiam morrer a serem dominados pelos brancos em seus territórios e, por isso muitos punks usam esse tipo de corte para simbolizar a sua luta contra o sistema de governo; ou usados bem curtos, corte que, no

caso dos punks é usado para não serem confundidos com os *head bangers*⁸⁵ do heavy metal, especialmente no caso da guitarrista e da baixista. A vocal, autorreferida, alterna entre um corte bem curto e, como pertencente ao estilo afro, também utiliza o cabelo black power.

As instrumentistas ficam paradas se movimentando conforme as levadas de seus instrumentos; e, às vezes, fazem coro no refrão, com pedestal fixo o que de certa forma pode interferir na movimentação em palco. Uma maior movimentação no palco se dá mais com a vocalista, pois se agacha e/ou se curva para frente, que é um movimento comum no momento dos gritos e nas notas mais longas guturais. Trata-se de um movimento comumente observado tanto entre vocalistas mulheres quanto homens na cena underground do punk rock e suas vertentes. O sacudir da cabeça, marcando a pulsação da música é bastante comum no punk/hc da banda Klitores Kaos, apesar desse gesto ser mais enfático no gênero heavy metal, caracterizando sua performance..

No momento do show, o público feminino é conclamado a vir para frente, assumindo o primeiro plano próximo ao palco. Afora os acessórios comumente usados no punk rock, a banda agrega objetos simbólicos de luta, como, por exemplo, lenços de movimentos sociais e de lutas. Enfatizo também, o uso da barriga da gravidez para pichar frases, como ato de protesto, e portanto, as integrantes usam o próprio corpo ou outro suporte para se comunicarem, além da voz para o discurso verbal muito presente em suas performances em shows.

Sobre a estética literária das canções, abordam temáticas relativas ao universo feminino, como a maternidade, feminicídio, racismo, pobreza, marginalidade; mas também tratam de temas universais, como o descaso do governo, violência policial e o sistema capitalista. A partir dos relatos, observei que as letras e o discurso verbal (algumas vezes embaçado pela emissão vocal gutural) são importantes como complemento ao discurso musical e corporal, durante as performances.

⁸⁵ Numa tradução para a língua portuguesa, significa “batedores de cabeça”. São também chamados de metaleiros, ou seja, fãs da cultura do gênero musical heavy metal.

6 CONSIDERAÇÕES FEMININAS

Rock é um gênero musical que se fundiu a uma série de outras informações, o próprio punk rock evoluiu para o hardcore, com maior aceleração, agressividade e vocal gutural, sendo que ambos mantiveram seu teor crítico; a tecnologia, inclusive, tem contribuído muito para o acúmulo de informações de diversas fontes. As bandas de Belém que fazem a cena punk/hc, na qual se insere a banda Klitores Kaos, atuam com a crítica social, sendo que algumas, como por exemplo o subgênero *emocore*, escrevem letras de cunho pessoal, na maioria das vezes, romances. Mas, a maioria das bandas de punk/hc retrata problemas e contradições sociopolíticas locais e globais e querem ‘devolver’ o seu produto para o mundo seja como uma nova crítica e/ou uma nova mistura rítmica e/ou estilística. No caso das mulheres, usam todos os meios possíveis para protestar contra abusos masculinos, a falta de espaço, enfim, darem o seu grito. A Klitores Kaos em sua trajetória, musicalmente também faz misturas, como um flerte com elementos do heavy metal e variam do *crustcore* ao punk rock tradicional.

Mulheres, na música, ainda não têm a atenção merecida por parte de pesquisadores(as) em geral; precisam ser pesquisadas como protagonistas numa abordagem de gênero. A mulher está presente desde o início da formação do gênero rock até a atualidade e apesar dos avanços ao longo desses anos da causa feminista em discussões, atos políticos e inclusive no rock, tendo o punk rock como seu principal protagonista, falta a adesão de mais mulheres e maior sororidade no movimento.

Em Belém e em muitas capitais, as bandas de rock quase não ganham cachê, pois, a maioria ainda é de homens que organizam eventos e preferem chamar bandas com integrantes masculinos, fato que evita que mulheres recebam um mínimo arrecadado, por exemplo, numa bilheteria, o que reflete um desequilíbrio financeiro entre os gêneros e, ainda falta de reconhecimento que pode se tornar desestímulo a bandas com mulheres como instrumentistas ou como *frontwoman*. No caso da Klitores Kaos, são chamadas não pelo seu conteúdo, sua luta, mas pelo fato das pessoas da cena em Belém verem-nas como uma ‘representatividade’, não no sentido real da palavra, mas como mais um número, só para a organização mostrar que as atrações incluem bandas com homens e mulheres, para encobrir seu machismo.

Há, ainda, disputa por respeito, visibilidade e espaço para apresentações, em que bandas com mulheres vão ficando “invisíveis” e, muitas vezes se tornam visíveis em eventos organizados por mulheres para mulheres se apresentarem; mas em eventos organizados por homens ainda há obstáculos a serem superados. Um ponto positivo é o fato de, nos anos 80 as

mulheres aderirem ao rock por conta de algum companheiro e hoje, a geração mais jovem frequenta os espaços do rock e seus derivados por conta própria; havendo, portanto, uma cena de público mais misto e com mulheres à frente de um microfone discursando ou cantando suas ideias feministas, tornando o ambiente um convite ao lema punk *do it yourself* (faça você mesma). Muitas destas mulheres foram incentivadas por outras que já estavam lá antes delas, uma motivação que pode dar origem a mais bandas com mulheres na sua formação.

Em Belém, há atualmente mais bandas de punk/hc com mulheres do que no início do movimento, um fator positivo que faz, inclusive, aumentar o público feminino e incentivar outras mulheres a formarem ou entrarem para uma banda nesse estilo. O machismo, a misoginia, o sexismo ainda estão presentes nesses locais, sendo que as mulheres que os recebem resistem denunciando, seja no palco ou no meio do público para que sejam ouvidas e todos na cena tenham maior consciência do respeito a mulheres, além da consciência do que se prega nesses estilos: o antifascismo.

A banda Klitores Kaos revela essas denúncias em suas performances, no seu discurso, na sua estética e no seu fazer musical, o que foi comprovado nesta pesquisa, no seu histórico, em estudos e análises de suas canções e de elementos extra estéticos, bem como não se reprimem no seu modo de vestir e de se comunicar. O fato das integrantes, dos dois períodos da banda, serem mulheres acadêmicas, provavelmente influencia no seu modo de pensar, de agir, de se organizar na banda etc, com metodologias peculiares, visto que mulheres não acadêmicas, em seus lugares talvez produzissem e agissem de outra maneira.

Além da temática feminista, ou dentro desta, as integrantes nos trazem a interseccionalidade, principalmente de classe e raça. A primeira fase da banda, que caracterizo como a formação que gravou o EP homônimo traz temas que nos levam a um estudo de gênero, como feminicídio, aborto e machismo, mas não deixam de tratar do que trata o punk rock em geral: a violência do Estado. Na segunda fase, considero a formação atual, em que Nia Lima é a única integrante mais antiga e que gravou o EP, a banda traz o tema do racismo e da consciência de classe, o que torna o debate mais interessante quando percebemos a vasta literatura de mulheres negras que precisa ser mais divulgada, inclusive na academia. O decolonialismo também vem à tona com suas canções e merece um debate amplo.

A banda se autoafirma como a única a carregar responsabilidades como estas, mesmo que haja mulheres que frequentam o espaço urbano belenense apropriando-se do rock e de seus subgêneros. Observa-se que, no geral, ainda há poucas; algumas, infelizmente, ainda se encontram imersas em colonialismos, racismo e reproduzem o discurso machista; outras resistem combatendo o fascismo, mas sentem falta de um coletivo maior que destrua essa

invisibilidade. Mulheres que sobem num palco, como as integrantes da Klitores Kaos, fazem a diferença na cultura machista de gêneros musicais como o punk/hc e na vida de outras mulheres, inclusive social, política e artística.

As mulheres do punk/hc têm a produção musical como um eco da sua ideologia, assim como os homens, e se esforçam na logística, venda de produtos como camisetas com a logomarca das bandas, mas, ainda há muitos obstáculos a serem superados, como por exemplo entrar em festivais onde só se escolhe bandas com homens e ficar em paz curtindo o show sem o contato físico violento masculino. Assim como tenho esperança de que essa pesquisa seja lida por muitas.

O cenário da música urbana, em geral, em Belém e no Pará, necessita de um olhar mais voltado às questões de gênero, visto que dentro de um agrupamento há outros agrupamentos; estes mostram minúcias, riquezas e vários temas a serem abordados. Há riqueza tanto nas formações desses grupos musicais, quanto em temáticas feministas cantadas e escritas por mulheres compondo o cenário cultural da região Norte. É preciso que se olhe para as formações de grupos musicais femininos e ou feministas, em seus vários aspectos. Pesquisar suas temáticas, suas performatividades, seus textos, sua música, seu grito, em variados campos de conhecimento é importante para a compreensão do seu lugar de fala e daquilo que falam para que se combata as tantas fobias presentes na nossa sociedade, pois há literatura para todas elas: gordofobia, transfobia, xenofobia, lgbtfobia, dentre outras, e também nomenclaturas que precisam ser estudadas para que possamos eliminar, como por exemplo o etarismo e o capacitismo.

Se você que leu até aqui for mulher, eu te convido a olhar pra tua práxis artística, se fores artista; tua prática musical, se fores musicista; teu modo de ensinar, se fores mestra, educadora, mãe, tia, avó, companheira; teu modo de agir na sociedade, seja qualquer mulher que fores, para dar o teu grito de independência e de amor.

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Miriam. **A Voz e a Escuta**: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2016.
- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Página Aberta Ltda., 1994.
- ALCÂNTARA et al. Epistemologias Feministas e a Produção de Conhecimento Recente sobre Mulheres e Música no Brasil: algumas reflexões. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (org.). **Estudos de gênero, corpo e música**: abordagens metodológicas. Porto Alegre: ANPPOM, Vol 3, 2013, p. 110-136.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro ; BARROS, Liliam Cristina da Silva. (Org.). **Caderno do Grupo de Pesquisa**: música e identidade na Amazônia – GPMIA. Belém: Paka-Tatu, 2011.
- AMARAL, Adriana; GELAIN, Gabriela. **Girls Rock Camps no Brasil**: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl - IS Working Papers. 3ª série nº58. Porto, 2017. Disponível em: file:///C:/Users/USER/Downloads/Girls_Rock_Camps_no_Brasil_continuidade.pdf. Acesso em: 2 mar. 2018.
- ARAÚJO, Paulo Fabrício Guedes; SILVA, Edilson Mateus Costa. **Peso no Teatro**: o rock paraense e o Teatro Experimental Waldemar Henrique (1990-1993). FIBRA: Belém, 2013.
- ASSMAN, Jan. Memória Comunicativa e Memória Cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115–128, 2016. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=642&path%5B%5D=pdf>. Acesso em 2 mar. 2018.
- ASSURINI, Timei. Marakapera - Música e espiritualidade na construção do pajé Awaeté. In: COHEN, Liliam Cristina Barros; ESTUMANO, Jucélia da Cruz; MAIA, Gilda Helena Gomes (Org.). **Laboratório de Etnomusicologia da UFPA (LABETNO)**: panorama das pesquisas em música na atualidade. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, 2021. E-book. P. 200-2013. Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/991>. Acesso em: 8 dez. 22.
- BÄR, Maira Vanessa; PIRES, Elocir Aparecida Corrêa. Breve histórico do rock nacional: entre letras e ideais, um instrumento de protesto político. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK, 1., 2013. **Anais...** Paraná: UNIOESTE, 2013. Disponível em: <https://docplayer.com.br/67959815-Breve-historico-do-rock-nacional-entre-letras-e-ideais-um-instrumento-de-protesto-politico.html>. Acesso em 2 set. 2015.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. (Trad. Sérgio Milliet). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel S. (Org.). **Sociologia do Rock**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. **Revista ART**, v. 019, Salvador, p. 5-17, 1992.

_____. A Etnomusicologia Latino-Americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2. 1999. **Anais...** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. (Trad. Ávilla, M; Reis, E.L.L; Gonçalves, G.R.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLACKING, J. **How musical is man?**. Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (Org.). **50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile: a construção das mulheres como atores políticos e democráticos**. 1. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

BONAN, Cláudia; FERREIRA, Cláudia. **Mulheres e Movimentos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. (Trad. de Renato Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CASTRO, Susana. María Lugones, feminismo decolonial e interseccionalidade. In: MARIM, Caroline Izidoro; CASTRO, Susana de. (Orgs). **Políticas de Resistência, Homenagem à María Lugones**. Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2020, p.19-23.

_____. Condescendência: estratégia pater-colonial de poder. In: VAREJÃO, Adriana et al. (Org.) **Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. (Trad. de Claudio Willer). São Paulo: Veneta, 2020.

CHADA, Sônia. Caminhos e Fronteiras da Etnomusicologia. In: SILVA, Lílham Cristina da; BARROS, Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Org.). **Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia-GPMIA**. Volume II. Belém: Paka-Tatu; Programa de Pós Graduação em Artes, 2011, p. 9-22.

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

COSTA, Gerson. **A Rebeldia do Punk Rock na Metrópole da Amazônia**. [Entrevista concedida a] *Jornal Inverta*. Belém. Edição 443, 2010. Disponível em: <http://inverta.org/jornal/edicao-impresa/443/entrevista>. Acesso em 10 jan. 2017.

COSTA, Márcia Regina; SILVA, Elizabeth Murilho (Org.). **Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana**. São Paulo: Educ, 2006.

CUNHA, Laura Cardoso. Feminaria Musical II: O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras. In: REDOR, 18., 2014. **Anais...** Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife-PE, 2014, p. 3353-3368.

ENCYCLOPAEDIA METALLUM. **The Metal Archives**. Disponível em: https://www.metal-archives.com/bands/Baixo_Cal%C3%A3o/3540348900. Acesso em 9/8/2018.

ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. (Trad. de Renato da Silveira). Salvador: EDUFBA, 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**. São Paulo, v. 8, p. 197-210, abr. 2009.

GALLO, Ivone. Por uma Historiografia do Punk. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 41, dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542>. Acesso em: 02 mar. 2018.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. São Paulo: LTC, 2003.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. (Trad. Cid Knipel Moreira). São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura Através dos Tempos: do mito de prometeu à cultura digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Flavia Rios, Márcia Lima (Org.). 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Conversações de Artes e de Ciências**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

JUÇÁ, Maria. Música – Cidade Partida. In: ALMEIDA, C. J. M.; DIREITO, P. R.; SOUSA, M. M. A.; ZYLBERSZTAJN, J. L. (Org.). **Cultura Brasileira Ao Vivo: cultura e dicotomia**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001, p. 133-137.

LAGO, Jorgete Maria Portal. **Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais**. Salvador. (Tese de Doutorado apresentada ao PPGM da Escola de Música, UFBA), 2017.

LEITE, Flávia Lucchesi de C. **Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra**. 278f. 2015. (Dissertação) – PPGCS, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

LUGONES, María. Subjetividade escrava, colonialidade de gênero, marginalidade e múltiplas opressões. In: MARIM, Caroline Izidoro; CASTRO, Susana de. (Orgs). **Políticas de Resistência, Homenagem à María Lugones**. Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2020. (p.87-98).

_____. Colonialidade e Gênero. In: VAREJÃO, Adriana et al. (org.) **Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MACHADO, Ismael. **Decibéis sob Mangueiras: Belém no cenário Rock Brasil dos anos 80**. Belém: Ed. Grafinoorte. 2004.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os Circuitos dos Jovens Urbanos. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 17, n. 2, p. 173-205, 2005. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ts/a/jhj33Qvv3qRmsZtKRSCtGYx/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 5 mar. 2010.

MAURANO, Tatiana Ranzani. **A Condição Feminina em Maria Lacerda de Moura**. 1. Ed. São Paulo: Scortecci, 2020.

MAZZOLENI, Florent. **As Raízes do Rock**. (Trad. Andrea Gottlieb). 1.Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MCCAIN, Gillian ; MCNEIL, Legs. **Mate-me por favor**. (Trad. Lúcia Brito). Porto Alegre: L&PM. 1 e 2 v., 2004.

MENDÍVIL, Julio; ESPINOSA, Christian Spencer. **Made in Latin America: studies in popular music**. New York: Routledge, 2018.

MERHEB, Rodrigo. **O Som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **The Antropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, Keila. **A Releitura do Rock na Capital Paraense**. Belém. (Monografia Curso de Ed. Artística-Música - UEPA), 2001.

MORAES, Lucas Lopes de. **“Hordas do metal negro”**: guerra e aliança na cena black metal paulista. 214f. 2014. (Dissertação) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NOLETO, Rafael da Silva. “Eu sou uma Fruta ‘Gogóia’, Eu sou uma Moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 30, p. 64-75, 2014.

OGG, Alex. **Dead Kennedys: fresh fruit for rotting vegetables** (os primeiros anos). (Trad. Alexandre Saldanha). São Paulo: Edições Ideal, 2014.

O’HARA, Craig. **A Filosofia do Punk: mais do que barulho**. (Trad. Paulo Gonçalves). São Paulo: Radical Livros, 2005.

OLIVEIRA, Benison Alberto Melo. O *Punk/Hardcore* e a Produção do Espaço em Belém-Pará. **Paper do NAEA**, v. 28, n. 3, p. 343-358, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/view/8385>. Acesso em 20/ jun. 2021.

PRADO, Gustavo dos Santos. **“Caminho para a Morte” na Metrópole: cultura punk, fanzines, rock, política e mídia (1982-2004)**. 316f. 2016. (Tese) – PPGHS - PUC/SP, São Paulo, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** (Feminismos Plurais). Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju**. São Cristóvão: Editora UFS, 2010.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais**. 278f. 2009. (Tese) – Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música – UFBA, Salvador, 2009.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos Move, o que nos Dobra, o que nos Instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 25-56, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTOS, Gabriel Barbosa. **Expirados e inspirados**: a influência da cena do rock psicodélico inglês e norteamericano na contracultura nacional (1967-1971). Rio de Janeiro: PUC, 2013.

SANTOS, Rayner; SANTOS, Raynice. A Cena Underground de Belém e os Entraves para uma Apropriação Feminista desses Espaços. In: INVENTUDES - Diálogos sobre crianças e Juventudes na Amazônia, 2., 2015. **Anais...** Belém: UFPA, 2015. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/lumadias589/a-cena-underground-de-belém-e-os-entraves-para-uma-apropriacao-feminista-desses-espacos>. Acesso em: 21 jul. 2018.

SILVA, Jaddson Luiz Sousa. **Sons, textos e visualidades**: arte e ativismo político na história de artistas ligados ao cenário do Rock paraense. Orientador: Joel Cardoso da Silva. 2019. 243 f. (Tese) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12068>. Acesso em 10 de junho de 2021.

SOUSA, Camila S. **“HC é a Mãe!”**: maternidade na cena *hardcore/punk* em Belém do Pará. 77f. 2018. (Monografia) – Ciências Sociais – UPFA, Belém, 2018.

SOUSA, Lucas Padilha. **Eu amo tudo o que não presta**: punk e poética em trinta anos de Delinquentes. 60f. 2016. (Dissertação) – PPGARTES – UFPA, Belém, 2016.

TRUE, Everett. **Hey ho let’s go**: a história dos Ramones. (Trad. Neuza Paranhos). São Paulo: Madras, 2011.

VELHO, Valo. **My Way**: a periferia de moicano. Selo Povo; 8. São Paulo: Reginaldo Ferreira da Silva Produções, 2019.

VERGÈS, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. (Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo). São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VIEIRA, Tiago de Jesus. A Escrita do Punk no Brasil no Início da Década de 1980: uma análise dos primeiros trabalhos. **Revista Outros Tempos**, v. 14, n. 23, p. 63 – 79, 2017.

WEBSTER’S II, **New Riverside Dictionary**. office edition, R. J.: Ao Livro Técnico, 1987.

WELLER, Wivian. A Invisibilidade Feminina nas (Sub) Culturas juvenis. In: COSTA, M. R.; SILVA, E. M. (Org.). **Sociabilidade juvenil e cultura urbana**. São Paulo: Educ, 2006. (p.111-148).

ZINE ANARCO FEMINISTA INSUBMISSAS. Ano II. Abr/2019 – Nº 2 – 1ª Edição.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS:

Botinada: A Origem do Punk no Brasil (The Rise of Punk Rock in Brazil). Direção: Gastão Moreira. ST2 vídeo. São Paulo: 2006, 110 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=trIAXkc003k> . Acesso em 18 de outubro de 2018.

Viver para Lutar. Marina Knup. Ep. 1: Punk, Anarquismo e Feminismo - As minas dos anos 90. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nMRd4nh3tm0>

REGISTROS SONOROS E FONOGRÁFICOS:

Gritos de Agonia e Desespero. Belém, 1992. 1 cassete sonoro (36 min), mono.

Klitores Kaos. EP Klitores Kaos. Bandcamp. Disponível em: <https://klitoreskaos.bandcamp.com/album/klitores-kaos-ep>. Acesso em 13/10/2017.

ENTREVISTAS:

Entrevista com Matheus, concedida à Keila Monteiro, em 22 de maio de 2018, em Belém-PA. Gravação.

Entrevista com Regi, concedida à Keila Monteiro, em 15 de janeiro de 2016, em Belém-PA. Gravação.

Entrevista com Beto Siqueira, concedida à Keila Monteiro, em 27 de maio de 2018, em Belém-PA. Gravação.

Entrevista com Thaís de Aguiar, concedida à Keila Monteiro, em 9 de abril de 2019, em Belém PA. Gravação. What's App.

Entrevista com Ester Guerreiro, concedida à Keila Monteiro, em 15 de junho de 2021, em Santarém-PA. Gravação. What's App.

Entrevista com Sammliz de Lages, concedida a Felipe Gillet, em 9 de julho de 2016, em Belém-PA. Gravação. What's App.

Entrevista com Luma Josino, concedida à Keila Monteiro, em 8 de maio de 2021, em Portugal. Texto escrito. E-mail.

Entrevista com Camila Sousa, concedida à Keila Monteiro, em 19 de julho de 2021, em Belém do Pará. Gravação.

Entrevista com Nia Lima, concedida ao programa Sem Censura Pará, em 12 de junho de 2021, às 15h30m. Gravação caseira da tela da TV. Câmera do celular.

Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida a Keila Monteiro, em 7 de abril de 2019, em Belém-PA. Texto escrito. What's App.

Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida a Keila Monteiro, em 13 de julho de 2021, em Belém-PA. Gravação.

Entrevista com Lucelina Rodrigues, concedida à Keila Monteiro, em 12 de novembro de 2022, em Belém-PA.

Entrevista com Jeni Blanco, concedida a Keila Monteiro, em 19 de agosto de 2022, em Belém-PA. Gravação.